

Le théâtre de Maeterlinck : une manière *du* dire

Thomas Bruckert



Gérard Dessons, [Maeterlinck, le théâtre du poème](#) [2005], Paris : Paris : Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2016, 190 p., EAN 9782812450006.



Pour citer cet article

Thomas Bruckert, « Le théâtre de Maeterlinck : une manière *du* dire », Acta fabula, vol. 18, n° 7, Éditions, rééditions, traductions, Septembre 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10423.php>, article mis en ligne le 04 Septembre 2017, consulté le 27 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10423

Le théâtre de Maeterlinck : une manière *du* dire

Thomas Bruckert

Un ouvrage « sur » un auteur ne consiste pas qu'en l'étude de thèmes et motifs spécifiques, mais actualise l'œuvre en laissant entendre ce que son auteur s'obstine à dire. Un des tropismes forts de l'œuvre de Maeterlinck est la forme négative. Parmi les quelques notions qui s'y attachent, plusieurs interviennent et se répondent : le silence, « l'invu », l'invisible, l'indicible, l'inconnu ; notions qui sont autant de questions et qui entraînent au théâtre celles de l'irreprésentable et de l'injouable. Ces notions ne sont pas toutes égales pour Maeterlinck, mais la lecture de son premier théâtre appelle ou engage nécessairement chacune à être pensée.

C'est ce à quoi Gérard Dessons s'attache, avec pour objectif final la détermination d'une théâtralité logée dans le langage lui-même, théâtralité que l'œuvre de Maeterlinck met singulièrement au jour. Il alterne l'analyse précise d'exemples de la poétique de Maeterlinck, avec l'exploration par prolongement d'autres questions, postérieures et contemporaines, soulevées par d'autres méthodes et champs (notamment la linguistique et le théâtre). L'œuvre n'est nulle part déplacée, puisque ces champs et méthodes, quoiqu'ils puissent de prime abord ne lui sembler que connexes, se révèlent en vérité eux-mêmes travaillés *de l'intérieur* par les questions que Maeterlinck met en jeu.

Les mots du négatif

L'ouvrage ne vise aucune nomenclature réductrice de ce que seraient des « catégories » étroites du négatif puisque toutes, à quelques niveaux qu'elles se situent, convergent pour « provoquer une crise de la représentation — plus précisément du représentable — qui pose la question du triple rapport entre le texte, le public et la scène » (p. 15) ; crise dont témoigne surtout son premier théâtre. Cette mise en crise met face à leurs limites les approches strictement logique, sémantique et herméneutique des textes de Maeterlinck.

Cependant, G. Dessons distingue les termes pas-à-pas au fil de l'ouvrage, pour mieux approfondir le véritable fond de l'œuvre maeterlinckien.

L'invisible

Le premier chapitre, « Inventer l'invisible » (p. 17-31), détache la spécificité de l'invisible tel que le conçoit Maeterlinck, au milieu d'une époque qui est justement celle du défi de l'invisible (« C'est le temps de l'invention de la lunette astronomique, des rayons X et de l'inconscient », p. 19) couplé à la poussée d'un esprit scientifique rationnel et positif — positiviste. À la différence de l'invisible de la science, conçu comme un « invu » — « un non-encore-vu, un *ignoré* » (p. 20) —, ou encore à la différence de l'invisible tel que le conçoit Strindberg par le médium photographique — qui permettrait de dévoiler une essence du monde —, l'invisible chez Maeterlinck est profondément subordonné à la question du langage : « L'invisible et l'indicible se glosent mutuellement » (p. 25) car « la question du visible est indissociable d'une réflexion sur le langage » (p. 26). Aussi est-il impératif de ne pas réduire l'œuvre de Maeterlinck à un invisible qui serait du seul domaine du possible physique — en l'occurrence, de la physique optique — tout comme il est impératif de ne pas le penser en termes uniquement métaphysiques. L'invisible maeterlinckien relève plus d'une « invention » (p. 26) car il consiste en un élargissement des limites du connaissable : « augmentation de ce qu'on ne sait pas » (p. 27) et approfondissement de cette stupeur continue à ne pas savoir.

L'irreprésentable

L'objet du second chapitre, « L'irreprésentable » (p. 33-61), respecte le même axiome. G. Dessons le rappelle, l'époque théâtrale se préoccupe largement de cette question de l'irreprésentable qui, même si elle n'est pas tout à fait neuve, revient alors intensément et régulièrement. « La question de l'irreprésentable au théâtre est une question de la seconde moitié du xix^e siècle » (p. 35). Elle est entamée par Hugo et approfondie par le théâtre symboliste, notamment Lugné-Poe et Paul Fort. Mallarmé, quoiqu'il paraisse se situer aux marges du théâtre, travaille vivement cette même question dans plusieurs textes. Là encore, cet irreprésentable est à différencier d'autres. Il ne relève pas d'un irreprésentable matériel. Il est distinct, par exemple, de celui des féeries ou du surnaturel d'alors, qui ne fait que soulever un problème de surface :

C'est un invisible spectaculaire, où la théâtralité bégaie. Idéologiquement, il naturalise l'invisible en irréel et thématise le poétique en fantastique. Il fait du représentable au théâtre un problème technique, non un problème théorique. (p. 40)

Une fois mis de côté cet irréprésentable, ainsi que celui de l'injouable lié à des conditions matérielles, sociales, morales, techniques, ou bien encore à la facétie d'un dramaturge, reste un irréprésentable nouveau, sinon spécifique à Maeterlinck, du moins que l'auteur explore plus que tout autre — excepté peut-être Mallarmé. C'est là encore à l'endroit de la langue et de la poétique qui y est attachée que la question se pose.

Le silence

De même pour le silence, autre thème fort chez le poète et dramaturge belge (chapitre 3, « Mettre en scène le silence », p. 63-87). Celui-ci ne saurait être assimilé qu'à « la conception psychologique du silence éloquent » (p. 72), associée au sous-entendu qui procède de la « rhétorique d'une intentionnalité de la production signifiante » (p. 71), et qui distingue les deux niveaux, patent et latent, du discours. Rien de tel chez Maeterlinck, ou en tout cas rien de si simple. Ni uniquement non-dit psychologique ou « invu » psychique du personnage, ni sous-entendu sémantique du texte qu'une herméneutique aurait à débusquer, le silence maeterlinckien a le même rôle et la même suite que l'invisible ou l'irréprésentable : ouvrir un espace d'écho jusqu'à repousser et amplifier les limites — limites du visible, du réprésentable, en fait limites de la parole. Le silence est donc une « catégorie du langage à part entière » (p. 70). Il ne procède pas de la langue comme une dérivation ; il est encore moins ce qui la nie. Bien plus, il est une condition, un fondement :

Les pièces de Maeterlinck montrent que le silence, au théâtre, est le contraire de l'absence de langage, et qu'il est même la condition sine qua non de cette parole spécifique, poétique et non logique, par laquelle le drame peut se dire en ayant lieu, peut avoir lieu en se disant. (p. 72)

Le silence, comme l'invisible ou l'irréprésentable, est donc aussi à penser positivement.

L'infinition

Inspiré par les mystiques, Maeterlinck considère le silence comme entrevue de l'infini, accès à lui : « La visée [du] texte sur "Le silence" est clairement métaphysique. Derrière chaque petit silence de la vie se tient le "grand silence" final, qui est la fusion avec Dieu. » (p. 66). L'invisible, ou inconnu, et l'irréprésentable, suscitent l'*infinition*. Le silence en est l'expression — du moins ce « silence actif » qui est générateur d'un espace insondable, à opposer à un « silence passif » (p. 70) qui

lui n'est que le strict néant de l'absence de communication. Aussi le silence n'est-il pas une manière *de* dire, car cela le contiendrait encore dans les limites d'une conception sémantique et d'une approche herméneutique du langage. Il est une *manière de dire* dont l'invisible et l'irreprésentable sont les notions conséquentes — déclinées dans les domaines du visible et du représentable.

Plus qu'inventer une langue, Maeterlinck invente une façon de la faire œuvrer. Sa poétique ne cherche pas à définir des catégories ni à les faire jouer, mais vise à élargir et ouvrir. Comme le montre G. Dessons dans l'analyse de la longue didascalie qui ouvre *Les Aveugles* (p. 41-45) :

[...] les mots ne convoquent pas des réalités immédiatement identifiables dans une nomenclature des choses du monde. Loin de s'épuiser dans une activité de désignation, les mots ne cessent d'ouvrir, au contraire, sur l'infini des discours que, potentiellement, ils suscitent. (p. 43-44)

L'irreprésentable agit alors comme l'invisible, en ce qu'il permet d'amener l'*infinition* ; et le silence (« actif ») en est la marque de cette *infinition*. De même que l'invisible « est d'abord une qualité de l'inconnu » et que « connaître l'inconnu, c'est surtout connaître une autre manière de connaître, et, par là même, faire de la connaissance une continuelle invention du connaissable » (p. 26), l'irreprésentable est avant tout pour Maeterlinck « un radicalement irreprésentable, un irreprésentable qui résiste » (p. 45). Autrement dit, c'est un « ineffable » (p. 45) et un « indicible » (p. 45), qui « ouvrent le théâtre à l'infiniment dicible » (p. 45). Tout ceci se traduit par le silence, *manière du dire*, donc, qui est visage du dire, si le visage est bien ce qui manifeste un insaisissable, et exprime une éternelle résistance à tout usage et toute signification — plus encore, résistance à la possession, la maîtrise ou la réification.

Il ne s'agit pas d'expliquer ou de définir une notion par rapport à l'autre, ni de les penser chacune séparément, mais de les concevoir de telle manière qu'une certaine idée de la négativité productrice de sens surgisse : l'*infinition du dire*. Qu'il s'agisse de l'irreprésentable, de l'invisible, ou du silence qui est leur expression, c'est toujours l'indicible qui est leur commun, et l'*infinition* leur suite : Maeterlinck relance la langue, l'ouvre à sa perpétuelle dilatation.

Poétique du drame & poétique du théâtre

D'où la colonne vertébrale de l'ouvrage de G. Dessons et cette idée principale, privilégiée en plusieurs endroits et dont le titre témoigne bien : *Maeterlinck, le théâtre du poème*. C'est au sein du poème même que se développe autant une

dramaticité qu'une théâtralité premières. C'est le travail poétique de la langue qui est à la source du théâtre tout autant que du drame.

Le drame dans la langue

Aristote affirme qu'il existe une dramaticité du poème, même lorsqu'il est privé de sa représentation. Or cette dramaticité définie par Aristote, qui tient à la qualité du *faire* de la *poïesis*, relève de l'agencement de l'action. Dans la mesure où la poétique maeterlinckienne minore cet aspect, on pourrait considérer que Maeterlinck échappe à la catégorie dramatique. Or, ce n'est pas le cas, car cela serait supposer que la langue n'est pas active. Comme le souligne G. Dessons, l'action dramatique ne se réduit pas à celle des événements et comportements : Maeterlinck ne place pas exactement l'action là où la place Aristote. Ce faisant et paradoxalement, ce sont encore des drames qu'il écrit. L'action dramatique est chez Maeterlinck avant tout et principalement prise en charge par une poétique du langage, qu'il faut appeler *activité* plus qu'*action*:

Bien qu'elle installe l'immobilité sur le théâtre, la dramaturgie de Maeterlinck ne renie pas pour autant les origines étymologiques du drame. Simplement, elle conçoit l'action autrement que comme manifestation physique ou psychologique. En éloignant les mouvements des acteurs, elle laisse place à l'activité du poème, ce discours qu'on entend sous le discours... (p. 119)

Quoi que la forme dramatique immédiate puisse donc laisser penser, c'est toujours un drame qui a lieu, pour autant que l'on conçoive que la parole est tout aussi active que l'acte ou l'événement. « Le drame expose prosodiquement sa logique » (p. 85).

Intervient alors une question, liée à ce que J.-P. Sarrazac nomme le « devenir scénique » du drame, à savoir « ce qui, en lui, en appelle au théâtre, à la scène¹ » et demande donc sa future réalisation — sans que celle-ci advienne nécessairement. Si quelque chose dans le drame veut et appelle une représentation, l'on est donc obligé de postuler quelque puissance déjà secrètement à l'œuvre à l'état écrit, lorsque le drame est encore non réalisé, non joué, non mis en scène. L'étude de Maeterlinck — entre autres — permet sans doute de déterminer un des endroits où se situe et agit cette puissance, déplaçant par là légèrement les conceptions aristotéliennes : l'action du drame n'est pas uniquement dans la composition et l'agencement d'une succession d'actes et d'événements, mais aussi au plus près du langage même, voire au-dedans de lui-même. Chose que la tradition aristotélienne ne conçoit pas, affirmant que la poétique liée au langage (celle du vers) est secondaire pour faire drame : il faut que le poète « perde la croyance qu'il

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 11.

suffit de faire des vers pour faire un Poème Dramatique² » selon d'Aubignac, tandis que pour Aristote : « Il est donc clair [...] que le poète doit être artisan de fables plutôt qu'artisan de vers³. »

Ce que Maeterlinck invite à penser, c'est sans doute que, de la même manière que la poétique du langage ne suffit pas seule pour faire drame, l'agencement des composants de l'action ne suffit pas non plus. Par conséquent, sans aller jusqu'à donner la primauté à la dramaticité de la langue (hormis en tout cas les pièces de Maeterlinck puisqu'elles tirent leur valeur de là), on dira que son œuvre, accordant cette primauté et se construisant dessus, permet de reconsidérer la nécessité de faire opérer le drame au sein même du langage. Autrement dit, son œuvre permet de tempérer la traditionnelle souveraine primauté donnée à l'action entendue principalement comme successions d'actes et d'événements, car la parole devient moteur essentiel et c'est désormais l'agencement de l'action qui passe au second plan.

Le théâtre de la parole

Mais ce n'est pas seulement la dramaticité que la poétique du langage prend en charge. C'est aussi la théâtralité. La parole opère une « réintégration du théâtre dans l'espace de la parole » (p. 56) en plus d'opérer une réintégration du drame dans le langage. Si le théâtre est d'ordinaire et essentiellement conçu ainsi que dispositif du visible et de l'audible, lieu d'où l'on voit et entend, il en va de même, et avant tout, de la parole puisqu'elle est présence : elle fait lieu. « Le présent du dire fonde, en même temps que la parole, son lieu. » (p. 55) Fait d'ailleurs perceptible dans cette didascalie courante au théâtre, et dont Maeterlinck fait volontiers usage : « *Ici...* ». Dans plusieurs pièces, on trouve de telles formulations : « *Ici on frappe...* » ; « *Ici rugissements...* » ; « *Ici quelqu'un entre...* » L'adverbe spatial utilisé en un sens temporel le traduit : le lieu du théâtre n'est pas réductible au lieu physique, que ce lieu soit celui, fictionnel et représenté, du drame, ou celui, réel et matériel, de la scène. Il est plus profondément synchrone avec la parole même, institué par elle, logé en l'énonciation qui le fonde. La parole théâtrale ne se réduit pas à l'endroit particulier où elle « a » lieu et se déploie, dans la mesure où elle est elle-même son lieu. Ainsi, le lieu ne précède pas la parole, qui n'a besoin d'autre lieu qu'elle-même. Il est par exemple net que les formes d'ailleurs et d'autrement dont rêvent de nombreux personnages de théâtre, lorsqu'ils se disent et se disant, reviennent sans cesse « coïncider avec [l'espace] de la parole vive » (p. 55) ; *hic et nunc* de l'énonciation.

² François Hédelin, dit Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, I, 5, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 74. Édition de H. Baby.

³ Aristote, *Poétique*, 9, 1451 b, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 95. Traduit du grec ancien par J. Hardy. Préface de P. Beck.

Ce n'est donc pas seulement que la poétique du langage fait drame, mais aussi plus radicalement qu'elle fait théâtre, et ceci en vertu du lieu qu'elle crée et porte : la parole est cela qui n'en finit jamais d'être là dans le dire. Elle est une activité plus qu'un acte, cela qui n'en finit pas de dire et qui, n'en finissant pas de dire, instaure et maintient perpétuellement son propre lieu, son propre espace de théâtralité. Plus que permettre la parole ou plus qu'être « comme » elle, structurellement similaire à elle, le lieu théâtral est d'abord la parole.

La transpersonnalité : vers une éthique de la parole

Ce théâtre de la parole implique une conséquence forte. Chez Maeterlinck, et bien que ce geste ne lui soit pas tout à fait exclusif (se souvenir encore de Mallarmé), l'attention accordée au langage en tant que moteur principal du drame et fondement de la théâtralité amène une interrogation sur la nature de la communication entre sujets. G. Dessons l'évoque en ces termes : « Le point de vue d'une poétique rend solidaires l'éthique, le politique et le langage. » (p. 16). La question se transforme alors en : quelle est la nature de cette parole d'*infinition* qui circule au milieu de cette *communauté* de perception qu'elle crée ?

En effet, pour « penser un sujet de théâtre, la dimension collective ne suffit pas » car « le partage collectif d'une expérience sensible n'est pas une condition suffisante » (p. 57) pour que ce sujet advienne. Il faut le relais de la parole ; plus exactement le relais d'une certaine parole configurée par la poétique. C'est la modalité de transmission et de partage du *dire* qui importe (et c'est pourquoi, chez Maeterlinck, là encore, les problématiques du voir et de l'entendre, du visible et de l'audible, sont des dérivées d'une problématique plus essentielle, à laquelle elles sont chevillées : « L'invention du visible et de l'audible [...] est indissociable de l'invention du dicible », p. 56).

Chez Maeterlinck, ce dire se fait transpersonnel. Ce phénomène est particulièrement vif grâce aux effets d'écho que l'auteur fait courir le long des textes. Il en résulte un effet de basse continue derrière, dessous, ou à côté de la confusion de la parole ordinaire des personnages isolés. Cela se traduit par de fréquentes répétitions, écholalies et résonances, comme si quelque accord secret persistait à sonner ; chose qui fut reprochée à l'auteur, dont il avait défendu la cause, Strindberg aussi, et que Mallarmé nommait « tacite atmosphère » (p. 81).

Dans la mesure où le principe de répétition dans le langage repose — en tant que manifestation de l'identique — sur l'immutabilité des signes (mêmes mots) et de

l'organisation syntaxique (mêmes séquences), c'est alors le mouvement continu de la prosodie et du rythme qui se trouve mis au premier plan, prenant en charge le devenir du drame et le répercutant tout au long de la pièce. (p. 80)

C'est ainsi qu'une « syntaxe "souterraine" [...] opère dans l'ensemble de l'œuvre » (p. 84). Ample, à échelle réduite, elle déjoue le premier niveau du discours. Ainsi, un « dialogue second se fait entendre prosodiquement dans le dialogue principal dont il traverse la succession de signes » (p. 80). Inscrit dedans, au fond ou à côté de la parole immédiate, une note sourde persiste à se faire entendre, la même, qui scande le texte et lui donne une unité. Cette note s'appréhende *via* un ensemble de signifiants proches et non *via* les signifiés ; entre autres exemples : « Des séries se forment, hissant le principe de la rime à la hauteur d'une véritable syntaxe, organisant les paradigmes — celui de Golaud [*Pelléas et Mélisande*] se compose des termes *sangloter, aveugle, engloutir, glisser, glace, sanglier, malgré*, qui lui composent un portrait à la fois physique et moral, à la façon d'un emblème discursif. » (p. 87)

La mise en éventail de signifiants proches, et qui chacun renvoient à des signifiés lointains les uns des autres, contribue à installer une « signifiante continue » (p. 124). Celle-ci permet de mettre à distance les personnages en tant que sujets particuliers. Une nouvelle voix se dégage, générale, elle est celle du texte et de la poétique large qu'il instaure.

Le caractère irréaliste, désincarné et désindividualisé des personnages de cette œuvre a été souligné par les commentateurs. Ils ont même vu en eux les précurseurs des entités anonymes qui peupleront le théâtre du xx^e siècle. En fait, cette crise du personnage est moins la finalité d'une entreprise dramaturgique que la conséquence d'une poétique attachée à l'émergence d'une voix transpersonnelle se présentant, en dépit des instances fictionnelles des personnages, comme la voix du texte. (p. 91)

Le phénomène d'effacement du personnage de théâtre qui est entamé à l'époque⁴ et auquel les écrits de Maeterlinck contribuent témoigne de l'effritement de la conception traditionnelle du sujet, qui n'est plus maître en son domaine. Chez Maeterlinck, une nouvelle parole naît en conséquence, qui circule de bout en bout dans le drame. Il s'agit d'une parole qui n'appartient à aucun personnage en propre, d'où l'idée de « troisième personnage » et qui fait l'objet d'un chapitre (p. 89-109) : l'ici du théâtre « est en fait *l'ici* de tous les personnages du drame à la fois, parce qu'ils sont impliqués dans l'activité d'une parole qui les englobe » (p. 57).

La mise à distance du sujet, de la personne, nécessaire au déploiement de cette voix transpersonnelle du texte est perceptible notamment dans la façon dont

⁴ Voir Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

Maeterlinck conçoit la marionnette. Au contraire de ce qu'en croit Meyerhold, la marionnette n'est pas pour lui la métaphore de la destinée humaine (l'individu soumis comme pantin au jeu du hasard), mais comme pour Kleist avant, elle est un « modèle critique » (p. 115), et comme pour Craig alors, un modèle de critique du réalisme florissant. Mais :

À la différence de Craig, Maeterlinck ne propose pas de supprimer l'acteur. Ce n'est pas l'acteur, mais l'homme qu'il vise : « L'absence de l'homme me semble indispensable » [« Menus propos sur le théâtre »]. L'homme en tant qu'« être vivant ». Est en question non l'essence de l'homme, mais sa dimension empirique. (p. 116)

La marionnette permet d'éloigner ce que le sujet humain a d'imparfait et de contingent en tant que corps et conscience, elle permet d'éloigner l'acteur humain, « pris dans le présent de son vécu personnel — celui des affects et des concepts, des émotions et des signes » (p. 120). Cet éloignement doit permettre la levée du poème, car c'est toujours lui qui est visé en dernière instance et que l'acteur corrompt lorsqu'il se charge de l'incarner. « La marionnette, le concept de marionnette, permet de faire entendre le poème, ou, plus exactement, de penser comment le faire entendre, comment le placer sur le devant de la scène quand l'acteur parvient à éloigner peu à peu l'humaine empiricité qu'il porte en lui. » (p. 120) Elle est le modèle idéal de ce sujet inconscient, involontaire, fantomatique, manipulé et traversé par la voix du poème plus que maître de sa voix personnelle. Les personnages maeterlinckiens donnent un tel spectacle, toujours soumis à une parole qui les dépasse et qui sourd sans arrêt dessous, derrière ou à côté des énoncés individuels : « le dire va son dire, parce que ses modalités ne sont pas celles de l'information, de l'objet d'échange, mais d'une éthique dramatique, à laquelle chacun collabore, collectivement et inconsciemment. » (p. 101) Ainsi l'œuvre de Maeterlinck est-elle une « critique du sujet sensible et corporel », également critique du sujet conscient et autonome, et met-elle en place « la conception d'un sujet autre, qui n'est pas d'ordre spirituel, mais d'ordre poétique : le *sujet du poème*⁵. » (p. 123)

De là, « L'éthique du théâtre » (chapitre 6, p. 145-150) selon G. Dessons, qui procède de la poétique, en particulier de cette poétique qui organise la circulation de la parole de telle façon qu'elle se donne en un dire ininterrompu et constant, dire qui réunit et traverse tous les personnages comme tous les acteurs. C'est une éthique qui apparaît là puisque c'est une image de l'homme :

[...] s'invente dans le théâtre et par [le dire], un homme collectif, dans lequel le public et l'acteur prennent corps ensemble. Au théâtre se met en place une

⁵ Formule que G. Dessons reprend à Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 248.

poétique de la perception où voir, entendre, comprendre, sont indifférenciés, percevoir ne pouvant se penser hors du langage. (p. 149)

L'œuvre précoce de Maeterlinck tel que propose de l'étudier G. Dessons montre à quel point le drame, autant que le théâtre, ont partie liée à une poétique du langage, alors que l'on subordonne habituellement et spontanément le premier à une poétique de l'action et le second à un dispositif de l'audible et du visible. Or c'est surtout dans et par le *dire* que drame et théâtre *font perpétuel lieu* (plutôt qu'*ont lieu*), résonnant continuellement d'eux-mêmes en dépit des personnages ; un *dire* dont le silence, *d'infinition*, est la plus sûre marque et non la négation.

PLAN

- Les mots du négatif
 - L'invisible
 - L'irreprésentable
 - Le silence
 - L'infinition
- Poétique du drame & poétique du théâtre
 - Le drame dans la langue
 - Le théâtre de la parole
- La transpersonnalité : vers une éthique de la parole

AUTEUR

Thomas Bruckert

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : thomas.bruckert@ens-lyon.fr