

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**

Order Number 9521259

Originalité de théâtre de Maurice Maeterlinck

Coudert, Pierre Emmanuel, Ph.D.

City University of New York, 1995

Copyright ©1995 by Coudert, Pierre Emmanuel. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

ORIGINALITE DU THEATRE DE MAURICE MAETERLINCK

by

PIERRE-EMMANUEL COUDERT

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French in
partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York**

1995

© 1995

PIERRE-EMMANUEL COUDERT

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

12/22/94
Date

Bettina Knapp
Bettina Knapp
Chair of the Examining Committee

12/22/94
Date

Renee Waldinger
Renee Waldinger
Executive Officer

Hannah Charney Hannah Charney
John Kneller John W. Kneller
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

ORIGINALITE DU THEATRE DE MAURICE MAETERLINCK

by

Pierre-Emmanuel Coudert

Adviser: Professor Bettina Knapp

Maurice Maeterlinck's symbolist drama covers a period ranging from 1889 to 1907. It therefore is to be classified as a typical incarnation of Symbolism.

Maeterlinck's drama is the most successful attempt at creating a form of theater based on the theories of the period. What is most remarkable about his plays is their very original tones, in spite of the fact that they truly represent Symbolism.

The temperament of the author happens to uniquely blend with the dreamy, if abstract overtones of the Symbolist period. The result of this coincidental encounter is a body of texts rampant with a very deep poetic message. Maeterlinck embodies his theories on drama within a misty atmosphere; his plays are set in a vaguely mediaeval decor, where fragile beings attempt to stutter their inward truth against the ghastly breath of immense, hostile forces.

Fate dictates the events which befall the characters. It does so with utmost cruelty and ruthlessness; in fact, Fate is the "sublime character" which drives the text to inevitable final

tragedy.

Progressively, however, Fate loses its grip on the characters. It does so as if regretfully, and will fight the first attempt by the author to make it lose its all-encompassing power.

This thesis attempts to underline the formidable fight that the author had to wage against Fate. The first play it examines in detail is Princess Maleine. It is deeply set in darkness, both "material" -the narration takes place almost entirely at night- and metaphysical. The last drama of the Symbolist period, The Blue Bird, is suffused with light and hope, insofar as it transcends the very essence of Night: it becomes a garden of delicate secrets to be unveiled by humankind, instead of a threatening and intrinsically hostile element . By using a very different set of symbols in this play, Maeterlinck bids farewell to his previous dark imagery and themes.

This dissertation shows the passage from darkness to light, by concentrating on the various symbols offered by the different plays. It also deals with the esoteric content encoded in the texts; the author's numerous references to mythology and esoteric theories are indicated and discussed.

The language and themes of Maeterlinck's powerful drama are carefully examined in order to show the originality and richness of a body of work whose general tone is one of unique poetry.

PREFACE

Le travail qui suit constitue un point de départ: il représente la fondation sur laquelle je tenterai par la suite de construire une véritable grammaire d'interprétation de l'oeuvre de Maurice Maeterlinck.

Il faut ouvrir la présente étude dans cet esprit. Elle ne se veut qu'un point de départ vers une explication des nombreux symboles qui parsèment le texte du poète comme autant de pierres précieuses.

Au commencement de toute entreprise critique se trouve le texte littéraire. C'est vers lui que tend ici tout mon effort: je me suis efforcé de mettre la richesse des oeuvres en relief. Celles-ci doivent être prises comme un tout organique, dont il convient d'approfondir la subtile anatomie avant de procéder à l'opération alchimique critique.

Il ne m'a pas semblé souhaitable, dans ce premier travail, de superposer une grammaire critique spécifique par-dessus les arcades de l'imagination de l'auteur: en construisant une sorte de patio post-structuraliste, déconstructionniste ou sémantique, on aurait effectué une promenade parmi des décombres. En effet, ces théories ont le plus souvent donné lieu à des excroissances qui se nourrissaient de la sève des grandes oeuvres: Les Chats de Baudelaire est sans doute l'exemple le plus connu de ce

phénomène qui consiste à appliquer une grille pré-conçue sur l'ensemble du texte. Ces approches ont pourtant fait leurs preuves, et ont souvent offert des textes étudiés une interprétation riche et nouvelle.

Dans le cas de Maeterlinck pourtant, ces méthodes ne m'ont pas semblé devoir être appliquées, pour la bonne raison qu'elles font trop souvent mourir les textes: on en vient à lire la théorie de préférence à l'oeuvre. Or, les drames symbolistes de Maeterlinck sont des chants intérieurs que je ne me suis pas senti le droit d'interrompre. Ces mélopées, comme des rivières, suivent leur cours vers les embouchures imprécises de conclusions souvent navrantes: Maleine assassinée, Pelléas occis et Mélisande agonisante, les aveugles assis dans leur terreur et la mort froide de l'Intruse doivent ouvrir les portes intérieures de l'imagination du lecteur. Substituer à cette vérité individuelle et subjective les logiques conclusions d'un système établi d'avance relèverait du sacrilège.

On peut distinguer bien des types de littérature. Parmi toutes les incarnations que revêt cette déesse, la littérature "par induction" mérite une place à part. Elle se compose des textes des mystiques, tels Ruysbroek, Sainte Thérèse d'Avila, Saint François d'Assise, Jean de la Croix ou Madame Guyon. Maître Eckhardt, Jacob Boehme et tous les alchimistes participent à cette tradition. Mais la littérature "par induction" embrasse aussi des oeuvres comme celles de Cyrano

de Bergerac, Voltaire, Diderot ou Balzac. Dans les écrits de ces médiums se dessine l'inconnu qui figure au centre de l'oeuvre de Maeterlinck.

La dimension révélée par tous ces textes reste évasive: tout-à-coup, le lecteur se trouve face à une sensation nouvelle, connue mais non identifiable. Elle remonte du tréfonds des âges, elle jaillit comme un geyser, renversant sur son passage toutes les certitudes, tous les paramètres de la logique habituelle. Lorsque, à la fin du roman de Maupassant qui porte son nom, Bel-Ami sort de l'église de la Madeleine et domine Paris du regard, cet ambitieux qui est enfin arrivé à son but croise le regard de son ancienne maîtresse. Le roman se courbe alors comme la Licorne aux pieds de la Dame: en Bel-Ami monte l'image de la femme aimée, dont les cheveux sont toujours défaits au sortir du lit. C'est sur cette vision que se clôt le périple du loup ambitieux.

Dans Gambara, Balzac fait naître un musicien de génie, croupissant dans le cloaque d'une maison borgne, en compagnie d'une épouse souverainement belle. Il a inventé un instrument qui préfigure le synthétiseur: c'est une sorte d'harmonium, compliqué et bizarre, dont sortent des membres de divers instruments, tels que des trompes ou des cordes. Le panharminocon peut, selon son inventeur, imiter tous les instruments. Assis au clavier de son rêve, Gambara s'élance dans la description d'opéras, de concertos fabuleux; en

dévidant leur fil narratif, le génie ponctue ses paroles de sonorités consternantes. C'est une suite de ahanelements, de soupirs furieux que le narrateur entend avec une forte envie de rire: rouge, en sueur, Gambara est ridicule, comme seuls savent l'être les grands. Et tout-à-coup, il se tait et se met au piano. La Présence, soudain, s'incarne en une mélodie prodigieuse, plus melliflue et divine que tout autre air jamais entendu par le narrateur.

Villiers de l'Isle-Adam a créé L'Eve future. Parmi un désordre gigantesque et somptueux, Edison y élabore une théorie électrique révolutionnaire. Grâce à elle, il va pouvoir créer la femme parfaite; elle sera, bien entendu, belle comme le jour, modelée sur une actrice sublime mais sans âme. Image vivante de cette dernière, l'automate est mu par un mécanisme sophistiqué. Ses paroles ont la grâce fade des propos qui n'entraînent aucune conséquence. Et puis, tout se renverse: l'âme universelle s'est incarnée dans ce produit humain, et son discours s'élance vers l'infini tandis qu'elle cause avec le jeune aristocrate britannique au bénéfice duquel elle a été conçue. Pendant le voyage de retour vers l'Angleterre, le feu prend au bateau et détruit l'être étrange. Incapable d'en supporter la perte, le jeune homme se suicide.

La critique traditionnelle -elle est devenue telle après plus de trente ans de vie- ne verrait dans ces trois textes qu'une mortelle combinaison de techniques, dont le résultat

figurerait sous la forme de quelques conclusions quasiment mathématiques, formulées d'un ton péremptoire, soulignées de citations inattaquables. Elle perdrait l'essence même de la vie organique de la littérature à laquelle ils s'apparentent: la littérature "par induction". La vie palpitante dont vivent ces narrations s'enfuirait loin des mornes horizons dessinés par Greimas, Riffaterre ou Todorov.

Maeterlinck précisa bien à Jules Huret que l'oeuvre ne naissait jamais du symbole, mais qu'au contraire le symbole était engendré par l'oeuvre: au commencement est la vie, et si la littérature en est complètement détachée, elle ne sera plus qu'un ballon d'air froid flottant sur l'océan des émotions humaines. A la suite des excès naturalistes, les critiques voulurent à tout prix assigner aux lettres une existence détachée de l'expérience: c'est toute l'histoire, en fait, de la théorie littéraire, qui prolifère dans les bibliothèques au détriment de la littérature à proprement parler. A trop vouloir théoriser, on enferma la magie dans un cadre rigoriste, où elle s'étirole comme un enfant malade. Une grammaire des symboles de l'oeuvre de Maeterlinck nécessitait d'abord que l'on rappelât l'importance de ses écrits, non seulement dans l'histoire des lettres, mais encore dans le parcours général de l'âme collective. Cette thèse est modeste et ambitieuse à la fois: elle veut sertir quelques-uns des bijoux que l'auteur livre à ses lecteurs. Pour ce faire, il fallait tenter de mettre en relief les personnages et les

structures de base de ces drames.

Je me suis donc contenté d'indiquer les paramètres selon lesquels le drame de Maeterlinck est passé de l'ombre à la lumière de l'espoir. J'ai tenté de souligner l'intense poésie de ces textes, et mon plus grand espoir est que ceux qui parcourront ce travail seront attirés par les pièces de Maeterlinck comme des papillons de nuit vers la lumière d'un jardin. Ils y trouveront une richesse poétique insoupçonnée, et découvriront la puissance hypnotique exercée par l'atmosphère et les personnages de cet univers étrange.

Je n'entends pourtant pas en rester là: les cahiers manuscrits de l'auteur contiennent des indications précieuses sur ses états d'âme, et constituent des avant-textes qui présentent un très grand intérêt: on y voit prendre forme plusieurs des drames de Maeterlinck. Du point de vue stylistique, on y voit aussi se dessiner les formes fondamentales qui présideront à ses drames.

Par ailleurs, les pièces regorgent de symboles ésotériques. Ils sont si nombreux qu'il ne m'a pas semblé opportun, ou même souhaitable, de tous les relever. J'espère pourtant poursuivre ces recherches dans des articles ultérieurs, et dans un livre encore à venir.

Mais il fallait bien commencer: ce travail ne se veut qu'un début, un matériau de base que l'on doit consulter comme une sorte de synthèse des oeuvres critiques les plus importantes qui ont été consacrées au théâtre de Maeterlinck.

En même temps, j'ai aussi tenté de laisser les textes souffler leur message poétique, sans les entraver de superstructures théoriques qui n'en révéleraient qu'une écorce dénuée de vie, en les enfermant dans des paramètres d'où fuirait leur âme.

TABLE OF CONTENTS:

Introduction. Maeterlinck et le Symbolisme: fortuite et
heureuse conjonction.....1

Première partie.

"Il y a quelque chose de noir qui arrive."*: la première
période.....52

Chapitre 1: La princesse Maleine: Exemple d'ésotérisme de la
première période.....53

Chapitre 2: L'Intruse.....94

Chapitre 3: Les Aveugles.....103

Chapitre 4: Pelléas et Mélisande.....117

Chapitre 5: Trois petits Drames pour marionnettes.....140

Alladine et Palomides.....140

Intérieur.....175

La Mort de Tintagiles.....203

Seconde partie.

Deuxième période: vers la lumière.....238

Chapitre 1: Aglavaine et Sélysette.....244

Chapitre 2: Ariane et Barbe-Bleue.....298

Chapitre 3: Soeur Béatrice.....325

Troisième partie.

Enfin l'azur: L'Oiseau-Bleu et l'ésotérisme féérique.....363

Conclusion.....452

Bibliographie.....458

* La Princesse Maleine. Acte III, scène 3.

INTRODUCTION

MAETERLINCK ET LE SYMBOLISME:

PORTUITE ET HEUREUSE CONJONCTION

C'est en 1862 que, dans la ville de Gand, naquit Maurice Maeterlinck. Elevé dans une famille bourgeoise francophone, il fera ses études au Collège Sainte-Barbe, en compagnie de Charles Van Leberghe et Grégoire Le Roy. Après ses études secondaires, son père exprimera le désir de le voir devenir avocat. Pour lui complaire, il accomplira ses études de droit à partir de 1881. Il ressent pourtant à l'égard de la profession d'avocat une parfaite indifférence, et c'est la littérature qui l'attire invinciblement.

Il convainc sa famille de la nécessité de lui laisser accomplir un voyage à Paris, afin de se familiariser avec les milieux juridiques. En 1885, après l'obtention de son diplôme d'avocat, il effectue donc un séjour à Paris, pendant lequel il se consacre plus à la littérature qu'à la fréquentation du Palais de Justice. Maurice Maeterlinck et ses deux condisciples de collège se joignent à Ephraïm Mikaël, Pierre Quillard et Stuart-Merrill pour former une revue littéraire, La Pléiade.

Perdue au milieu de la myriade de gazettes littéraires qui fleurissent alors à Paris, La Pléiade mourra, étouffée par le nombre, après moins d'un an. S'il est vrai que la vie de ce journal littéraire fut courte, il est quand même utile de replacer l'épisode dans son contexte. Les autres revues,

telles que Le Décadent, Le Symboliste, La Vogue ou La Jeune France, ne jouissent elles aussi que d'une vie bien courte: certaines ne dureront pas même l'espace d'une année.

Paris est alors le centre d'une activité littéraire et artistique intense. Le Naturalisme triomphe au début des années 1880, avec la publication des Soirées de Médan (1880), ouvrage collectif où se sont associés des auteurs majeurs comme Zola avec L'Attaque du moulin, Huysmans avec Sac au dos, Céard, Hennique, Maupassant avec Boule de suif. C'est la même année que paraît, à titre posthume, le Bouvard et Pécuchet de Flaubert, qui formera avec L'Education sentimentale du même auteur une influence très importante de la Décadence à venir. A la scène, Henri Becque présente La Parisienne en 1885. Zola tente lui aussi l'aventure avec Renée, en 1887. Le succès des Naturalistes au théâtre restera pourtant limité, et formera plutôt un art de contestation des règles établies, avec ses "tranches de vie" qui continuent à scandaliser l'opinion.

Néanmoins, le Naturalisme continue de s'étendre après 1880: l'influence de Zola reste très grande, et Huysmans publiera En Ménage (1881) et A vau-l'eau (1882). La même année, Céard fait paraître Une belle journée: rien ne s'y passe, mais l'oeuvre est pénétrée d'un ennui profond et métaphysique, un spleen baudelairien poussé jusqu'à l'absurde: des personnages médiocres, englués dans une vie mesquine, tentent de s'échapper de l'emprise du ciel bas et lourd qui sur eux pèse comme un couvercle. Leur rêve d'adultère se

défait, emporté par les petits événements d'une journée de pluie. Maupassant, en 1883, livrera Une Vie au public.

Nana avait connu un énorme succès de scandale. Au parfum sulfureux dont était entouré le père du Naturalisme s'était amalgamé, en 1880, un fort relent d'autoritarisme idéologique: Emile Zola publie en effet Le Roman expérimental et Le Naturalisme au théâtre. L'auteur y prêche la doctrine naturaliste avec un sectarisme étonnant: l'individu n'y est plus que la résultante d'une conjonction de facteurs physiologiques et sociaux, qui vont déterminer toute la psychologie des personnages, et de là leur parcours au travers du texte. Disciple de Taine, Zola pousse le déterminisme de ce philosophe à la dernière extrémité; la race, le milieu et le moment incarcèrent la vie humaine entre des murs impavides dont les parois sont dépourvues de toute ouverture.

Les réactions aux excès didactiques de Zola se produiront pourtant quelques années plus tard. Le 18 août 1887, dans Le Figaro, le Manifeste de la terre s'insurge contre le Naturalisme, à l'instigation de Goncourt et Daudet. On y trouve les signatures de Maupassant, Guiches, Paul Margueritte, Rosny et Bonnetain. Les auteurs de l'article reprochent à Zola sa documentation insuffisante, ainsi qu' "une enflure hugolique". Le 28 août, Anatole France écrit dans Le Temps: "Son oeuvre est mauvaise et il est de ces malheureux dont on peut dire qu'il vaudrait mieux qu'ils ne fussent pas nés." Le Naturalisme poussé à l'extrême

constituait une impasse. Or, un phénomène inattendu se produisit à la fin de la voie sans issue qu'il finissait par engendrer: il se dépassa lui-même pour former une excroissance étrange, un phénomène littéraire nouveau qu'on baptisa du nom de Décadence.

La Décadence ne trouva sa consécration qu'avec A. Rebours, de Joris-Karl Huysmans, en 1884. Le personnage de Des Esseintes, mithridatisé contre toutes les sensations dont il s'est gorgé excessivement, décide de s'enfermer au ventre d'une maison dont il va faire l'image du monde entier: le voyage sera représenté par sa salle à manger décorée comme celle d'un bateau; des fleurs artificielles seront préférées à celles de la nature; en surchargeant la carapace de sa tortue de pierreries, Des Esseintes la fera mourir.

Joris-Karl Huysmans avait commencé sa carrière littéraire sous le signe du Naturalisme. Contributeur des Soirées de Médan, son évolution qui fera de lui le prince de la Décadence est significative: le mouvement avait perdu sa flamme et se devait de se transformer. Dans le cas des poètes décadents, le mouvement dont Zola était le créateur et le thuriféraire déboucha sur un désespoir profond, qui prit le masque du cynisme. La raison peut en être résumée ainsi: si tout est déterminé par une compréhension simpliste des théories de Taine et de Zola, il ne sert de rien d'espérer, ni de lutter pour tenter de se dégager de l'emprise d'un destin fixé d'avance par la race, le milieu, le moment et l'hérédité.

C'est Maurice Barrès qui, avec Les Déracinés, s'est le plus attaché à montrer l'influence perfide des théories tainiennes: en voulant dépasser le destin auquel le terroir et leur classe sociale les destinait, Racadot et Moucheffrin se jettent dans le tumulte d'une capitale cosmopolite aux paramètres desquels ils ne sont pas capables de s'adapter. Exsangues et miséreux, ils finiront par assassiner l'oiseau migrateur qu'est Astiné Aravian. Exaspérés par le chant mélodieux de ses récits de voyage, ulcérés par la grâce de ses chapeaux, affamés de l'argent qu'elle possède, c'est au bord de l'eau qu'ils la poignarderont.

La Décadence, fruit excorié du sombre feu naturaliste, débute en fait dans les années 1870. La vie politique contribua à l'élaboration du mouvement: la fin de l'Empire, l'épisode de la Commune et les hésitations de la République naissante engendrent un sentiment de malaise. Les titres des ouvrages suivants montrent le scepticisme ressenti par toute une partie de l'opinion: dès 1870, E. Baudry publie un ouvrage intitulé: La Fin du monde latin. En 1871, ce sont Auguste Dalichoux avec 1871! Les premières Phases d'une décadence, et Jules Patenôtre avec La France dégénérée qui montrent les symptômes d'une inquiétude qui ronge les esprits.

Du point de vue littéraire, Paul Bourget, dans La Vie littéraire et artistique, avait écrit en avril 1876: "Amusante, soit, -originale, profonde, délicate, soit encore-, la poésie de ces temps-ci n'en est pas moins une poésie de

décadence [...] Nous acceptons sans humilité comme sans orgueil ce terrible mot de décadence." Dans les essais que le même auteur fera paraître entre 1881 et 1883 sous le titre d'Essais de psychologie contemporaine, Paul Bourget ira jusqu'à codifier le nouveau mouvement par le biais d'un texte intitulé Théorie de la Décadence, au début de son étude sur Baudelaire. En proposant l'hypothèse d'un psychologue imaginaire, Bourget lui prête ces paroles: "Ces littératures [des époques de décadence] non plus n'ont pas de lendemain. Elles aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités de mots qui rendront ce style inintelligible aux générations à venir. (...) Qu'importe? Le but de l'écrivain est-il de se poser en perpétuel candidat devant le suffrage universel des siècles? Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure. Il reste à savoir si notre exception n'est pas une aristocratie, et si, dans l'ordre de l'esthétique, la pluralité des suffrages représente autre chose que la pluralité des ignorances. Outre qu'il est assez puéril de croire à l'immortalité, puisque les temps approchent où la mémoire des hommes, surchargée du prodigieux chiffre des livres, fera banqueroute à la gloire, c'est une duperie de ne pas avoir le courage de son plaisir intellectuel. Complaçons-nous donc dans nos singularités d'idéal et de forme, quitte à nous y emprisonner dans une

solitude sans visiteurs." ¹

La Décadence se définit donc dès le début comme un mouvement très élitiste; en se coupant du monde avec arrogance, le poète décadent s'enferme dans une tour d'ivoire hermétiquement fermée à l'extérieur, comme Des Esseintes s'enfermera dans sa maison. Ce personnage prendra la décision de se cloîtrer dans un univers intérieur raffiné pour y ruminer une misanthropie qui, selon le mot de Socrate, n'est finalement autre chose qu'un amour des hommes trop vite déçu. Après avoir essayé de s'intégrer aux milieux aristocratiques dont l'inanité l'avait surpris, Des Esseintes s'était engoué des jeunes conservateurs avec lesquels il avait été élevé: leur sournoiserie, leur religion toute formelle et hypocrite le dégoûtèrent. Il se livra donc aux débauches des riches libéraux: elles le lassèrent vite. Il s'approcha des gens de lettres: il découvrit chez eux la même âpreté et la même intolérance que chez tous les autres. Il décida alors de systématiser sa misanthropie naissante: "Son mépris de l'humanité s'accrut; il comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacripants et d'imbéciles. Décidément, il n'avait aucun espoir de découvrir chez autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines, aucun espoir de s'accoupler avec une intelligence qui se complût, ainsi que la sienne, dans une studieuse décrépitude, aucun espoir

¹ Bourget, Paul: Essais de Psychologie contemporaine. (Paris: Gallimard, 1993) 16. Nos références renvoient à cette édition.

d'adjoindre un esprit pointu et chantourné tel que le sien, à celui d'un écrivain ou d'un lettré." ²

A l'opposé de cette jeunesse désenchantée qui se mure dans une recherche hautaine de plaisirs raffinés, la société de la Belle-Epoque engendre aussi des individus affamés de gloire et d'argent. Ceux-là vont se lancer à la conquête du monde et utiliser tous les moyens à leur disposition pour réaliser leur ambition. C'est le type que Maupassant a immortalisé dans son roman Bel-Ami. Loin de renier les réalités d'une société industrielle où l'argent a remplacé le roi, ces Rastignac modernes vont profiter des changements profonds que la République fait subir au tissu social. Le développement de l'économie industrielle, qui s'accompagne de la toute-puissance des banques, provoque une accélération des nouvelles fortunes à qui sait profiter des nouveaux paramètres de la République Opportuniste. Les Bel-Ami d'alors renforcent le besoin d'évasion des Décadents, par la grossièreté de leurs appétits, et la brutalité des moyens qu'ils mettent en oeuvre.

Toute une partie de la jeune génération, déçue par les insuffisances de la République, traumatisée par les pertes amenées par le désastre de Sedan, va se reconnaître dans les credos désabusés de Des Esseintes. Les racines du mouvement se prolongent en effet jusqu'aux désastres militaires d'un second empire épuisé, et prennent leur sève dans la répression

² Huysmans, Joris-Karl: A Rebours. (Paris: Fasquelle, 1965)

féroce de la Commune. Si le souverain semble bien être à jamais exilé, le régime parlementaire, très critiqué, l'a remplacé. Maurice Barrès, dans Leurs Figures, constitue le témoignage le plus éloquent du marasme politique de la troisième République.

Les classes laborieuses ne se reconnaissent pas dans la bourgeoisie d'argent qui les dirige. Témoins des scandales répétés d'un régime attaqué sur tous les fronts, les masses s'enlisent dans un cynisme profond. Séduites un moment par le flamboiement du populisme nationaliste du général Boulanger, elles déchantent lorsqu'il refuse de marcher sur l'Elysée, aux élections de 1888. Quand le général se suicidera sur la tombe de sa maîtresse à Bruxelles, en 1891, sa mort violente paraphera la fin d'un rêve de gloire nouvelle.

Il est inévitable que le sentiment de déception profonde qui domine alors s'inscrive dans la littérature. Mais parallèlement à l'évolution décadente, se dessine une autre sensibilité, éprise d'absolu, d'idéal. Albert Béguin note que "Tous ceux qui, de 1879 à 1885 fréquentaient les clubs et les cénacles (Hydropathes, Hisrutes, Chat-Noir), ou les rédactions des revues (Décadent, Symbolisme [sic], Vogue, Revue Wagnérienne, Revue indépendante, etc.) vont vers la musique, l'idéal, l'obscur, ou plutôt reviennent de l'impressionnisme réaliste de Goncourt à l'idéalisme de Lamartine ou de

Novalis." ³ C'est cette sensibilité nouvelle qui inspirera le Manifeste symboliste de Jean Moréas, dans Le Figaro du 18 septembre 1886.

Avant cette date, c'est la branche décadente qui domine. Mais ceux qui sont à la recherche d'une nouvelle donne s'intéressent d'abord au roman russe, en réaction contre les oeuvres naturalistes. Raymond Pouillart explique la soudaine passion dont le public s'engoue pour Tolstoï et Dostoïevsky: "Ces romanciers [naturalistes] sont obsédés par tout ce qui dégrade, souille, corrompt les forces de l'être. De là vient le profond pessimisme qui se dégage de toutes ces oeuvres, contre lesquelles réagira la génération de 1885 ... La faveur qui accueille le roman russe trouve aussi là son origine: car les êtres tarés, les condamnés, les humiliés et les offensés de Tolstoï ou de Dostoïevski, trouvent une issue, une voie ou au moins une lueur de rédemption. Un "dimanche-résurrection" peut luire pour eux. Les compagnons de Zola enferment l'homme dans un bagne qui ne connaît pas d'espoir." ⁴ Alors que la traduction du Katia de Tolstoï, en 1878, n'avait trouvé qu'un public restreint, la parution en français de Ma Religion, du même auteur, inaugure en 1884 la mode du roman russe. Dix mille volumes de Guerre et Paix seront vendus

³ Baillot, A.: Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900). (Paris: Librairie philosophique J. Krin, 1927) 285

⁴ Pouillart, Raymond: Le Romantisme III, 1869-1896. (Paris: Arthaud, 1968) 132

entre 1885 et 1886. En 1886, Melchior de Vogüé publie Le Roman russe, composé d'articles parus dans La Revue des deux mondes de 1883 à 1886. Jusqu'en 1890, chaque année verra la traduction d'un roman de Tolstoï ou Dostoïevsky. L'engouement s'apaisera dans les années 1890.

Dans ses Essais de psychologie contemporaine, Paul Bourget a résumé les raisons de l'intérêt éprouvé par les lecteurs de la Belle-Epoque pour le roman russe: "On dirait que le vent qui traverse toujours indéfiniment leurs steppes sans montagnes a laissé un peu de son éternel va-et-vient. Cette incertitude les fait souffrir jusqu'à l'agonie. Que racontent ceux de leurs romans qui sont venus jusqu'à nous? Les tourments de la volonté inachevée, l'angoisse de la créature sans certitude précise, à laquelle il manque le pouvoir de diriger le flot jaillissant de sa magnifique énergie. Ils recommencent sans jamais s'en lasser, l'épopée de l'inquiétude, l'odyssée douloureuse de l'être enthousiaste et désorbité." (34-35) Pour une jeunesse en révolte contre le matérialisme ambiant et le Positivisme triomphant, le roman russe offre une échappée pleine de passion et de mystère, en même temps qu'il présente des êtres excessifs auxquels s'accorde leur sensibilité.

Parallèlement, le théâtre scandinave va faire lui aussi son chemin dans les milieux littéraires. En 1887, Jacques Saint-Cère, de retour d'Allemagne, fait paraître un article dans La Revue d'art dramatique. Il s'intitule: Un Poète du

Nord: Enrick Ibsen. On découvre aussi les oeuvres de Strindberg. En fait, le théâtre scandinave apportait un renouveau à une scène bien souvent occupée par le vaudeville, la tragédie bourgeoise et les pièces historiques. La Fille de Roland, écrite par Henri de Bornier en 1875, est représentée plus de cent fois. Cyrano de Bergerac, qui connaît un vif succès, est l'un des derniers avatars du romantisme au théâtre: on joue également, enfin, le Lorenzaccio de Musset. Les pièces de Dumas Fils sont très appréciées: La Princesse George, Une Visite de Noces (1871), L'Homme-Femme (1872), La Femme de Claude, Monsieur Alphonse (1873), L'Etrangère (1876) séduisent le public par les leçons morales qu'elles offrent sur le mariage, la paternité, l'amour. On se délecte aussi des Deux Orphelines de D'Ennery. Labiche et Feydeau, qui écrit ses premières oeuvres en 1880, à l'âge de dix-huit ans, amusent les foules.

Au contraire, le théâtre de Bjoernson, Strindberg et surtout Ibsen, s'inscrit contre les tendances, superficielles ou simplement trop réalistes, de l'inspiration qui est alors à la mode. De même que le roman russe apporte un message d'espoir par l'illumination sombre qu'il contient, le théâtre scandinave apporte un renouveau dans la technique qu'il propose, et les thèmes qu'il présente. Bien des années plus tard, Maeterlinck va expliquer la mode du théâtre scandinave dans son essai intitulé Le double Jardin. L'auteur y identifie les différentes techniques de ce qu'il nomme le

"drame moderne". Contre les théâtres classique et romantique dont les productions s'articulaient sur un réseau d'actions extérieures, Maeterlinck définit le "drame moderne" comme une plongée dans le monde intérieur de la conscience des personnages: "... à la pointe extrême de la conscience humaine, cela se termine dans les drames de Bjornson [sic], d'Hauptmann et surtout dans les drames d'Ibsen." ⁵

La littérature s'internationalise: la pensée de Schopenhauer pénètre lentement l'opinion française. Dès 1870, La Revue des deux mondes présente un article de Challemer-Lacour sur le philosophe allemand: Un Bouddhiste contemporain en Allemagne. En 1874, Théodule Ribot publie La Philosophie de Schopenhauer. Burdeau livre ses traductions de l'oeuvre du penseur germanique: Essai sur le libre Arbitre (1877), puis Les Fondements de la morale (1879). En 1880, c'est Bourdeau qui présente les Pensées, Maximes et Fragments.

C'est Théodule Ribot qui fut le principal propagateur de la pensée du philosophe allemand. Il explique le concept de Représentation introduit par Schopenhauer de la façon suivante: "Cette dépendance où est l'objet par rapport au sujet, constitue l'idéalité du monde comme représentation. Notre corps lui-même, en tant que nous le connaissons comme objet, c'est-à-dire comme étendu et agissant, n'est qu'un phénomène cérébral, qui n'existe que dans l'intuition de notre

⁵ Maeterlinck, Maurice: Le double Jardin. (Paris: Fasquelle, 1904.) 122. Nos références renvoient à cette édition.

cerveau." ⁶. La réalité est donc une projection de notre moi intérieur: ce concept aura une influence très importante sur les futurs Symbolistes. A Jules Huret, Maeterlinck déclarera en 1891: "... le symbole qui émane de la vie de tout être est bien plus haut et bien plus impénétrable que le plus merveilleux symbole préconçu, et la simple vie des êtres contient des vérités mille fois plus profondes que toutes celles que peuvent concevoir nos plus hautes pensées". ⁷. Dans la revue hollandaise De Nieuwe Gids, Barrès, dans un article intitulé "L'Esthétique de demain: l'art suggestif", confirme la tendance au rêve en janvier 1886: "L'univers où nous vivons est un rêve. Il n'y a point de choses, point d'hommes, ou plutôt il y a tout cela, mais parce que l'Etre se doit nécessairement projeter en des apparences." (Pouilliat, 147).

Entre 1872 et 1876, Léon Dumont présente la pensée de Hartmann, disciple de Schopenhauer. En 1877, La Philosophie de l'inconscient séduit les esprits. Cette pensée, dont l'argument principal fait du fait seul de vivre le faute originelle, va alimenter la sensibilité décadente: l'existence n'est plus qu'une grisaille inutile, dont la seule issue est un anéantissement inévitable. Chez Schopenhauer, le Vouloir

⁶ Cité par Pierrot, Jean: L'Imaginaire décadent (1880-1900). (Paris: Presses Universitaires de France, 1977) 76

⁷ Réponse de Maeterlinck à Huret, Jules: Enquête sur l'évolution littéraire. (Paris: Fasquelle, 1894) 126. Nos références renvoient à cette édition.

Vivre et la Volonté amenaient à un perpétuel désenchantement. A cette Volonté devait être substitué le concept de Représentation. Chez Hartmann, le Vouloir Vivre schopenhauerien s'appelle Inconscient: la découverte de cette pulsion humaine fondamentale amène invinciblement, selon Hartmann, à se rendre compte de l'absurdité complète de la vie. Au renoncement du Sage auquel amenait la pensée de Schopenhauer, Hartmann substitue un appel à la fin du monde par une extinction volontaire de l'espèce.

Paradoxalement, Hippolyte Taine, l'apôtre du Positivisme, va également étancher la soif d'idéal qui altère tous les esprits. Il va attirer l'attention sur la pensée de Carlyle dès 1864, dans son ouvrage sur L'Idéalisme anglais. En 1877, La Revue des deux mondes publie un article d'Edouard Schuré, qui affirme la prééminence de l'essence mystique de la vie intérieure. A cet égard, Raymond Pouillart insiste sur l'importance des articles de Paul Bourget sur le Pré-Raphaélisme anglais, que lui ont inspirés ses séjours en Angleterre, de 1882 à 1884. Dans son Cahier bleu, Maurice Maeterlinck note l'importance qu'il attache à ce mouvement artistique: "Voilà donc le but du préraphallisme [sic], l'instinct, (conscient ici) retournant à la source originelle, en s'éloignant de la source artificielle latine." *

* Maeterlinck, Maurice: Le Cahier bleu. (Bruxelles: Fondation Maurice Maeterlinck. Annales, 22. 1976) 115. J. Wieland-Burston, qui présente le texte, déclare que le cahier a probablement été rédigé à partir du printemps-été 1888, jusqu'au premier trimestre de 1889. Nos références renvoient à cette

A côté d'un défaitisme pratiquement érigé en système, fleurit une autre sensibilité, ouverte sur les figures hiératiques de Rossetti et Burne-Jones, éclore dans la moiteur passionnée de la pensée ésotérique. Ce courant est très fort dans les années 1880: on continue à se pénétrer des livres de Jacques Matter sur Madame Guyon, la gnose, Claude de Saint-Martin. On se passionne pour le livre d'Adolphe Franck sur La Kabbale. Les adeptes de l'ésotérisme ont leurs éditeurs: le catalogue de la librairie Chamuel comporte L'ésotérisme dans l'art de Victor-Emile Michelet, Eoraka du vicomte de Larmandie. L'éditeur Bailly publie La Revue de Haute Science.

Madame Blavatska dirige la Société théosophique et sa revue. Félix Krishna-Gaboriau dirige Le Lotus, et traduit Le Monde occulte de Sinnett. L'importance des ouvrages d'Eliphas Lévi reste grande: Le Dogme et rituel de haute magie sera réédité en 1894. Papus publie L'Occultisme contemporain en 1887, le Traité élémentaire des sciences occultes en 1888, et La Pierre philosophale en 1889. Le petit livre de Stanislas de Guaita paru en 1886, les Essais de sciences maudites, va s'amplifier au cours des années et devenir un gros ouvrage en 1890.

Un livre fondamental dans le développement de cette sensibilité est l'ouvrage intitulé Les Grands Initiés, d'Edouard Schuré, en 1889. L'auteur y déclare dans sa Préface: "Aujourd'hui, ni l'Eglise emprisonnée dans son dogme,

ni la Science enfermée dans la matière ne savent plus faire des hommes complets. L'art de créer et de former les âmes s'est perdu et ne sera retrouvé que lorsque la Science et la Religion, refondues en une force vivante, s'y appliqueront ensemble et d'un commun accord pour le bien et le salut de l'humanité." *. Edouard Schuré y réfute par ailleurs le "bagne" de la doctrine tainienne, amplifié par les théories Naturalistes: "Non, les milieux n'expliquent pas les espèces, pas plus que les lois physiques n'expliquent les lois chimiques, pas plus que la chimie n'explique le principe évolutif du végétal, ni celui-ci le principe évolutif des animaux." (28) En fait, Edouard Schuré clame les droits du rêve, de l'âme, contre les paramètres scientifiques que le Naturalisme avait tant contribués à répandre. Raymond Pouillart remarque que "Depuis 1884, la tension, dans le roman, est ... celle des corps sans âmes et des âmes sans corps: Gervaise ou Bérénice, Saccard ou André Cornelis, la fille ou la fée. La fée et l'âme réclament leurs droits." (125). Le livre d'Edouard Schuré, en se penchant sur les grandes doctrines mystiques, vient donc, pour ainsi dire, à point nommé.

C'est la même année, en 1889, que Maeterlinck publiera les poèmes des Serres chaudes et sa première oeuvre dramatique, La Princesse Maleine. Apparus au moment opprotun

* Schuré, Edouard: Les grands Initiés. (Paris: Librairie Académique Perrin, 1960) 34-35. Nos références renvoient à cette édition.

du fait des thèmes qui en forment le coeur, les deux ouvrages vont connaître une fortune éclatante. Maeterlinck y infuse en effet le rêve éveillé qui va dominer toute sa première période: les images qu'il propose sont étranges et paradoxales: dans La Princesse Maleine, une jeune fille de quinze ans possède un charme tout-puissant, qui va conduire le récit vers une tragédie à dimension cosmique. Dans cette oeuvre, tout participe au drame: la nature accompagne le bruit et la fureur des éléments de la diégèse. Une comète annonce tous les malheurs à venir, et les cygnes s'envolent lorsque le meurtre de la princesse est perpétré par la reine: un seul, sanglant, ne parvient pas à prendre son vol. Des orages d'une violence extrême accompagnent toute la fin de la pièce, qui voit le développement de la folie du roi. Dans les Serres chaudes, la technique du paradoxe offert par les images se répète jusqu'à devenir quasiment systématique. Dans Regards, un château devient un hôpital. Dans Visions, l'étoile est pâle et lente. Dans Amen, les songes du soir meurent en un "palais de glace".¹⁰. Les deux oeuvres, aussi bien Serres chaudes que La Princesse Maleine, furent saluées par la critique de manière à peu près unanimes, mis à part Francisque Sarcey, le critique du Temps, et quelques autres qui jugeront le bruit fait autour de la production de l'auteur belge très excessif.

¹⁰ Maeterlinck, Maurice: Serres chaudes. Quinze Chansons. La Princesse Maleine. (Paris: NRF Gallimard, 1983). 56

Mais avant ces succès immenses, Maurice Maeterlinck avait erré par deux fois dans l'atmosphère intellectuelle surchauffée de la capitale. En 1886, il y effectue un premier séjour, au cours duquel il est initié aux milieux décadents et symbolistes. Il trouvera vite le pôle principal de son inspiration à venir, dans le brouhaha de la brasserie Pousset, à Montmartre. Un prince du Symbolisme y célèbre d'étranges offices: c'est l'auteur de L'Eve future, des Contes cruels et d'Axël. La rencontre avec Villiers de l'Isle-Adam fut en effet capitale pour le jeune poète, qui déclarera à Jules Huret: "Tout ce que j'ai fait, c'est à Villiers que je le dois, à ses conversations plus qu'à ses oeuvres, que j'aime beaucoup d'ailleurs." (Enquête, 128).

Dans la préface que Maeterlinck consacra au livre de Louis Roseyre sur la vie dans la capitale à l'époque symboliste, le dramaturge narre ses rencontres avec Villiers de l'Isle-Adam de la manière suivante: "... dans un coin de la salle enfumée, parmi les bruits de billards et de dominos, nous nous groupions autour de notre maître qui, jusqu'à la fermeture du café, d'une voix sourde, presque basse, blanche et cotonneuse, nous enveloppait de paroles incantatoires et telles -c'est sans doute une illusion rétroactive- que je n'en ai jamais entendues dans la bouche d'un autre homme. Sans se soucier de l'âge ou de l'intelligence de ses auditeurs, sans les voir, ou ne les regardant qu'à travers le halo qu'il projetait autour de soi, il déroulait devant nous

un tissu féérique..." ¹¹.

A la brasserie Pousset, Maeterlinck voyait aussi Saint-Pol Roux, Ephraïm Mikhaël, Paul Quillard, Rodolphe Darzens et Catulle Mendès. Paradoxalement, il ne fréquentait pas la rue de Rome, où Stéphane Mallarmé tenait ses mardis. Beaucoup plus tard, Maeterlinck expliquera la raison de sa réserve à son ami Albert Mockel. Dans une lettre qu'il lui envoie le 29 janvier 1927, il déclare: "C'est plus tard que je suis allé deux ou trois fois rue de Rome. Je n'aimais pas beaucoup l'atmosphère chichiteuse qui y régnait." ¹². C'est en effet Villiers de l'Isle-Adam qui exercera sur l'auteur l'influence la plus profonde et la plus durable. Il écrira encore: "De tous les hommes que j'ai rencontrés, pas un ne m'a donné aussi nettement l'impression du génie. De ce génie on trouve maintes traces dans son oeuvre, mais tout éclatant qu'il y est, à ceux qui ont subi le rayonnement et le prestige de sa vivante présence, il ne semble qu'un reflet recueilli dans un petit miroir." (Roseyre, 6).

Van Leberghe, Le Roy et Maeterlinck se joignent au groupe de Condorcet, formé par Geaorges Vanor, André Fontainas, Ephraïm Mikhaël, Stuart-Merrill, Paul Quillard et René Ghil. Ils fondent la revue La Pléiade, qui disparaîtra après sept

¹¹ Roseyre, Louis: Au Temps du quartier. (Paris: Les Editions du monde moderne, 1927. Préface de Maurice Maeterlinck.) 7

¹² La lettre est citée par Wilson-Lambert, Carole-J.: "Maurice Maeterlinck et l'idée de la mort entre 1885 et 1890." (Bruxelles: Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, XXVII: 1980. 43-51) 46

numéros. Maeterlinck y publiera, en Mars 1886, Le Massacre des Innocents. Ce texte s'inspira d'un tableau de Pierre Breughel: il relate le massacre de toute une partie d'un village par des soldats espagnols. Après que les soldats sont partis, la vie reprend ses droits, comme si la tuerie n'avait été qu'un épisode s'inscrivant dans la continuité de la vie, qu'elle n'a interrompue qu'un court moment. Maeterlinck, à propos de cette nouvelle, écrira: "... je m'étais simplement appliqué à reproduire de mon mieux les divers épisodes d'un tableau du musée de Bruxelles, peint au XIV^{ème} siècle par Pieter Breughel-le-Vieux. Mais il m'a semblé que les événements avaient transformé cet humble exercice littéraire en une sorte de vision symbolique." ¹³.

De fait, Adela Gerardino voit dans le Massacre une sorte d'avant-texte des pièces à venir: "Le symbolisme [du chef des espagnols, vieillard complètement immobile et impassible qui ne peut communiquer avec les paysans parce qu'il ne comprend pas leur langue] est clair: ce vieillard impassible devant lequel sont sacrifiés les innocents, c'est la fatalité mystérieuse, muette, imperturbable. Les soldats sont ses servants, les exécuteurs de sa volonté, les événements malheureux." ¹⁴. La fonction du chef militaire semble en effet bien proche de celle que la fatalité exercera tout au

¹³ Maeterlinck, Maurice: Le Massacre des Innocents. (Paris: Georges Crès et Cie, 1918) Dans la Préface, non numérotée.

¹⁴ Gerardino, Adela: Le Théâtre de Maeterlinck. (Paris: Pascal, 1934) 18. Nos références renvoient à cette édition.

long du premier théâtre. Adela Gerardino continue d'ailleurs en ces termes: "Nous avons donc, dans ce conte, les éléments essentiels de la conception de Maeterlinck: le mystère impénétrable des puissances de l'inconnu, l'impuissance effrayée de l'homme devant sa malveillance." (19).

Par ailleurs, Maeterlinck publiera six poèmes dans La Pléiade en juin 1886: Reflets, Fauves las, Feuillage du Coeur, Serre d'Ennui, Visions, Le Souvenir. Ils seront tous publiés également en octobre 1887, dans Le Parnasse de la Jeune Belgique, à l'exception de Souvenir, qui fut abandonné. Ces cinq poèmes seront en 1889 intégrés au recueil des Serres chaudes.

C'est grâce à ces poèmes que Georges Rodenbach va présenter Maeterlinck aux lecteurs de La Jeune Belgique. Il juge ces premières poésies en écrivant que ce sont "...des vers de vrai poète, des vers subtils et suggestifs." ¹⁵. Maeterlinck très ému remercie aussitôt Rodenbach, en s'exclamant que ses "... rêves de gloire les plus invraisemblables entrevoyaient à peine, dans des temps très lointains, le commentaire gris d'un journaliste de province, dans lequel tant d'autres, et qui valaient bien mieux que [lui], ont été ensevelis." (Hanse, 45).

La vie des lettres en Belgique s'organisait alors

¹⁵ Cité par Hanse, Joseph: Histoire d'une gloire. Le Centenaire de Maurice Maeterlinck: 1862-1962. (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1962) 45. Nos références renvoient à cette édition.

principalement autour de deux revues littéraires: La Jeune Belgique et L'Art Moderne. Max Waller, principal animateur de La Jeune Belgique, groupe autour de lui les partisans de la théorie parnassienne de l'Art pour l'Art, tandis qu'Edmond Picard rassemble ceux qui se prononcent pour une littérature nationale et engagée dans L'Art Moderne.

La littérature belge à proprement parler était née en 1868, avec La Légende d'Ulenspiegel de Charles de Coster. Cette oeuvre, ancrée dans le folklore flamand, prend une telle importance dans la littérature belge que Romain Rolland, dans la Préface qu'il écrivit pour une édition de l'ouvrage, n'hésite pas à déclarer que "La Légende d'Ulenspiegel a créé une patrie nouvelle." ¹⁶. Une vingtaine d'années plus tard, la Belgique cherche encore sa spécificité, et tente de la définir. Maryse Descamps écrit que "Vers 1886, le champ littéraire belge se structure en groupes plus ou moins antagonistes. Les uns s'orientent vers la pratique d'une poésie de forme fixe, à l'armature et aux thèmes classiques, qui trouve sa place dans une tradition de rigueur établie par le Parnasse. Les autres suivent les voies de l'inventivité lexicale et rythmique du Symbolisme. Ils adhèrent au vers-librisme et revendiquent l'appartenance à une "modernité". Dès 1885, La Jeune Belgique se prononce contre cette école

¹⁶ De Coster, Charles: La Légende d'Ulenspiegel. (Paris: Hier et Aujourd'hui, 1949) 5

nouvelle." ¹⁷.

Le 18 septembre 1886, dans le supplément littéraire du Figaro, le poète Jean Moréas publie Le Manifeste du Symbolisme. Il y signale la naissance d'une littérature nouvelle, dont il définit les caractéristiques principales dans les termes suivants: "Ennemis de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales." ¹⁸.

Parallèlement, la revue Le Symboliste va apparaître en octobre 1886. Elle est dirigée par Gustave Kahn, son rédacteur en chef est Jean Moréas, et son secrétaire Paul

¹⁷ Descamps, Maryse: Un Livre, Une Oeuvre: Pelléas et Mélisande. (Bruxelles: Labor, 1986) 13

¹⁸ Moréas, Jean: Manifeste du Symbolisme. Cité par Michaud, Guy: Message poétique du Symbolisme. (Paris: Nizet, 1961) 725. Nos références renvoient à cette édition.

Adam. Cette gazette littéraire groupe Charles Henry, Dujardin, Laforgue, Fénéon, Huysmans et Barrès. Paul Adam y déclarera: "La vie moderne ne nous demuere point interdite... Mais il sera permis de la transfigurer dans une synthèse autre que celle donnée jusqu'à ce jour par l'impressionnisme du roman... Nous y introduirons les fantômes du rêve, de l'hallucination, du souvenir, les évocations imaginaires, parce que cela se trouve dans la vie et la fait." (Pouillliart, 151).

Le Symbolisme s'inscrivait donc en faux contre le Naturalisme: ennemi d'une littérature dont le but suprême est de retranscrire des "tranches de vie", ce mouvement se dirige vers le rêve, la méditation intérieure. L'Avant-dire que Mallarmé écrivit en tête du Traité du Verbe de René Ghil, en 1886, forme une sorte de second manifeste du mouvement. L'auteur y synthétise, pour ainsi dire, les tendances profondes du Symbolisme, en y définissant le rôle très particulier que joue la réalité extérieure dans la création de l'oeuvre littéraire: "Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, l'idée même et suave, l'absente de tous bouquets." (cité Michaud, 726).

Contre le Naturalisme de Zola et le réalisme du Bouvard et Pécuchet de Flaubert, le Symbolisme reprend donc les Correspondances baudelairiennes: un élément extérieur se fait partie intégrante de la vision intérieure, et n'est plus que

le signe des rapports ésotériques signalés par Jean Moréas. Guy Michaud a le plus clairement expliqué la filiation qui va de Baudelaire au Symbolisme en écrivant que pour Baudelaire, "La nature et l'homme prennent ... un sens, une signification aux yeux du poète. La nature lui apparaît ... comme un temple d'où sortent parfois "de confuses paroles"; car en toutes choses il est un sens symbolique, et chaque objet est la traduction d'une réalité spirituelle." (Michaud, 71) Dans Le Livre des masques, Rémy de Gourmont va déclarer: "Toute la littérature actuelle, et surtout celle que l'on appelle symboliste, est baudelairienne."¹⁹.

On trouve dans le Symbolisme le refus profond de la retranscription de la réalité objective, au profit de l'évocation d'une vérité purement individuelle, qui atteint pourtant à l'universalité grâce à la dimension ésotérique qu'elle suggère. Dans son Avant-dire, Stéphane Mallarmé s'est fait le héraut de tous les Symbolistes en déclarant: "A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?" (cité Michaud, 726). Charles Morice, dans l'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret, reprendra cette idée et battra en brèche le projet naturaliste: "L'erreur du Naturalisme, c'est, étant données

¹⁹ De Gourmont, Rémy: Le Livre des masques. (Paris: Mercure de France, 1896) 57

les choses, d'en vouloir exprimer le sentiment adéquat par des mots. D'abord, c'est impossible, ensuite, ce serait un péché. Vouloir se substituer aux lois de la nature qui, elle, ne nous donne jamais de double! Enfin, pourquoi faire? Puisque la fleur existe, quelle utilité d'en créer une avec des mots, en admettant qu'on le puisse? C'est faire comme un mercenaire qui ramasserait des cailloux d'un côté de la route pour les placer de l'autre côté, c'est le travail des Danaïdes!" (85-86).

Maryse Descamps perçoit très finement la portée véritable des déclarations théoriques des Symbolistes. Elle écrit en effet qu'il ne s'agit pas "... d'une école qui s'organise autour d'une doctrine, mais d'une conscience qui se découvre." (11). Le Symbolisme, que Charles Morice décrira comme "... une transposition dans un autre ordre de choses." (Huret, 88), cherche à capter la vie intérieure, la vie de l'âme, qu'il tente d'évoquer par des moyens que Jean Moréas avait définis dans son Manifeste: "Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe: d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la périodes aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme; enfin la bonne langue -instaurée et modernisée-, la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et Philippe de

Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme du langage, tels des Toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses." (cité Michaud, 724).

Le Symbolisme refuse le Classicisme. Dans La Culture des Idées, Rémy de Gourmont déclarera que "De Racine à Vigny, la France ne produisit aucun grand poète." ²⁰. Dans son Cahier bleu, Maurice Maeterlinck note qu' "Aujourd'hui, chacun des grands parmi les français semble vivre comme quelque parasite sur tel ou tel germain, (Villiers-Hegel, Baudelaire Poë - Mallarmé, Verlaine - Laforgue)..." ²¹. Contre le Classicisme, la génération Symboliste en appelle aux mystiques, à la littérature germanique, au Moyen-Age. Huysmans avait précédé son A Rebours d'une citation du mystique Ruysbroek: "Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps..., quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire." En 1894, Maeterlinck traduira L'Ornement des Noces spirituelles du mystique flamand, et, en 1896, les Fragments, suivis des Disciples à Saïs, de Novalis.

La génération Symboliste est éprise d'idéal. A cet égard, la préface du recueil de contes Les Hantises, de

²⁰ De Gourmont, Rémy: La Culture des Idées. (Paris: Mercure de France, 1914) 97

²¹ Maeterlinck, Maurice: Le Cahier bleu. (Bruxelles: Fondation Maurice Maeterlinck. Annales, 22. 1976) 102. J. Wieland Burston, qui présente le texte, déclare que ce cahier fut probablement rédigé entre le printemps-été de 1888, et le premier trimestre de 1889. Nos références renvoient à cette édition.

Dujardin, est éloquente. Dujardin y déclare: "Seule, l'idée est; le monde où nous vivons est notre ordinaire création ..."

²². Cette conception est un écho des théories de Schopenhauer, qui voyait dans la perception individuelle de la réalité extérieure le phénomène qu'il nommait "Représentation". A Jules Huret qui s'enquiert des influences qu'il a subies, Maeterlinck signalera la place de choix qu'y occupe Schopenhauer, "... qui arrive jusqu'à nous consoler de la mort." (129). En réalité, la soif d'absolu exprimée par les Symbolistes n'était pas vraiment nouvelle. En commentant cette tendance, Raymond Pouillart écrit que "Depuis 1882, la jeunesse aspirait à d'autres idéaux. En fait, ceux-ci remontaient aux origines mêmes du Parnasse. Depuis vingt ans, Mallarmé s'avancait vers une poésie absolue, dont la séduction lui avait fait créer des oeuvres miraculeuses." (135).

Le premier Parnasse Contemporain était paru en 1866. On y trouvait des oeuvres de Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Hérédia, Ménerand, Coppée, Verlaine, Valade, Catulle Mendès, et Villiers de l'Isle-Adam. Cette publication était donc très diverse, et rassemblait des sensibilités différentes. Elle se caractérise par un refus du réel, et la recherche d'une poésie pure, tournée vers l'idéal. Raymond Pouillart cite une lettre de Villiers à Mallarmé, qui représente bien l'idéalisme de ces deux auteurs: "Tout individu qui écrit pour

²² Dujardin, Edouard: Les Hantises. (Paris: Vanier, 1886) Préface. Cité par Jean Pierrot, 93.

la renommée n'est pas digne, aux yeux d'un poète, d'être admis comme mouchard dans une préfecture de police bien tenue." (86)²³.

Le Second Parnasse Contemporain paraît en fascicules mensuels à partir de novembre 1869²⁴. On y trouve moins d'oeuvres de Verlaine et de Villiers, mais l'ouvrage comporte la première Hérodiade de Mallarmé. Dans le Troisième Parnasse Contemporain, par contre, Anatole France et François Coppée écarteront L'Après-midi d'un faune de Mallarmé. Charles Cros est éliminé de la publication, et Verlaine est en Angleterre.

Le Parnasse s'était donc dégagé des auteurs qui aspiraient à une poésie à la fois idéale et inventive, comme Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Charles Cros et Paul Verlaine. Mais cette tendance continuera à vivre, et formera le premier groupe des Symbolistes. A propos de l'influence que Verlaine exercera sur la génération suivante, Guy Michaud déclare que: "Pour la première fois en France, un poète ne comptait plus les syllabes, n'égrenait plus les vers: la phrase poétique formait un tout, se déroulant de vers en vers, de mesure en mesure, se glissant, insinuante et fluide, cherchant la courbe du chant intérieur pour se modeler sur elle." (123).

Avec l'arrivée du Symbolisme à proprement parler, Maryse

²³ Raymond Pouillart ne précise pas ses sources.

²⁴ Le livre ne sera broché qu'en 1871, après l'épisode de la Commune.

Descamps écrit qu' "En se référant à Mallarmé, on élabore une conception exigeante de la poésie, dans ses buts comme dans sa facture; on met l'accent sur la valeur suggestive du langage, qui ne sera pleinement exploitée que par un emploi sûr et savant des mots." (11). En Belgique, l'équipe de La Jeune Belgique refuse la nouvelle doctrine, et réfute le Manifeste de Jean Moréas. La même année, en 1886, une rupture s'amorce dans l'équipe de cette revue littéraire: Albert Mockel fonde La Wallonie. Pendant les sept années de sa publication, La Wallonie rassemblera ceux qui sont attirés par l'esthétique du Symbolisme: on y trouvera des textes de Gide, Maeterlinck, Elskamp, Moréas, Mallarmé, Verhaeren et Van Leberghe.

En 1886, la Belgique est en proie à l'agitation sociale: les ouvriers revendiquent leurs droits. Très naturellement, La Jeune Belgique refuse de prendre parti, puisqu'elle défend l'esthétique de l'Art pour l'Art. Au contraire, L'Art Moderne d'Edmond Picard se range du côté des grévistes; Rodenbach et Verhaeren se désolidarisent de l'équipe de La Jeune Belgique, mais ce dernier leur révélera les oeuvres de Maeterlinck, Van Leberghe et Grégoire Le Roy. Plus tard, en 1895, naîtra la revue Le Coq rouge, qui se dressera contre La Jeune Belgique jugée trop esthétisante. Maeterlinck, Georges Eekhoud, Verhaeren en feront partie, et Maeterlinck soutiendra avec son propre argent la grève ouvrière organisée par Vandervelde.

Ainsi, dès sa naissance, le Symbolisme belge est marqué par un certain engagement social. Cet idéalisme, qui se

prolonge jusque dans la politique, est un trait bien spécifique du mouvement belge. Maryse Descamps écrit à cet égard qu' "Il serait faux ... de considérer le Symbolisme belge comme un pur jeu d'esthètes. Les mouvances du champ littéraire participent d'un rapport marqué, quoiqu'indirect, au social." (14).

Pourtant, les oeuvres de Maeterlinck ne comportent pas d'allusions à un quelconque mouvement social. Le Symbolisme touche ici à l'un de ses paradoxes: épris d'absolu, les textes qu'il produira seront le plus souvent abscons, difficiles à interpréter par leur polysémie même. En France, le mouvement s'organise plutôt autour d'auteurs dont l'appartenance à une classe socialement privilégiée est évidente. Raymond Pouillart remarque que les revues littéraires des années 1880 sont luxueuses, bien différentes de celles de la génération précédente: "Le Symbolisme s'est diffusé dans une classe qui n'était pas seulement privilégiée par l'esprit; elle l'était aussi par la naissance et la fortune. Gide, Régner, Viélé-Griffin, Stuart Merrill, Maeterlinck bénéficient d'une éducation excellente, celle des grands lycées ou des grands collèges, ou celle des précepteurs. La quête solitaire des maîtres du Symbolisme eût-elle fait école si leurs disciples n'avaient pas été préparés par une éducation en serre chaude?" (42).

A cette remarque de Raymond Pouillart fait écho la réaction de Mallarmé, qui déclarera en 1891 à Jules Huret:

"Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place." (61). Le Symbolisme ne s'adresse donc pas à la foule anonyme, et exige une culture profonde afin que les oeuvres qu'il engendre soient comprises. Mais s'il est possible de généraliser cet aspect élitiste du mouvement jusqu'à un certain point, il ne faut pas non plus exagérer dans cette direction: le Symbolisme n'a jamais bénéficié d'une doctrine véritablement centralisée, et chaque auteur va plus ou moins suivre la pente qui lui est naturelle. Il semble nécessaire de rappeler le manque d'enthousiasme de Maeterlinck à fréquenter les mardis de la rue de Rome, et son peu de goût pour leur "atmosphère chichiteuse."

Il faut pourtant bien tenter de cerner ce mouvement, si difficile que cela soit, comme en témoignent plusieurs critiques. Ainsi Guy Michaud définit sa spécificité en déclarant qu' "A la suite des Novalis, des Nerval, des Poe, il s'agit pour dénouer le conflit qui la [la création littéraire] déchire, de tenter jusqu'au bout l'aventure poétique, et d'unir à l'expérience et à la vision subjective du monde sa recreation par la poésie." (41). Il est indubitable que le Symbolisme se caractérise en effet par une recherche intense de nouveauté, qui s'exprime par une nouvelle donne technique que l'on pourrait synthétiser par les termes d' "évocation" et de "suggestion".

Mallarmé est sans doute celui qui a le mieux défini les ambitions du mouvement dans son Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil: "A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?" (Michaud, 726). Pour cet auteur, tout ramenait à l'écriture du Livre: la littérature s'avavançait vers la réalisation de ce Livre universel; par le biais de la suggestion, les objets extérieurs devenaient la trace d'une vérité littéraire transcendente.

Dans sa réponse à Jules Huret, Maurice Maeterlinck a clairement posé le rôle du symbole dans le processus de l'écriture: "Je ne crois pas que l'oeuvre puisse jamais naître viablement du symbole; mais le symbole naît toujours de l'oeuvre si celle-ci est viable. L'oeuvre née du symbole ne peut être qu'une allégorie ..." (Huret, 125). Il s'ensuit de cette déclaration que, pour Maeterlinck, le symbole est la trace d'un "autre chose" universel qui vient se glisser dans l'écriture, et faire de celle-ci une sorte de processus sacré: "... il [le poète] est plus ou moins puissant, non pas en raison de ce qu'il fait lui-même, mais en raison de ce qu'il fait exécuter par les autres, et par l'ordre mystérieux et éternel et la force occulte des choses. Il doit se mettre dans la position où l'Ermite appuie ses paroles, et chaque mouvement de sa pensée doit être approuvé et multiplié par la

force de gravitation de la pensée unique et éternelle!" (Huret, 125-126). C'est dans Les Serres chaudes, et plus encore dans La Princesse Maleine, que va se faire jour le Symbolisme très particulier de Maeterlinck. Antonin Artaud déclare que: "Dans ce petit livre des Serres chaudes..., l'esprit du Symbolisme existe réellement. 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."²⁵.

C'est avec le théâtre que Maeterlinck va donner forme à sa version très particulière du Symbolisme. Guy Michaud note que "Son théâtre continue sa poésie. Mais, plus qu'elle, il est le genre qui convenait à son tempérament." (445). En effet, le théâtre va lui permettre de donner la parole à l'inconnu qu'il sent rôder tout autour de lui: "En lui comme autour de lui, Maeterlinck a l'intuition de l'invisible, de l'occulte. Dans un paysage, une parole, un simple geste, un silence même -surtout un silence-, il pressent un mystère insondable, une nuit troublante et inquiétante." (Michaud, 445).

Les thèmes du théâtre de Maeterlinck sont la mort, le silence, l'attente. A ces éléments qui donnent naissance à

²⁵ Artaud, Antonin: Préface à Maeterlinck, Maurice: Douze Chansons. (Paris: Stock, 1923) 12. Nos références renvoient à cette édition.

des êtres fragiles, s'ajoute la hantise d'un inconnu gigantesque, qui se manifeste par les hésitations du langage, l'errance de la parole. Celle-ci s'ouvre toujours vers un gouffre mystérieux, figuré par les points de suspension qui prolongent les énoncés des personnages vers l'infini. Ainsi, dans La Princesse Maleine, dans la quatrième scène du quatrième acte, le roi Hjalmar se prépare à assassiner la petite princesse, entraîné par la reine Anne. Debout derrière la porte de la jeune fille, il balbutie: "Oh! oh! oh! J'aurais moins peur de la porte de l'enfer! Il n'y a qu'une petite fille là derrière; elle ne peut pas..."²⁶. Le contraste entre la fragilité de la future sacrifiée et l'évocation de l'enfer instille une frayeur étrange chez le lecteur: la petite princesse grandit soudain jusqu'à devenir une figure terrible, qui paralyse de peur la figure d'autorité représentée par le roi.

Cette technique est caractéristique de la première période de l'auteur²⁷. Dans L'Intruse, elle se développe

²⁶ Maeterlinck, Maurice: La Princesse Maleine. Théâtre. (Genève: Slatkine, 1979) I, 121. Nos références renvoient à cette édition.

²⁷ Adela Gerardino divise la production dramatique symboliste de l'auteur en trois parties: les pièces de la mort, celles de l'amour, enfin le drame qui mêle les deux thèmes. Elle range ainsi dans la première catégorie: Intérieur, L'Intruse, La Mort de Tintagiles, Les sept Princesses. Les pièces de l'amour comportent Alladine et Palomides et Pelléas et Mélisande. La critique déclare que La Princesse Maleine forme un troisième groupe à elle seule, puisque l'oeuvre mêle les deux thèmes.

Maryse Descamps divise, quant à elle, les drames symbolistes de Maeterlinck en deux parties. La première

d'avantage, par le chassé-croisé d'énoncés hagards qui s'entremêlent pour former un texte volontairement chaotique: "L'AIEUL: Qui est-ce qui s'est levé? -L'ONCLE: On ne s'est pas levé! -LE PERE: Je ne me suis pas levé! -LES TROIS FILLES: Moi non plus! - Moi non plus! - Moi non plus!" (I, 244). Par le jeu de ce dialogue répétitif, l'auteur crée une impression de confusion complète, qui représente l'impuissance des personnages devant la mort qui s'avance, invisible et toute-puissante.

Les phrases des Aveugles sont plus longues, mais le dialogue y est tout aussi mystérieux, puisque les questions y restent sans réponses: "TROISIEME AVEUGLE NE: Pourquoi nous a-t-il séparés? -PREMIER AVEUGLE NE: J'entends prier du côté des femmes." (I, 251) C'est dans cette pièce que l'incommunicabilité atteint son apogée dans le théâtre de Maeterlinck. Comme dans L'Intruse, des personnages assis sont entourés de forces hostiles qui les menacent de toutes parts. La pièce s'achèvera sur une prière énoncée par la Plus Vieille Aveugle: "Ayez pitié de nous!" (I, 300). Seuls le silence et les pleurs d'un nourrisson répondront à sa supplique: l'inconnu, impavide, continuera sa marche implacable après que

inclut La Princesse Maleine, Les sept Princesses, L'Intruse, Les Aveugles, Pelléas et Mélisande et les Trois petits Drames pour Marionnettes (La Mort de Tintagiles, Intérieur et Alladine et Palomides). La seconde partie groupe Aglavaine et Sélysette, Ariane et Barbe-Bleue, Soeur Béatrice, Monna Vanna, Joyzelle et L'Oiseau-Bleu. Nous adopterons, quant à nous, une troisième classification, que nous définirons dans les pages suivantes.

le rideau sera retombé.

Dans Pelléas et Mélisande, l'incommunicabilité se trouve déplacée du langage vers les actes: Golaud a rencontré Mélisande au tréfonds d'une forêt. Elle est effarée, terrifiée, et ne révélera jamais la cause de ses pleurs. Il l'épouse pourtant, et elle tombe amoureuse de son demi-frère. Golaud finira par tuer les deux amants, malgré l'amour qu'il ressent pour eux. Pelléas est mort, Mélisande agonise sur son lit, Golaud est en larmes. Arkël, le sage de la pièce et le père des deux demi-frères, exprimera toute l'impuissance humaine à communiquer lorsqu'il déclarera à son fils: "Mais la tristesse, Golaud... mais la tristesse de tout ce que l'on voit!... Oh! oh! oh!" (I, 112). Ainsi, les personnages agissent contre leur volonté, poussés par le destin: Mélisande épouse Golaud sans le vouloir, Pelléas et Mélisande s'aiment malgré l'antipathie qui les a d'abord séparés, Golaud tue mais le regrette, et Arkël, malgré sa sagesse, ne parvient à rien empêcher.

Alladine et Palomides présente les mêmes thèmes que Pelléas et Mélisande. Mais ici, c'est le roi qui a épousé une jeune fille beaucoup plus jeune que lui, et c'est l'homme qui doit devenir son gendre qui la lui prend. Fou de jalousie, il enferme les deux amants dans une grotte, pendant que sa démente le porte à l'extérieur du château, où il se met à errer dans la nature et disparaît. Alladine et Palomides meurent d'un mal mystérieux, après avoir découvert qu'ils ont

été l'objet d'une illusion d'amour: ainsi, même ce sentiment est comme annulé à la lumière cruelle de la réalité.

De manière générale, La Princesse Maleine, L'Intruse, Les Aveugles, Pelléas et Mélisande, Intérieur, La Mort de Tintagiles et Alladine et Palomides présentent des personnages incapables de résister à la toute-puissance d'un destin nécessairement contraire. Nous grouperons donc ces pièces dans une première partie, que nous nommerons "premier théâtre". Nous excluerons de cette subdivision la pièce des Sept Princesses, pour la raison que voici: Maurice Maeterlinck n'a pas cru bon de l'inclure dans la publication de son théâtre symboliste complet, en 1901 ²⁸. Il a semblé judicieux de respecter la volonté de l'auteur en considérant l'ensemble de sa production de l'époque symboliste.

Le premier théâtre montrera pourtant l'évolution de l'oeuvre de Maeterlinck: ainsi, c'est avec Astolaine, dans Alladine et Palomides, qu'un changement s'amorcera. Astolaine saura en effet surmonter la douleur que lui cause la désaffection de Palomides, et se mettra au service des deux amants, en les protégeant de la colère de son père. Astolaine figure la première incarnation d'un groupe de personnages encore à venir dans la seconde période, qui verra se produire une véritable révolte contre le destin tout-puissant des premières oeuvres. La Mort de Tintagiles marquera la fin

²⁸ L'ouvrage auquel se rapporteront nos références tout au long de ce travail est une réédition de ces trois volumes, parus en 1901 à Paris, chez Fasquelle.

définitive de cette première partie du théâtre maeterlinckien: Ygraine, bravant l'interdit et la terreur imposés par la reine noire, poursuivra cette dernière jusqu'à l'entrée de son antre. Elle s'acharnera contre une porte de fer pour que la reine lui rende son frère Tintagiles, qu'elle a enlevé pendant son sommeil. Elle ne parviendra ni à ouvrir la porte, ni à fléchir la volonté maléfique de la souveraine; mais elle n'acceptera pas passivement les arrêts d'un destin inexplicable, comme l'avaient fait les aveugles, Pelléas et Mélisande, et tant d'autres avant elle.

La seconde partie du théâtre maeterlinckien se caractérise par une volonté de révolte bien plus affirmée que ne l'était celle d'Astolaine ou d'Ygraine. Dans une difficile situation de triangle amoureux, les personnages d'Aglavaine et Sélysette tenteront de transformer le malheur en bonheur, l'ignorance en connaissance. Menés par les discours idéalistes d'Aglavaine, les trois personnages essaieront de communiquer au plus profond de leurs âmes, en faisant abstraction des circonstances extérieures. Méléandre, marié avec Sélysette, s'éprend d'Astolaine. Après une longue période où les trois protagonistes tentent de surmonter la situation par une sagesse trop artificielle, Sélysette se jette de la tour où elle se réfugie quand elle est triste, afin de laisser le champ libre à Aglavaine et son mari.

Elle meurt dans un mystère à la fois envoûtant et sinistre, qui rappelle les conditions dans lesquelles

Mélisande était morte: couchée dans son lit, Sélysette parle à tous deux avec douceur, mais n'avouera jamais son suicide. Malgré les efforts des trois personnages pour s'évader de l'inévitable et fatale issue de leur situation, la mort frappe encore: la révolte n'est donc pas encore un succès.

Dans Ariane et Barbe-Bleue, Maeterlinck fait ses adieux définitifs à ses premiers personnages, à l'aide du personnage d'Ariane. Celle-ci va transgresser tous les interdits: elle ouvre la porte interdite, libère les premières épouses de Barbe-Bleue, qui ne sont autres qu'Ygraine et sa soeur Bellangère, Sélysette, Alladine et Mélisande. Elle ouvre la porte du château, et les invite à la suivre dans l'immensité du monde: elles refusent et referment la porte. Le message est clair: l'auteur va maintenant s'intéresser à décrire les progrès d'Ariane et ses pareilles, en laissant pour toujours ses premières héroïnes dans l'atmosphère maléfique de leur château enchanté.

Avec Soeur Béatrice, l'auteur s'élance dans le problème de la liberté intérieure: la nonne relapse est déclarée sainte, parce que la statue de la Vierge Marie l'a remplacée pendant les vingt ans qu'elle a passés en-dehors de son couvent; elle meurt dans la plus grande confusion, au milieu des prières des autres nonnes.

La révolte de cette seconde partie n'a qu'un succès partiel: Ariane ne parvient pas à convaincre les autres femmes de la suivre, la Soeur Béatrice meurt dans l'étonnement et ne

comprend pas pourquoi ses soeurs la déclarent sainte. Quant à Aglavaine, Sélysette et Méléandre, ils échouent dans leur quête de la sagesse, et la pièce s'achève sur la mort de Sélysette.

L'Oiseau-Bleu représente la conquête de la mort. Le langage y est clair, limpide et quotidien: par le biais de la langue enfantine de Tyltyl et Mytyl, Maeterlinck parvient à une véritable universalité. En utilisant la forme du conte, l'auteur embrasse un public de tous les âges. L'odyssée des enfants à travers le cosmos montre combien le destin impavide des premières oeuvres a été battu en brèche. Deux enfants ordinaires se déplacent de la cabane de leurs parents jusqu'au Pays du Souvenir, où ils rencontrent leurs grands-parents et leurs frères et soeurs disparus. Ce n'est qu'après avoir visité le Palais de la Nuit, la forêt, le Jardin des Bonheurs et bien d'autres lieux que Tyltyl et Mytyl se retrouvent dans le Palais d'Azur de l'Avenir. Toute différence y est abolie, en ce sens que tous les enfants à naître y sont également bleus et de même taille, malgré la diversité de leurs destinées à venir: l'un apportera la joie pure sur la terre, l'autre la fin des famines, un troisième effacera l'injustice. Quoique destinés à accomplir ces choses immenses, l'apparence de ces enfants n'est en rien différente de celle de leurs frères et soeurs promis à la réalisation d'actes plus modestes.

La quête de L'Oiseau-Bleu, entreprise pour guérir la

fille de la voisine Berlingot qui se meurt d'une maladie mystérieuse, aura un résultat bien ambigu: à peine l'oiseau aura-t-il accompli sa mission, qu'il s'envolera de nouveau. Malgré cette fin douce-amère, la pièce est pénétrée d'une lumière éclatante.

L'Oiseau-Bleu présente une telle complexité thématique et une telle richesse de symboles, que nous en ferons une troisième partie à part entière. Le succès mondial extraordinaire de la pièce ne constitue pas la raison de ce choix. Seule la très grande richesse de l'oeuvre peut justifier qu'elle représente un aboutissement du théâtre symboliste de Maeterlinck.

Il était utile de replacer cette production dramatique dans son contexte historique et littéraire. Si les drames de Maurice Maeterlinck sont uniques en leur genre, son théâtre n'en reste pas moins influencé par toute une époque. Fils spirituel de Villers de l'Isle-Adam, Maeterlinck va tisser la toile chamarrée de ses drames au milieu de l'agitation ambiante. Mais là où beaucoup de drames symbolistes vont échouer, les pièces de Maeterlinck vont réussir à créer un véritable théâtre symboliste. Adela Gerardino écrit à cet égard que "Ses pièces ne sont pas seulement -comme c'est le cas pour la plupart de ceux qui ont fait du théâtre symboliste- un effort conscient pour réaliser scéniquement une doctrine littéraire. Elles sont la manifestation spontanée d'un tempérament." (10). Guy Michaud, de son côté,

caractérise la spécificité du théâtre maeterlinckien de la manière suivante: "C'est qu'à la différence des autres, Maeterlinck, au théâtre, avait quelque chose à dire." (445).

Le "quelque chose à dire" que remarquait Guy Michaud est unique. Si les drames de l'auteur encodent bien les théories alors en vogue, c'est d'une manière très personnelle, qui fait de son théâtre une oeuvre à part. Edouard Schuré synthétise ainsi le fil directeur des textes de Maeterlinck, en le comparant à ceux de son concitoyen Rodenbach: "C'est qu'il y a chez Maeterlinck ce qu'il n'y a pas chez Rodenbach: une centre cristallisateur et une orientation, j'entends une volonté et un idéal. Avoir un idéal veut dire avoir la foi en une vérité transcendante et absolue. Maeterlinck marche vers elle d'un pas sûr, à travers toutes les horreurs de la réalité et les fantômes du rêve." ²².

L'âme, dont Maeterlinck fera si souvent mention dans ses pièces aussi bien que dans ses essais, est plus pour lui qu'un simple thème à la mode: ses écrits en sont profondément pénétrés, et c'est là l'origine de la spécificité de son oeuvre. Nous laisserons le mot final à Edouard Schuré, qui a le mieux analysé les piliers soutenant l'édifice de cette écriture: "Maeterlinck a ressenti, plus qu'aucun écrivain de ce temps, le vertige de ce double inconnu, celui de l'univers et celui de notre propre monde." (Précurseurs et Révoltés,

²² Schuré, Edouard: Précurseurs et Révoltés. (Paris: Perrin, 1926) 226-227. Nos références renvoient à cette édition.

230).

Le premier théâtre de Maurice Maeterlinck est profondément original en ce sens qu'il fait affleurer à la surface du texte une voix que jamais l'on n'avait entendue. C'est, en vérité, plutôt un soupir qu'exhalent les créatures de cet univers dramatique plongé dans des demi-ténèbres qui vont s'éclaircissant peu à peu. Si La Princesse Maleine, première oeuvre du dramaturge, est une tragédie sombre dont la mort et la folie composent la toile de fond, la féerie de L'Oiseau bleu, en 1907, clôt pour jamais le cycle angoissé de ses premières productions.

Au centre de cette étude est donc l'analyse de ce passage métaphorique de l'ombre à la lumière, d'un pessimisme post-décadentiste à une vision lumineuse et optimiste d'une humanité en marche vers la Connaissance. Le drame maeterlinckien retrace en fait les étapes métaphoriques d'une longue lutte contre l'angoisse de la mort.

Que l'on se figure une salle sombre où se meuvent des ombres vagues; des gémissements, des murmures déchirent le silence angoissé. Peu à peu, un peu de lumière filtre dans la pièce, pendant que les voix se font plus assurées. Enfin, la lumière inonde la salle, irrésistible, et les personnages parlent d'une manière claire, confiante, au moyen d'une syntaxe fluide. C'est à peu près l'évolution du théâtre de Maurice Maeterlinck: La Princesse Maleine, L'Intruse, Les Aveugles, Intérieur, La Mort de Tintagiles sont des pièces

dont la narration se déroule la nuit, ou du moins dans une demi-obscurité. Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, Aglavaine et Sélysette, Monna Vanna, Joyzelle mêlent scènes de nuit et de jour. Quant au conte scénique de L'Oiseau bleu, il est à tel point pénétré de lumière, que cette dernière figure sur la scène sous forme d'allégorie, jusque dans les passages qui se déroulent dans le palais de la Nuit.

Le drame maeterlinckien dans son ensemble est avant tout le reflet d'une évolution personnelle. Celle-ci s'exprime par le biais des pièces, mais aussi dans les essais que l'auteur prend très vite l'habitude de rédiger, et dont le premier volume, Le Trésor des humbles, rassemblera en 1896 la majorité des articles parus précédemment dans diverses revues. Suivront en 1898 La Sagesse et la destinée, en 1901 Le double Jardin, et en 1903 Le Temple enseveli. Progressivement, Maeterlinck abandonnera presque entièrement le drame pour se consacrer principalement à l'essai: ce n'est qu'épisodiquement qu'il reviendra au théâtre. Les deux techniques, loin de s'opposer, forment au contraire les deux moitiés du cœur qui bat au sein de son oeuvre. Ainsi, Adela Gerardino remarque à cet égard que "Dans son oeuvre philosophique nous retrouvons souvent la tendance caractéristique du tempérament dramatique de voir les choses en actions plutôt qu'en discours. Dans le développement de ses idées, il ne se tient pas à faire une narration. Il introduit des personnages, il ébauche un petit drame dans lequel l'idée est rendue vivante parce qu'elle est

agissante." (7).

En effet, les essais reprennent les idées principales introduites par les drames: le thème du silence, par exemple, forme un chapitre entier du Trésor des Humbles³⁰. On pourrait multiplier les exemples: le chapitre intitulé "L'Etoile" illustre le destin impavide des premières pièces. "La Morale Mystique" fait écho à la douceur d'Arkël, et à la générosité d'Aglavaine. "Les Avertis" sont une dissertation sur ceux que la mort enlève trop tôt: c'est le cas de Maleine et Hjalmar, Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, Tintagiles et Sélysette. Antonin Artaud a lui aussi commenté le parallélisme qui existe entre les essais et les drames: "Ses poèmes, ses essais, son théâtre, sont comme les états, les figures diverses d'une unique pensée. L'intense sentiment qu'il avait de la signification symbolique des choses, de leurs échanges secrets, de leurs interférences, lui a donné par la suite le goût de les faire revivre en les systématisant. C'est ainsi que Maeterlinck se commente avec les images mêmes qui lui servent d'aliment." (Douze Chansons, Préface: 21-22).

Ses dernières pièces, Marie-Magdeleine (1913), Le Miracle de Saint-Antoine (1919), Le bourgmestre de Stilmonde (1919), Les Fiançailles (1922), Le Malheur passe (1925), La Puissance des morts (1926), Berniquel (1926), Marie-Victoire (1927),

³⁰ Maeterlinck, Maurice: Le Trésor des Humbles. (Paris: Fasquelle, 1949) Nos références renvoient à cette édition.

Juda de Kerioth (1929), La Princesse Isabelle (1935), et finalement Jeanne d'Arc (1948), ne feront pas l'objet de cette thèse. C'est en effet avec L'Oiseau bleu que s'achève le cycle de la production symboliste de l'auteur, sur laquelle cette étude tentera de jeter un regard nouveau. Par ailleurs, l'évolution fondamentale de Maurice Maeterlinck est alors achevée. L'oeuvre ultérieure ne fera que reprendre et amplifier l'ensemble des thèmes et des techniques mis au point entre 1889 (date de parution de La Princesse Maleine) et 1907, année où fut écrit L'Oiseau bleu).

Ses premières productions se succèdent à un rythme rapide. La Princesse Maleine paraît en 1889. L'année suivante, l'auteur publie L'Intruse et Les Aveugles, deux pièces en un acte que Mallarmé qualifiait de "merveilles"³¹. En 1891, paraît Les sept Princesses, et 1892 voit la publication de Pelléas et Mélisande. L'année 1894 donne naissance à Trois petits Drames pour marionnettes: Intérieur, pièce en un acte, Alladine et Palomides, et La Mort de Tintagiles. Entre la publication de ces pièces et celle d'Aglavaine et Sélysette se passent deux ans. Mais il faudra attendre 1902 pour que l'auteur livre Monna Vanna au public.

L'année 1903 verra paraître Joyzelle. Ce n'est pourtant

³¹ "Avez-vous lu Les Aveugles, deux autres merveilles?" [Mallarmé fait ici référence, dans cette lettre à Octave Mirbeau du 29 août 1890, aux Aveugles et à L'Intruse, publiés ensemble à Gand, chez Van Melle, en juillet 1890.] Mallarmé, Stéphane: Correspondance. (Paris: NRF Gallimard, 1973) IV, 128. Nos références renvoient à cette édition.

que six ans plus tard, en 1909, que L'Oiseau bleu sera publié. On assiste donc à un ralentissement de la production dramatique de l'auteur, cependant que ses essais se multiplient: 1896, Le Trésor des humbles. 1898: La Sagesse et la Destinée; 1901: La Vie des abeilles; 1902: Le Temple enseveli; 1904: Le Double Jardin. 1907: L'Intelligence des fleurs. La production dramatique décroît en même temps qu'augmente le rythme de production des essais.

Cette évolution de l'oeuvre de Maeterlinck est le signe d'un changement très profond dont l'auteur s'est expliqué dans l'essai intitulé "Le Drame moderne", le septième du recueil du Double Jardin: "... quand le soleil est entré dans la conscience du sage, ..., on n'y distingue plus qu'un seul devoir, qui est de faire le moins de mal possible et d'aimer les autres comme on s'aime soi-même; et de ce devoir-là ne naissent guère de drames." (124-125). On jugera du chemin parcouru par l'art de Maeterlinck en comparant cette déclaration avec une citation du Trésor des humbles. Dans l'essai "L'Etoile", il déclare qu' "Il n'y a pas de destin de la joie; il n'y a pas d'étoile heureuse." (148). Au moment où fut écrite cette phrase sombre, le poète croit encore à la toute-puissance de la mort, à l'inéluctabilité d'un destin nécessairement contraire.

En 1901, lorsque paraît le volume complet de ses oeuvres

dramatiques ³², Maeterlinck, dans la Préface qui précède les textes, se prononce de la manière suivante sur l'atmosphère de ses drames: "On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la paix, au bonheur." (Préface, III). Au centre des oeuvres du premier théâtre se dessine donc la figure d'un inconnu terrifiant. Il était inévitable que des pièces produites sous cette menace gigantesque fissent apparaître des personnages graciles, voués à un échec inévitable: "Il n'y a autour d'elle [la mort] que de petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs, et les paroles prononcées, les larmes répandues ne prennent d'importance que de ce qu'elles tombent dans le gouffre au bord duquel se joue le drame et y retentissent d'une certaine façon qui donne à croire que l'abîme est très vaste, parce que tout ce qui va s'y perdre y fait un bruit confus et assourdi." (Préface, V).

En effet, il n'y a pas d'étoile heureuse pour Maleine et Hjalmar, pour Alladine et Palomides, pour Pelléas et

³² Ainsi que nous l'avons déjà signalé, Les sept Princesses sont absentes de cette réimpression générale. Christian Lutaud s'étonne de cette absence dans les termes suivants: "C'est une énigme; car si l'on relit cette oeuvre, on s'aperçoit qu'elle n'est (selon les goûts préalables du lecteur) ni "meilleure", ni "pire" que La Princesse Maleine, L'Intruse, Les Aveugles, Intérieur, etc. On ne peut lui faire un sort particulier." Lutaud, Christian: "Les sept Princesses ou la Mort maeterlinckienne". Centenaire du Symbolisme en Belgique. 255-273. (Louvain: Les Lettres romanes, 1986. 3-4) 255_

Mélisande, Tintagiles ou les autres. Tous sont aux prises avec un inconnu immense qui les dépasse et dont ils n'entendent pas la marche funèbre se diriger vers eux: "Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement." (Préface, IV). Inévitablement, la mort arrête leur course vers un bonheur à peine entr'aperçu.

PREMIERE PARTIE

"Il y a quelque chose de noir qui arrive."

(La Princesse Maleine: acte III, scène 3)

CHAPITRE 1. LA PRINCESSE MALEINE: EXEMPLE D'ESOTERISME DE LA PREMIERE PERIODE

Toutes les pièces de la première manière présentent cette situation. En premier lieu est La Princesse Maleine, que Maeterlinck écrivit en 1889. L'oeuvre fut publiée la même année chez Louis Van Melle, à Gand, au nombre de trente exemplaires. Dénué d'argent, le jeune homme devra emprunter l'argent nécessaire à l'impression de sa pièce à sa mère et ses soeurs.

C'est la plus sombre de toutes les pièces de Maeterlinck, tant par ses indications scéniques que par son atmosphère: la première scène a lieu de nuit, le ciel est traversé de "gros nuages", et zébré d'une comète de mauvais augure. Les décors des autres scènes suivent cette première obscurité: elles prennent place dans des appartements, des tours, des corridors sombres. Quelques-unes d'entre elles, il est vrai, sont situées à l'extérieur; mais elles sont rares, et toujours empreintes d'obscurité puisqu'elles se passent la nuit. C'est de nuit que Maleine et sa nourrice se rendent au château du roi Hjalmar, pour y retrouver son fils, le prince du même nom. La troisième scène du second acte nous présente "Une rue du village" (I, 43), mais le vacher nous renseigne sur la dimension nocturne de la scène en disant: "Il fait beau ce soir." (I, 44). Tout au long du texte, se multiplient les indications précisant que la nuit baigne la pièce entière. En fait, tout se passe comme si la nuit était véritablement l'un

des personnages du drame, et qu'à sa faveur se révélât le vrai visage des choses et des êtres. Ainsi, au cours de la sixième scène du second acte, Maleine rencontre Hjalmar dans un bois; elle s'est substituée à Uglyane, la fiancée officielle du prince, et se révèle à lui. C'est par la clarté de la lune que Hjalmar reconnaîtra le visage de Maleine, ce qui confirme le caractère nocturne de ce personnage. Toutes les autres scènes extérieures ont lieu de nuit. Cette atmosphère nocturne sert de toile de fond à une sombre tragédie. Lors des fiançailles de Maleine avec le prince Hjalmar, un événement qui ne sera jamais précisé par le récit force le roi Hjalmar à rompre ces fiançailles. Il quitte le château du roi Marcellus en promettant de se venger. Marcellus met Maleine en demeure de renoncer à ce mariage. Elle lui oppose un refus formel, et le roi l'enferme dans une tour en annonçant qu'une grande guerre se prépare, dont elle est responsable. Lorsque Maleine et sa nourrice parviennent enfin à sortir de la tour, le pays est dévasté. Elles se rendent au pays du roi Hjalmar, pour y rejoindre le prince. Maleine se fait engager comme suivante de la princesse Uglyane, fille de la reine Anne et épouse du roi Hjalmar. Elle se fait reconnaître par le prince, qui veut désormais l'épouser. A la suite de ce retournement, la reine Anne tente d'empoisonner Maleine, puis s'impatiente et la poignarde, dans sa chambre, avec l'aide du roi. Le prince reconnaît le manteau rouge de la reine sur le corps de la princesse, et la poignarde avant de retourner son

arme contre lui-même. Quant au roi, il devient fou et retombe en enfance.

La Princesse Maleine fit lors de sa parution un effet sensationnel, grâce à Octave Mirbeau qui déclara dans Le Figaro du 24 août 1890, que la pièce est "... un admirable et pur chef-d'oeuvre, un chef-d'oeuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand ... Enfin, M. Maurice Maeterlinck nous a donné l'oeuvre la plus géniale de ce temps, et la plus naïve aussi, comparable et -oserai-je le dire?- supérieure en beauté à tout ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare." (Hanse, Maurice Maeterlinck 1862-1962, 48). Joseph Hanse remet toutefois les choses à leur place, en précisant que Verhaeren louera la pièce dès le 27 Novembre 1889, dans L'Art Moderne: "Nulle part ailleurs chez nous, à un pareil degré, une telle indépendance du convenu, un tel désir de sortir des servitudes." (cité par Hanse, 48). Le premier décembre 1889, dans La Pléiade, Albert Arnay commence son article par cette déclaration fracassante: "La main nous tremble tandis que nous écrivons ce nom -nom si hautement porté, désormais ineffaçable de notre histoire littéraire." (Hanse, 49). Maeterlinck donna lors de ce concert panégyrique la première manifestation de sa modestie en se déclarant confus du bruit fait autour de son oeuvre ³³.

³³ C'est Stéphane Mallarmé qui avait recommandé la lecture du drame à Octave Mirbeau, et qui le lui avait envoyé. Par le texte d'une lettre inédite que Mirbeau envoya à Mallarmé, on peut mieux juger de l'extraordinaire engouement que l'article du Figaro avait causé au sein du public, et de

De fait, l'importance de l'oeuvre est très grande, car elle marque la naissance du théâtre symboliste. Adolphe Retté, dans la revue Art et Critique de janvier 1890, constatera ce fait en déclarant: "Désormais, la preuve est faite, il y a un théâtre symboliste." ²⁴. D'autres, il est vrai, avaient commencé à donner leurs lettres de noblesse à ce type de drame: Villiers de l'Isle-Adam, avec Axël, avait écrit un exemple du drame métaphysique que le Symbolisme allait chercher à porter à la scène. La pièce de Villiers de l'Isle-Adam est cependant très fortement marquée par l'influence des théories wagnériennes du drame "total", dont Villiers était l'un des plus ardents prosélytes. Les personnages s'expriment par des phrases longues, à la syntaxe complexe, émaillée de mots rares rehaussés d'inversions adjectivales. Dans l'oeuvre de Maeterlinck, au contraire, le vocabulaire est très simple, et les personnages ne prononcent que des phrases courtes, hachées, souvent entrecoupées de répétitions. Lorsque Hjalmar

la confusion de Maeterlinck: "Vous savez qu'il s'est passé une chose extravagante à la suite de cet article. Les librairies ont été envahies vainement. Je recevais des lettres de libraires me demandant où l'on pourrait se procurer les livres de Maeterlinck. Un d'entre eux, Achille Heymann, m'a écrit qu'il a manqué, dans une seule journée, la vente de trois cents exemplaires. Il estime à trois mille le nombre de volumes qui auraient été enlevés, s'il en avait eu. Et ce pauvre Maeterlinck est effaré. Il me confie que ce n'est pas juste, car il est trop jeune, et il a peur de payer plus tard ce bruit soudain fait autour de son nom. (...)" Mallarmé: Correspondance, IV, 128-129, cité en note de bas de page.

²⁴ Cité par Gorceix, Paul, dans sa Préface à Maeterlinck, Maurice: Serres chaudes. Quinze Chansons. La Princesse Maleine. (Paris: Folio, 1983) 19

découvre le manteau de la reine sur le corps sans vie de la princesse, il s'écrie: "Comment est-il ici? ici? ici?" (I, 190).

Le décor de La Princesse Maleine est par ailleurs beaucoup plus vague, plus nébuleux que celui d'Axël, dont le récit prend place dans un vieux château de la Forêt Noire. La cour du roi Hjalmar est située en Hollande (acte I, sc.2: "Tu sais bien qu'il n'y a pas une cour plus sombre en Hollande ..." (I, 12)), mais il s'agit d'une Hollande de légende, dont aucun détail réaliste ne nous est jamais donné. La nature se joint à cette atmosphère étrange et devient l'un des actants principaux du récit. Les scènes finales se déroulent sous une pluie diluvienne, semée d'éclairs violents qui déchirent seuls une obscurité menaçante. Ce n'est qu'avec les morts de Maleine, Hjalmar, Anne et la folie du roi que reviendra le jour, salué par un coq perché sur la fenêtre. C'est avec raison que Gaston Compère écrit que La Princesse Maleine "... sera une espèce de laboratoire où s'essaieront diverses techniques ..." ³⁵. On y trouve l'essentiel des thèmes et des techniques que l'auteur développera ultérieurement à travers les trois époques de son théâtre symboliste. Au tout premier plan figure l'amour contrarié, représenté ici par Maleine et Hjalmar. Ce thème, fondamental dans l'oeuvre de Maeterlinck, sera repris par l'auteur dans Pelléas et

³⁵ Compère, Gaston: Maurice Maeterlinck. (Paris: La Manufacture, 1990) 122. Nos références renvoient à cette édition.

Mélisande, Alladine et Palomides, Aglavaine et Sélysette, Monna Vanna et Joyzelle. On y remarque aussi la lutte contre la mort, combat inégal où Maleine succombe. C'est encore avec La Princesse Maleine que l'auteur inaugure sa technique de dialogue si particulière, fondée en grande partie sur la répétition. Lorsque Maleine et sa nourrice parviennent à desceller une pierre de la tour où elles sont enfermées, la princesse se penche au-dehors et rapporte le spectacle qu'elle aperçoit de la manière suivante: "Maleine: Il n'y a plus de maisons le long des routes! La Nourrice: -Il n'y a plus de maisons le long des routes? Maleine: -Il n'y a plus de clochers dans la campagne! La Nourrice: -Il n'y a plus de clochers dans la campagne? Maleine: -Il n'y a plus de moulins dans les prairies! La Nourrice: -Plus de moulins dans les prairies?" (I, 29-30).

Cette technique a pour effet de créer une atmosphère étrange, car tout se passe comme si les personnages n'entendaient pas bien leurs interlocuteurs, même lorsque ceux-ci se tiennent très près d'eux. En réalité, cette proximité n'est qu'apparente, et les protagonistes du drame se meuvent dans une autre dimension, dont le seul point d'attache avec la réalité quotidienne est formé par le langage. Maeterlinck signale parfois discrètement cette distance: ainsi, avant que Maleine ne décrive le paysage extérieur à la nourrice, celle-ci lui demande: "Quoi? -Ne parlez pas ainsi vers l'extérieur [de la tour], je n'entends rien." (I, 29).

Ici, c'est la nourrice qui sert de pont entre le narrataire de la pièce -c'est-à-dire le public- et la princesse qui rend compte d'un autre univers qu'elle aperçoit par la fenêtre.

De façon générale, les mots s'ouvrent vers cet au-delà brumeux dans lequel La Princesse Maleine nous conduit: on assiste dans cette pièce à une véritable subversion du langage, où des éléments linguistiques très simples et très quotidiens prennent soudain une résonance inattendue. Lorsque Hjalmar attend Maleine qui lui a fixé un rendez-vous dans le bois, dans la sixième scène du second acte, l'auteur se sert de cette technique dans une intention proleptique d'une part, et dans le but de renforcer l'étrangeté du récit d'autre part: "Hjalmar: (...) -Est-ce qu'elle aurait un peu de silence dans le coeur? -Je n'ai jamais vu ce bois d'automne plus étrange que ce soir. Je n'ai jamais vu ce bois plus obscur que ce soir; à quelles clartés allons-nous donc nous voir? Je ne distingue pas mes mains!" (I, 58). La répétition de "Je n'ai jamais vu", en même temps qu'elle montre Hjalmar désespéré, laisse présager une vision à venir, en même temps qu'elle plonge dans le passé du locuteur: ainsi la dimension présente flotte entre le passé-composé de cette proposition et le futur proche de "à quelles clartés allons-nous donc nous voir?" Le seul verbe au présent dans ce passage indique l'ignorance, l'impuissance: "Je ne distingue pas mes mains!" Il est à remarquer par ailleurs qu'il est le dernier verbe de cet extrait, comme si la dimension présente était en somme la

résultante des autres, ouverte vers une dimension inconnaissable, figurée par l'emploi du négatif.

Maurice Maeterlinck, douze ans après la parution de sa pièce, précisa que "... ce manque de promptitude à entendre et à répondre, tient intimement à leur psychologie et à l'idée un peu hagarde qu'ils se font de l'univers." (Préface, II). On assiste, dans La Princesse Maleine, à la première manifestation de l'inconnu informe et menaçant qui domine toute la première manière du poète. La pièce est une sorte d'avant-texte des oeuvres qui vont suivre, et qui toutes sont dominées par cette omniprésence d'une puissance formidable et hostile. C'est avec raison qu'Edouard Schuré a caractérisé cette première production en déclarant que "... cette terreur de l'inconnu sera l'inspiration dominante de son théâtre." (Précurseurs et Révoltés, 226).

L'oeuvre n'a pas été étudiée du point de vue du conte et de l'ésotérisme, assez curieusement puisqu'elle s'y prête tout particulièrement. Elle présente un encodage original de thèmes fin-de-siècle tels que ceux du vampire, de la lune, et de l'outre-monde en général. Si ces thèmes ne sont pas exceptionnels dans la production littéraire de l'époque, la technique dramatique toute particulière de Maeterlinck en fait néanmoins une oeuvre à part: dans un décor de légende appartenant à un Moyen-Age mythique, glissent des figures graciles ou terribles, confrontées à un Fatum gigantesque. En outre, La Princesse Maleine possède l'avantage d'offrir en

germe tous les éléments fondamentaux de la production ultérieure de l'auteur. L'utilisation du conte populaire y est par ailleurs prépondérante: elle forme une dimension intertextuelle importante dont nous nous efforcerons de montrer quelques aspects.

Le titre de la pièce est déjà la promesse d'un conte: le mot "princesse" et le nom "Maleine" se conjuguent pour nous faire, dès l'abord, pénétrer au sein d'un univers onirique. L'atmosphère de l'oeuvre, annoncée par le titre, porte une qualité d'imprécision, de mélancolie: Maleine n'est pas un nom banal ou neutre. La syllabe "mal" évoque le malheur. La seconde partie du nom de l'héroïne évoque la haine, et aussi la laine, celle de l'agneau sacrificiel: Maleine sera en effet immolée par la reine Anne.

Ce conte dramatique n'est-il qu'un pâle reflet de Shakespeare, qu'une "shakespeatrerie" ³⁶? L'oeuvre offre des ressemblances importantes avec les pièces de Shakespeare: l'atmosphère générale, la scène d'ouverture, le nom même de Hjalmar qui n'est pas sans nous rappeler le personnage dont la pièce Hamlet porte le nom, nous ramènent en effet au grand auteur anglais. Les ressemblances ne s'arrêtent pas à ces éléments: Maleine, comme Juliette, a quinze ans, et son mariage est obéré par les relations entre sa famille et celle de son fiancé. La reine Anne évoque la figure de Lady

³⁶ L'expression "Shakespeatrerie" est de Maurice Maeterlinck lui-même. C'est dans une lettre à Grégoire Le Roy, le 04 octobre 1889, qu'il avait ainsi qualifié sa pièce.

Macbeth: elle est, comme cette dernière, sinistre et sanguinaire, et l'inspiratrice du meurtre de la princesse. Tout au long du récit se développe la folie du roi Hjalmar; comme la folie du roi Lear, elle finit par dominer toute l'atmosphère de l'oeuvre. La pièce n'est-elle pour autant qu'une excroissance shakespearienne, dénaturée par plusieurs siècles de distance, ainsi que Maeterlinck lui-même semblait le penser? La Princesse Maleine possède en réalité une atmosphère très différente et une spécificité incontestable, qui ne se révèle qu'à l'examen des sous-textes folklorique et ésotérique, dont nous montrerons quelques aspects.

La première scène, qui a lieu de nuit dans les jardins du château du roi Marcellus, annonce tous les malheurs à venir; une comète a l'air de "verser du sang sur le château", et les deux officiers chargés de nous présenter la situation liminaire de la pièce nous révèlent que ce phénomène annonce la mort des princesses. La première apparition de Maleine offre elle aussi un mauvais présage: elle passe en courant, tout en pleurs, au fond du jardin éclairé de la lueur sanglante d'une lune "étrangement rouge". C'est immédiatement après ces lugubres prévisions que le roi Hjalmar traverse le jardin en déclarant que sont rompues les fiançailles du prince Hjalmar avec Maleine.

Ces sinistres augures se réalisent immédiatement. Le roi Hjalmar quitte le château du père de Maleine précipitamment, en jurant de se venger d'un acte qui ne sera jamais explicité

par le texte: "Ignoble Marcellus! Vous avez fait aujourd'hui une chose monstrueuse!" (I, 8). Les fiançailles sont donc rompues, et la guerre semble inévitable. A son père qui lui annonce le conflit imminent dont elle est la cause, Maleine répond par son refus d'oublier Hjalmar ³⁷. L'auteur introduit alors pour la première fois le thème de la substitution: Marcellus fou de colère fait enfermer la princesse et sa nourrice à l'intérieur d'une tour où la duchesse Anne fut autrefois emprisonnée dans les mêmes circonstances. Lorsque Maleine et sa nourrice parviennent enfin à sortir de leur geôle, elles ne reconnaissent plus leur paysage familial, qui a été ravagé par le feu et la guerre.

Maleine décide alors de se rendre au pays du roi Hjalmar pour y retrouver son fiancé. Aussitôt arrivée à Ysselmonde, la princesse provoque des troubles: deux hommes se battent pour elle, et saignent abondamment. Angus, le compagnon du prince Hjalmar, la remarque et propose à ce dernier -qui lui répond, dans la troisième scène du second acte: "Je ne l'aime pas!" (I, 48)- de faire d'elle la suivante de la princesse Uglyane, fille de la reine Anne de Jutland, souveraine détrônée qui a épousé son père. Maleine est ainsi introduite dans le palais. A la faveur d'un rendez-vous nocturne entre les deux fiancés, Maleine se substitue à Uglyane et se révèle à Hjalmar. Le prince déclare alors ne jamais avoir aimé

³⁷ Le texte n'explicitera jamais en quoi Maleine est la cause spécifique de la guerre.

qu'elle; il rompt ses fiançailles avec Uglyane. La reine Anne décide de supprimer Maleine: en compagnie du roi Hjalmar, elle se glisse dans sa chambre et l'étrangle. Le roi est horrifié par ce meurtre auquel il a pris part contre son gré: sa raison chancelle, et il sombre dans la démence. Il finira par accuser publiquement la reine Anne, en avouant sa propre participation au crime, et poignardera cette dernière, cependant que le prince Hjalmar se suicide en se plongeant son propre poignard dans le corps. La pièce s'achève sur un apaisement général: le soleil entre dans la pièce, et un coq se met à chanter, perché sur l'appui de la fenêtre, annonçant la fin de la nuit infernale au cours de laquelle se déroule et forme le temps du récit.

L'importance de la lune est fondamentale tout au long de la pièce: c'est par sa position que l'heure nous est donnée au cours de la première scène. En fait, tout se passe comme si la lune était le soleil même de cet univers; elle annonce les orages, les tempêtes, elle nous aide à prévoir les événements.

Le conte de Grimm, justement intitulé La Lune, nous aide à y voir un peu plus clair. Du temps que la terre connaissait des nuits obscures, quatre jeunes hommes s'en furent dans une contrée lointaine, qui possédait un astre nocturne -la lune. Ils la volèrent, et la rapportèrent dans leur pays, qui dès lors fut éclairé la nuit. A sa mort, chacun de ces personnages exigea que son quart de lune fût enterré avec lui. Le monde des vivants se trouva dès lors sans lune. Celui des

morts, au contraire, se trouva alors éclairé par cet astre dont la clarté était adaptée à leurs yeux trop faibles pour supporter celle du soleil. Les morts se réveillèrent, et recommencèrent à vivre une existence en tout point semblable à leur existence antérieure. Saint Pierre, horrifié par le vacarme de ce monde inférieur, se vit obligé d'y descendre, de subjuguier les morts, et de rapporter la lune, qu'il accrocha alors en Paradis.

Christian Lutaud a amplement démontré l'importance du thème des morts-vivants dans le premier théâtre de Maeterlinck³⁰. Nous le suivrons dans cette théorie, que de nombreux éléments de la pièce nous permettent d'étayer.

Maleine apparaît à plusieurs reprises comme une morte-vivante. Le roi Hjalmar, quittant brusquement le château du roi Marcellus, lui déclare: "Et je vous laisse votre Maleine, avec sa face verte et ses cils blancs!" (I, 8-9) La nourrice, au début de l'acte II, déclare à Maleine qu'elle est "pâle comme une fille de cire" (I, 33). La reine, observant Hjalmar et la princesse rentrant d'une promenade, lance au roi: "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!" (I, 81). Maleine n'est pas la seule à prendre l'aspect d'une morte. La reine Anne -décidément experte en la matière- nous révèle que la

³⁰ Voir Lutaud, Christian: Les sept Princesses ou la Mort maeterlinckienne.

main de Hjalmar est pâle et froide "comme une main de neige" (I, 42). Lors du rendez-vous nocturne dans les jardins du château à la faveur duquel Maleine s'est substituée à Uglyane, le prince s'écrie, alors qu'un rayon de lune lui a révélé le visage de Maleine: "D'où me suis-je évadé aujourd'hui! et quelle pierre vous avez soulevée cette nuit! Mon Dieu! Mon Dieu! De quel tombeau suis-je sorti ce soir!" (I, 154). Quelques pages auparavant, il s'était écrié que la nuit était "froide comme une cave." (I, 48). La reine Anne est-elle plus vivante? La nature de cette meurtrière impitoyable s'éclaire à la lumière du fait suivant: dans la scène trois du premier acte, Angus et Hjalmar, au coeur de la forêt, découvrent une tour en tout point semblable à celle dans laquelle sont enfermées Maleine et la nourrice. Elle porte, sur son flanc, une inscription en latin effacée par les ans, recouverte de mousse, mais où l'on distingue le nom "Anne". Spoliée de son royaume comme Maleine, enfermée dans la tour pour les mêmes raisons ³⁹, Anne est elle aussi une morte-vivante ⁴⁰. Le roi Hjalmar déclare vieillir étrangement: ses cheveux blanchissent

³⁹ Dans la seconde scène du premier acte, la nourrice tente de persuader Maleine de renoncer à Hjalmar. Elle lui présente les dangers de cet amour: "... est-ce que vous regardez déjà le chemin vers la tour où on l'a enfermé, dans le temps, la pauvre duchesse Anne, parce qu'elle aimait un prince qu'elle ne pouvait aimer?" (I, 10)

⁴⁰ Il est intéressant de rapporter cette note du Cahier bleu, qui indique sans doute possible le rapport entre le motif de la tour et le thème du temps: "L'histoire de ce [roi du Nord] magicien, qui fait voir à un roi du Nord, les quatre saisons en même temps par les fenêtres d'une tour, une saison à chaque fenêtre." Cahier bleu, 145.

au cours de la pièce, il se voûte, se casse, et la fin de l'oeuvre le voit revenir en enfance ⁴¹: "Je suis un pauvre petit vieux ... Les jambes ne vont plus ..." (I, 196). Il n'a plus rien du roi puissant et belliqueux qui déclarait la guerre à Marcellus au cours du premier acte. Il révèle par ailleurs avoir soixante-dix sept ans. Cette précision qui peut paraître arbitraire à la première lecture se rattache en réalité au sous-texte du temps: dans un autre conte de Grimm, La Durée de la vie, nous apprenons que Dieu a alloué soixante-dix années aux êtres humains. Le roi est donc nécessairement déjà mort au sein de l'univers du conte, dans lequel nous nous trouvons.

Il a dépassé ce nombre d'années de sept ans: le caractère sacré et cyclique de ce nombre masculin ⁴² dans la culture occidentale est amplement illustré par la Genèse, où Dieu crée l'être humain au septième jour de la création. Par ailleurs,

⁴¹ Platon évoque, dans sa Politique, le topos du temps à l'envers: "Pendant une certaine période, Dieu lui-même est le guide de la course de l'Univers. Mais à un autre moment, lorsque le cycle a enfin atteint la limite du temps qu'il lui a accordé, il le laisse aller, et de lui-même il tourne en sens inverse, puisque c'est une créature vivante douée de l'intelligence qu'il a créée à son intention au début des temps." ["During a certain period, God himself goes with the Universe as guide in its revolving course, but at another epoch, when the cycles have at length reached the measure of his allotted time, he lets it go, and of its own accord it turns backward in the opposite direction, since it is a living creature and is endowed with intelligence by him who fashioned it in the beginning."] Plato: The Statesman. (Cambridge: Harvard University Press, 1962) 51. La traduction fut effectuée par nous.

⁴² Nous rappelons qu'en numérologie, les nombres pairs sont féminins, et masculins les nombres impairs.

la semaine est constituée de sept jours consacrés aux sept astres errants. Les Pythagoriciens, quant à eux, assimilaient ce nombre à la déesse vierge Minerve, sortie tout armée de la tête de son père . Maleine, princesse vierge, ne consommera jamais son amour pour Hjalmar. Les sept années supplémentaires dont jouit le roi Hjalmar marquent un temps mythique et nous signalent que le temps, lunaire en particulier, constitue le sous-texte principal de notre oeuvre.

C'est en effet après un temps indéterminé que Maleine et sa nourrice s'échappent de la tour où elles sont retenues prisonnières. Lorsqu'elles arrivent à Ysselmonde, Maleine, en se mirant dans la surface de l'eau, déclare qu'elle ne s'y reconnaît pas -comme un vampire dont le reflet n'est plus réfléchi par le miroir. La princesse a d'autre part utilisé sa quenouille pour desceller la pierre de la tour: cet objet est, par excellence, un symbole du temps. Les Moires grecques filaient le temps, et la tradition du conte a très fréquemment adopté ce symbole -La Belle au Bois dormant en est l'exemple le plus connu- pour le représenter.

L'odyssée de la princesse commence à la deuxième scène du premier acte, lorsque Marcellus décide de l'enfermer dans la tour. Cette scène s'ouvre sur la reine Godelive, la nourrice et Maleine qui filent leur quenouille. Lorsque, à la scène trois du troisième acte, Maleine déclare voir " ... quelque

chose de noir qui arrive (...) ... dans le brouillard, du côté du cimetière" (I, 85), Anne la rassure en lui disant que ce sont "les sept béguines qui viennent filer" pour ses noces. Ces dernières arrivent du cimetière, messagères d'un autre monde, pour tisser le linceul de la princesse. Les quenouilles ont indiqué le premier voyage de Maleine, et signaleront l'imminence de son dernier périple: le cycle de l'oeuvre va s'achever par le temps filé par les soeurs béguines, qui est celui de la mort ".

Le temps est par ailleurs indiqué par d'autres motifs. Celui du moulin apparaît particulièrement important. Lykophron qualifie Zeus, le roi des dieux, de "maître meunier" ". Par la rotation de ses ailes, le moulin symbolise l'horloge cosmique. La foudre tombant sur le moulin, à la première scène de l'acte V, signale, par l'embrasement des pales, la consommation du temps du récit, et le dénouement proche.

Lorsque Hjalmar et Angus découvrent la tour dans la forêt, à la scène trois du premier acte, Hjalmar s'exclame:

" Le Cahier bleu offre cette note surprenante: "Admirables noms, en pays flamand, des soeurs de charité, appelées "soeurs noires" ou "fileuses", soeurs qui ne viennent qu'à l'heure de la mort, et au moment où l'on file." 168

" "Il ne sera pas surprenant ... de voir Lykophron, le maître mythologue, parler de Zeus le Meunier." ["It will be no surprise ... to find Lykophron, the master mythologist, speaking of Zeus the Miller."] De Santillana, Giorgio, and Von Dechend, Hertha: Hamlet's Mill. (Boston: David R. Godine, 1977) 116. Traduction personnelle. Nos références renvoient à cette édition.

"On dirait un vieux moulin à vent: il n'a pas de fenêtres."
 (19) Le temps y est suspendu, comme il le fut pour les Sept Dormants, dont l'histoire est racontée à la sourate 18 du Coran: endormis pendant des milliers d'années, ils se réveillèrent stupéfaits des changements que le temps avait opéré dans leur univers quotidien. Selon l'interprétation de Claude Gaignebet, Dieu, en les berçant au cours de leur sommeil, les a plongés dans l'univers du temps pendulaire, où s'arrête le cours du temps chronologique ⁴⁵. Lorsqu'elles s'évadent de leur prison, elles aussi sont stupéfaites des altérations survenues pendant leur isolement à l'intérieur du moulin ⁴⁶ sans ailes ni fenêtres: l'incendie et la guerre ont transformé le pays en un monceau de ruines, et les pauvres rencontrés dans la forêt menant au royaume d'Ysselmonde leur révèlent la mort du roi et de la reine, en leur déclarant que "tout le monde est mort de ce côté-là dans le pays" (I, 37).

Mais dans quelle dimension nous trouvons-nous donc dans l'univers de La Princesse Maleine? Claude Gaignebet nous

⁴⁵ On se reportera, pour une étude plus approfondie du topos du temps pendulaire, à Gaignebet, Claude: Art profane et Religion populaire. (Paris: Presses Universitaires de France, 1985). On consultera également Massignon, Louis: Notes sur les Nuages de Magellan et leur utilisation par les pilotes arabes dans l'océan indien: Sous le Signe des VII Dormants. (Paris: Revue des Etudes Islamiques, 1961) 1-18.

⁴⁶ Dans Les Disciples à Saïs, Novalis parle de "l'effrayant moulin de la mort." Romantiques allemands. (Paris: Pléiade, 1963) 357. Nos références à Novalis renvoient à cette édition.

éclairer à ce sujet en nous livrant les réflexions suivantes sur le phénomène du vampire: "Selon nous il [le vampire] a suivi le balancement du rythme de la lune, se retournant avec les phases de l'astre. Accordé au temps lunaire, le vampire échappe au temps naturel et ne pourrit pas en terre. Il doit pour cela se comporter comme la lune dont les phases sont à l'image d'une bouche qui se gonfle de tout le sang qui coule sur la terre." (Gaignebet, 63). Le lieu où nous nous trouvons s'appelle "Ysselmonde", c'est-à-dire, en néerlandais, à l'estuaire, à la "bouche" du fleuve Yssel. Nous sommes, en quelque sorte, à la bouche du monde, dans un univers de morts-vivants. Maleine la verte recule devant la lumière lorsque celle-ci pénètre dans la tour, comme un vampire qui fuit la lueur du soleil. Le caractère solaire de cette lumière est d'ailleurs douteux. La nourrice en donne en effet cette description toute lunaire: "... c'est de l'argent et des perles sur ma robe!" (I, 25).

Le temps chronologique du récit est par ailleurs rythmé, et comme encadré, par le temps météorologique. La progression diégétique du texte s'accompagne systématiquement d'orages violents. Au commencement de la pièce, une pluie d'étoiles se déverse sur le château, métaphore des malheurs qui assaillent le royaume de Marcellus. Tout au long du drame, la furie des éléments ira crescendo. La lune rouge préfigure le déchaînement général des événements: aussitôt après que Vanox a remarqué son étrange couleur, la première

averse du texte commence à tomber violemment. Pline nous précise que "Si ... elle [la lune] paraît très enflammée, c'est un présage de tempêtes violentes." ⁴⁷. Aratus de Soles confirme cette opinion en écrivant: " ... si quand, ..., elle montre un cercle entier, elle est pleinement rouge, il surviendra un orage qui sera d'autant plus grand que le rouge qui la colore sera plus fort." (Saintyves, 32) Au début du cinquième acte, un paysan s'étonne de la couleur noire de la lune: selon Pline, il s'agit là d'un signe de pluie, et la fin de la pièce se déroule en effet sous une pluie diluvienne ⁴⁸.

Faut-il vraiment s'étonner, au coeur d'une oeuvre aussi puissamment pénétrée de l'influence du conte populaire, que le temps du récit soit donné par la lune? Selon Saintyves, le nom du mois, dans la plupart des langues indo-européennes, est lié à celui de la lune, qu'il appelle "le mesureur du temps" (12). Dans la langue de Shakespeare, le mot "moon" a donné "month" et dans celle des frères Grimm, le mot "monat" a pour origine "mond", la lune. A la quatrième scène de l'acte II, la reine Anne, agacée par le caractère un peu somnambule de Maleine qui tarde à donner un miroir à Uglyane, lui lance: "Est-ce que vous venez de la lune?" (I, 53). Ce thème de la lune s'accompagne de celui de la dualité. Il y a en effet deux Hjalmar, le père et le fils. Dans le cas de la reine

⁴⁷ Cité par Saintyves, Pierre: L'Astrologie populaire. (Paris: Emile Nourry, 1937) 33. Nos références renvoient à cette édition.

⁴⁸ "... si elle est noire, de la pluie." Saintyves, 33.

Anne, les choses se compliquent, car elle est doublée deux fois. Uglyane n'est-elle pas, en effet, Anne la laide, l'"ugly Anne"? Dans le conte de Grimm intitulé La jeune Maleine, l'héroïne est également enfermée dans une tour, dont elle s'évade pour se rendre près de son prince, au château duquel elle prend les fonctions de souillon (Dans la scène trois du premier acte, Hjalmar déclare à propos d'Uglyane: "Il y a une petite âme de cuisinière au fond de ses yeux verts." (I, 20)). La fiancée du prince, choisie par le roi son père, est à tel point honteuse de sa laideur qu'elle n'ose se rendre en personne à la cérémonie qui scellera son mariage. Elle y envoie Maleine, que le prince reconnaît grâce à un collier qu'il lui a donné. Il fait alors décapiter celle qui avait été choisie par son père ". Dans la pièce de Maeterlinck, Uglyane ne subit pas un sort aussi cruel: elle disparaît purement et simplement du récit après que Maleine a révélé son identité. Elle reste toujours un personnage secondaire, mais elle constitue l'un des moteurs du récit et permet à l'auteur de continuer le thème de la substitution. La princesse Maleine forme un doublet beaucoup plus intéressant de la reine Anne, dont elle partage le destin tragique: toutes deux furent enfermées dans le moulin sans ailes en raison de leur amour pour un prince qu'il ne leur était pas permis d'épouser.

Maurice Maeterlinck lui-même, dans la préface qu'il a

" Le thème de la Fausse Fiancée aura été reconnu ici par les spécialistes du conte.

rédigée pour l'édition Lacomblez de son théâtre complet, en 1901, a souligné que les personnages de La Princesse Maleine ont "... l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible." (I, XI). La nature funèbre de ce "songe pénible" se révèle pleinement si l'on considère la mythologie grecque, où le sommeil est le frère de la mort. Ces deux thèmes se conjuguent avec celui de la lune pour faire de la pièce un récit à caractère halluciné et surnaturel.

Le château du roi Hjalmar est un château de cauchemar: entouré par des marécages, il est constamment fait allusion à son caractère vénéneux, infernal; ainsi le roi lance, à la troisième scène de l'acte III: "Tout le monde est malade en venant ici!" (I, 83). La reine Anne signale à Maleine qu'elle aussi a été malade à son arrivée, et elle précise que "L'air des marais est très pernicieux" (I, 81).

Faut-il voir là une transposition du château de la déesse germanique Hel, divinité de la mort? Krappe nous révèle que Hel "... possède un grand château, dont les murailles sont très hautes et les portes grandes. (...) La porte est Malheur soudain, et le seuil en est Chagrin, son lit est Maladie et Pâle malheur le drap de lit ou la courtine." ⁵⁰. La pâleur persistante de Maleine, son teint de cire et la mort qui vient l'agripper alors qu'elle repose dans son lit, se trouvent dès lors éclairés d'une signification nouvelle. Ysselmonde ne

⁵⁰ Krappe, Joseph Haggerty: Etudes de Mythologie et de folklore germanique. (Paris: Leroux, 1928) 37. Nos références renvoient à cette édition.

serait, si l'on accepte cette théorie, autre chose que le Niflheim, l'enfer de la mythologie germanique dont la Mythologie teutonique de Grimm et les Etudes de Mythologie et de folklore germaniques de Krappe nous donnent d'amples descriptions.

Une autre caractéristique du royaume de Hel semble pertinente: Grimm nous explique que Hel " ... ne détruit pas, elle reçoit le mort dans sa maison, et ne l'en laissera repartir sous aucun prétexte. Tuer quelqu'un, c'est le lui envoyer [to send someone to hell]" ⁵¹. Il est également important de noter que selon le même auteur, Hel ne vient pas en personne chercher les âmes des morts: ils doivent accomplir eux-mêmes le long voyage, munis de toutes leurs possessions ⁵². Maleine et sa nourrice n'effectuent-elles pas, elles

⁵¹ "Halja, Hel, the Death Goddess, does not destroy, she receives the dead man in her house, and will on no account give him up. To kill a man is called sending him to her." Grimm, Jacob: Teutonic Mythology. (Gloucester: Peter Smith, 1976) II, 839. La traduction française est de nous.

⁵² "Hel ne vient pas chercher les âmes damnées qui lui sont dues; elle ne leur envoie pas non plus de messagers. Il appartient aux morts eux-mêmes de commencer le long et sinistre voyage. Pour cheminer le long de la route de l'enfer, ils emportent leurs chaussures, leurs vaisseaux, l'argent de leur passage, leurs servants, chevaux, vêtements. Certains vont à cheval, d'autres en bateau. Des théories d'âmes cheminent ensemble, et aucun guide ne vient à leur rencontre." ["Hel neither comes to fetch the souls fallen due to her, nor sends messengers after them. The dead are left alone to commence the long and gloomy journey; shoes, ship and ferry-money, servants, horses, clothes, they take with them from home for the hell-way. Some ride, others sail, whole companies of souls troop together: no conductor comes to meet them."] Grimm: II, 839-840. Traduction française personnelle.

aussi, un long périple vers ce lieu qui exhale la mort?

A la scène 3 de l'acte IV, nous découvrons Maleine, seule dans sa chambre, avec le chien Pluton. Le meurtre de la princesse aura lieu, du point de vue chronologique, immédiatement après; Pluton tremble de manière étrange et incontrôlable: "Mais tu trembles à mourir dans ce coin!" (113). Le chien se mettra finalement à hurler, et se glissera hors de la chambre lorsque le couple meurtrier y pénétrera. Grimm nous signale que les chiens perçoivent les esprits: "Alors, lorsque Hel rôde, les chiens la perçoivent." ⁵³.

Si Maleine et Anne sont soeurs par le destin, il semble bien qu'elles aient choisi des voies différentes: après que le roi Hjalmar aura tué cette dernière, il s'exclamera: "Mon Dieu! mon Dieu! Elle attend à présent sur les quais de l'enfer!" (I, 196). Tout au contraire, Maleine est symbolisée par un cygne: dans la première scène de l'acte V, ces oiseaux rassemblés sous la fenêtre de sa chambre prennent leur vol; un seul, blessé à mort, sanglant, ne parvient pas à s'élever dans les airs. Il représente bien entendu la princesse assassinée.

Le caractère infernal du château apparaît bien résumé par cette réflexion du prince Hjalmar, qui s'exclame, dans la scène deuxième de l'acte II, que le cimetière " ... vient manger les jardins du château." (I, 40). Entouré par le vol sinistre des hiboux et des corbeaux, sis au sein de marécages

⁵³ ["So when Hel prowls around, the *dogs* perceive her."] Grimm: II, 667. Traduction personnelle.

véneux, le château d'Ysselmonde est bien à la fois lieu et personnage dans le drame. Krappe écrit encore, à propos du Nieflheim: "Or, on sait que les portes des enfers, demeure des divinités chthoniennes, se trouvent en général dans la proximité de marais, d'étangs et de lacs caverneux." (47)

Maleine, paradoxalement, apporte la mort au sein de cet univers de morts-vivants. Ce fait n'est nulle part plus évident qu'à la seconde scène de l'acte III: au cours d'une fête à l'atmosphère étrange -le dialogue roule sur le vieillissement du roi, l'atmosphère maléfique du château, les "grottes de glace" et de "flammes" du mariage-, le roi Hjalmar s'écrie: "Je crois que la mort commence à frapper à ma porte!" (I, 77). A ces mots, on entend frapper; on ouvre, et c'est la princesse Maleine, en longs vêtements blancs de fiancée. La fête s'interrompt brusquement par la fuite éperdue des hôtes, saisis d'une soudaine et irrésistible panique.

Cet univers inquiétant et lunaire, où, parmi les marécages, glissent des vampires, est un lieu de passage, une sorte de purgatoire. Claude Gaignebet nous signale que la lune symbolise le monde du transitoire: "Dans les doctrines manichéennes et gnostiques, la lune est considérée comme une "pompe à âmes". Pendant sa période de croissance, les âmes des morts montent jusqu'à elle, qui les aspire. Puis, lorsqu'elle décroît, les âmes sont renvoyées, souvent après un

stage de purification, vers le ciel Empyrée." ⁵⁴. La dimension de la pièce apparaît dès lors, à la lumière de cette remarque, pleinement révélée: La Princesse Maleine décrit un cycle, au cours duquel les personnages accomplissent un véritable périple "post-mortem". On peut assimiler l'oeuvre à un processus alchimique de purification: elle se clôt en effet sur le chant triomphal du coq qui, perché sur l'appui de la fenêtre, célèbre le retour de l'astre diurne, et avec lui, l'arrivée d'un jour nouveau. De la mort au tombeau, du tombeau au Nieflheim, le lecteur -ou le spectateur- achève son parcours sur la promesse de l'Empyrée.

Nous espérons avoir montré que la pièce ne méritait pas l'implacable jugement que son auteur avait portée sur elle. La nature de ses personnages, "somnambules un peu sourds", et l'atmosphère sulfureuse dans laquelle elle baigne s'expliquent à la lueur de la mythologie germanique et à celle du conte populaire, dont Maeterlinck était profondément pénétré ⁵⁵. Une analyse de la pièce qui négligerait de prendre en compte sa dimension ésotérique n'en ferait apparaître que toutes les faiblesses, à savoir le caractère bizarrement fatal des personnages, et les événements

⁵⁴ Gaignebet, Claude: Le Carnaval. (Paris: Payot, 1974)
31

⁵⁵ "Nombreux contes de fée allemands ... au reste, ces contes, semblent la tapisserie de la vie, vue à l'endroit, avec toutes les forces et les causes réelles, inconnues dans les autres histoires, qui ne sont que l'envers de Dieu." Cahier bleu, 145

chaotiques qui la traversent au sein d'une atmosphère de cauchemar, dans un décor halluciné ²⁴. La véritable signification de la pièce se trouve "ailleurs", et l'auteur s'efforce d'atteindre à une dimension universelle par son emploi d'un décor mythique hanté par des personnages plus grands que nature: ils dépassent en effet la dimension humaine, tant par la force de leurs passions que par celle du destin qui les guette. La pièce n'est donc pas une "shakespeatrierie", comme l'avait injustement qualifiée son auteur. Si elle reprend certains traits des oeuvres du grand auteur anglais, c'est pour les réinterpréter au sein d'une création complètement nouvelle, qui marque bien la naissance du théâtre symboliste. La Princesse Maleine annonce toutes les pièces à venir de Maeterlinck, tant du point de vue thématique que par son atmosphère et ses dialogues. Cette histoire d'amour malheureux sur fond de légende est ainsi une sorte d'avant-texte de Pelléas et Mélisande.

La pièce offre par ailleurs un très grand intérêt du point de vue technique. En effet, Maeterlinck déclarera à Jules Huret: "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 marionnettes." Et c'est ce que

²⁴ Gaston Compère écrit à ce propos: "Mais la raison d'être de ce décor tient à la façon toute spéciale dont Maeterlinck considère l'être humain. La vérité de celui-ci est ailleurs... En réalité, il doit nous naître, à nous spectateurs, une seconde paire d'yeux. D'yeux qui ont la faculté de voir ailleurs." Maurice Maeterlinck, 149.

j'ai fait. Mais savez-vous que ce sont des vers libres mis typographiquement en prose?" (Enquête sur l'évolution littéraire, 129).

Cette réflexion de l'auteur sur son drame est importante à deux points de vue. Tout d'abord, elle précise l'habitude que Maeterlinck gardera d'écrire ses pièces en vers libres. Le rythme du texte est tout entier pénétré de cette versification particulière. Ainsi, dans la troisième scène du second acte, Hjalmar déclare à Angus: "... les flammes de péchés [six syllabes] auxquels je n'ose pas [six syllabes] encore donner un nom [six syllabes]." (I, 49). De même, dans la seconde scène du troisième acte, la reine Anne s'écrit à l'adresse du prince: "On n'abandonne pas ainsi sa fiancée." (I, 75). Dans la cinquième scène du quatrième acte, le roi Hjalmar répond à Anne, qui lui fait part de son appréhension que ses mouvements aient été entendus derrière la porte de la princesse: "Oui! Oui! Je crois que oui!" (I, 145).

Cette technique place Maeterlinck en plein coeur du mouvement Symboliste, dont le vers libre formait l'un des piliers essentiels. A cet égard, A. Baillot précise que les adeptes de la nouvelle école s'efforçaient en effet de réinventer l'écriture poétique à l'aide de moyens techniques aisément identifiables: "Dès 1880, les adeptes du Symbolisme déclaraient nulles et non avenues toutes les règles sans exception. Faisant table rase du passé, ils prétendaient instaurer une poétique nouvelle sous le nom de "vers-

librisme". Sorte de prose cadencée, découpée en tronçons irréguliers, le vers libre ou vers "polymorphe", comme l'appelle Mallarmé, s'astreignait à peine aux lois de l'assonance." (Influence de la philosophie de Schopenhauer en France, 285).

Gaston Compère voit dans l'utilisation du vers blanc par Maeterlinck une technique efficace pour encoder les théories qu'il avait formées sur le théâtre: "Il est sûr, pour moi s'entend, que l'emploi de la période, outre qu'elle devait donner à Maeterlinck de grandes satisfactions d'artiste, j'entends des satisfactions rythmiques et musicales, lui était bien nécessaire pour exposer des considérations qui ne reposaient sur rien de sûr -que trouver de sûr chez les mystiques sinon une transcendance, elle-même innommable?- et pour essayer de persuader par la beauté du discours?" (Maurice Maeterlinck, 106).

L'auteur était en effet grandement influencé par les mystiques: à Jules Huret, il citera, parmi les auteurs qui l'ont influencé, Kant, Carlyle et Schopenhauer. A cette courte liste, il conviendrait d'ajouter les Ennéades de Plotin, Denys l'Aréopagite, Platon et Ruysbroek. En 1891, Maeterlinck publiera sa traduction de L'Ornement des Noces spirituelles de Ruysbroek l'Admirable chez Lacomblez, à Bruxelles. Ce texte était précédé d'une introduction parue dès 1889 dans La Revue générale. En 1895, il livrera sa version française des Disciples à Saïs et des Fragments de

Novalis, également accompagnée d'une longue introduction, chez le même éditeur.

En 1894 également, Maeterlinck préfaça une traduction de sept essais d'Emerson ⁹⁷. Il y développe plusieurs aspects de sa conception de l'art d'écrire, intimement liée à l'idée qu'il se fait du monde. C'est à partir de cette philosophie générale que vont naître ses pièces. On en jugera facilement par cet extrait: "Il y a dans cette chambre cinq ou six êtres qui parlent de la pluie et du beau temps; mais au-dessus de cette conversation misérable, six âmes ont un entretien dont nulle sagesse humaine ne pourrait approcher sans danger; et bien qu'elles parlent à travers leurs regards, leurs mains, leur visage et toute leur présence, ils ignoreront toujours ce qu'elles ont dit. Il faut cependant qu'elles attendent la fin de l'insaisissable dialogue, et c'est pourquoi ils ont je ne sais quelle joie mystérieuse de leur ennui, sans connaître ce qui écoute en eux toutes les lois de la vie, de la mort et de l'amour qui passent comme des fleuves intarissables autour de la maison. Il en est ainsi partout et toujours. Nous ne vivons que selon notre être transcendantal, dont les actions et les pensées percent à chaque instant l'enveloppe qui nous

⁹⁷ Emerson, Ralph Waldo: Essais. (Sept essais d'Emerson traduits par I. Will, avec une Préface de Maurice Maeterlinck.) (Bruxelles: Lacomblez, 1894). Ce texte deviendra le chapitre Emerson, dans Le Trésor des humbles, en 1896.

entoure." ⁸⁸.

L'essentiel du premier théâtre est contenu dans cette dissertation sur la richesse du moindre moment de l'existence. Maryse Descamps voit dans cette approche de la réalité sensible la source vive de la poésie qui émane du théâtre de Maeterlinck: "La véritable fonction poétique est l'imagination, conçue moins comme l'invention de mondes fictifs, que comme la découverte d'une sur-réalité qui est dans le monde. Chaque objet peut être lié à un mouvement de l'âme: il nous apparaît alors comme le symbole de "toute la profondeur de la vie"." (9-10).

Cette vision d'un monde extérieur chargé de symboles est la principale raison de ses lectures et commentaires des grands mystiques. Joseph Hanse voit dans la fréquentation de ces auteurs une stimulation de l'inspiration de Maeterlinck, sur un double plan thématique et technique. Ainsi, à propos de l'importance de Ruysbroek dans le développement artistique et spirituel de l'auteur, Joseph Hanse écrit que le mystique "... lui offre du symbolisme, qui n'est pas encore baptisé ⁸⁹, un exemple audacieux, par sa faculté d'exprimer l'inexprimable, par son langage créateur et polyvalent, aux mots simples et nus, aux "similitudes inouïes", par ses images

⁸⁸ Emerson: Sept Essais, Préface, VIII-IX. Maeterlinck: Le Trésor des humbles, Emerson, 98-99.

⁸⁹ Joseph Hanse avance la lecture d'A Rebours, suivie de celle des textes d'Ernest Hello, comme les premières rencontres de Maeterlinck avec le grand mystique flamand.

et ses approches successives, "peuplées d'admirables vers endormis".⁴⁰

La souplesse du vers libre permettait à Maeterlinck de faire éclore les gracieux personnages de son premier théâtre: ils pouvaient souffler leur identité à l'aide d'un langage haché, qui donne au lecteur-spectateur l'impression qu'ils sont toujours ailleurs, et que leurs paroles ne sont que l'affleurement superficiel d'une réalité infiniment plus profonde et mystérieuse. De même que la Préface aux Sept Essais d'Emerson évoquait les abîmes d'inconnu dissimulés sous la cape des mots du quotidien, les personnages du premier théâtre sont toujours aux prises avec l'angoisse immense que provoque en eux l'intuition d'un formidable non-dit. La fatalité qui pèse sur eux donne à cette dimension invisible à la fois un don d'ubiquité, et une ombre de menace qui va s'étendant au fur et à mesure que les textes se déroulent, jusqu'à les engloutir complètement. La réaction de Mallarmé à La Princesse Maleine représente bien l'impression inquiétante que l'oeuvre fait naître chez le narrataire: "Quelle lointaine tapisserie que cette Princesse Maleine avec un vent d'au-delà dans les trous." (Correspondance: IV, 128).

Si Maeterlinck mentionne le vers libre comme l'une de ses techniques fondamentales dans sa réponse à Jules Huret, il lui parle aussi des marionnettes, pour lesquelles il écrit son

⁴⁰ Maeterlinck, Maurice: Poésies complètes. Préface de Joseph Hanse. (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1965) 2

théâtre. Pendant toute sa première période en effet, l'auteur va s'efforcer de mettre une distance entre les acteurs de chair et d'os et ses "poèmes". C'est dans les Menus Propos sur le théâtre que Maeterlinck a résumé le plus clairement ses raisons d'agir ainsi: "La scène est le lieu où meurent les chefs-d'oeuvre, parce que la représentation d'un chef-d'oeuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique. Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. Il y a divergence ininterrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite." ⁴¹.

Le théâtre maeterlinckien a pour but d'évoquer les pulsions profondes des forces universelles qui s'agitent au-delà des mots et des actions de tous les jours. La marionnette est donc le médium idéal qui permettra de mettre ces énergies en action, sans que leur affleurement soit altéré par l'univers intérieur de l'acteur de chair et d'os qui s'agite sur la scène. Dans ses Menus Propos, l'auteur prend soin d'illustrer sa théorie par un rappel des caractéristiques du théâtre antique: "Les Grecs n'ignorèrent pas cette antinomie, et leurs masques que nous ne comprenons plus ne servaient qu'à atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole. Aux époques où le théâtre eut une vie organique et non simplement dynamique comme aujourd'hui, il [la] dut

⁴¹ Maeterlinck, Maurice: Menus Propos sur le théâtre. (Liège: Dynamo, 1962) 13. Nos références renvoient à cette édition.

uniquement à quelque accident ou à quelque artifice qui vint en aide au symbole dans sa lutte contre l'homme." (13).

A partir de cette théorie de la représentation théâtrale, Maeterlinck généralise son propos afin de laisser au symbole la chance de transparaître dans les interstices du poème: "Et c'est ainsi qu'on est obligé de reconnaître que 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. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves. Ouvrez les portes, ouvrez le livre, le prince antérieur ne revient plus. Parfois son ombre passe encore le seuil, mais désormais il n'ose plus, il ne peut plus entrer, et presque toutes les voix sont mortes qui l'acclamaient en nous." (Menus Propos, 10).

Ce refus de la représentation du drame comporte bien entendu un immense paradoxe: comment écrire pour un théâtre qu'on ne doit pas porter à la scène? L'auteur ne trouva de solution à ce dilemme que beaucoup plus tard, en 1904, dans son essai sur "Le Drame moderne", le septième du Double Jardin: "Descendre plus avant dans la conscience humaine, cela est permis et même ordonné au penseur, au moraliste, au romancier, à l'historien, et, à la rigueur, au poète lyrique; mais le poète dramatique ne peut à aucun prix être un

philosophe inactif ou un contemplateur. Quoiqu'on fasse, quelque merveille qu'on puisse un jour imaginer, la loi souveraine, l'exigence essentielle du théâtre sera toujours *l'action*. Quand le rideau se lève, le haut désir intellectuel que nous apportons se transforme soudain; et le penseur, le moraliste, le mystique ou le psychologue, qui est en nous, cède la place au spectateur instinctif, à l'homme électrisé négativement par la foule, et qui veut voir *quelque chose se passer sur la scène*." (Le double Jardin, 199-120).

Adela Gerardino démêle le problème posé par ce paradoxe en affirmant, de manière très convaincante, qu'il se résout de lui-même: "Un détail nous montrera que le tempérament dramatique était un des traits spontanés de la personnalité de Maeterlinck. Dans son oeuvre philosophique nous retrouvons souvent la tendance caractéristique du tempérament dramatique de voir les choses en actions plutôt qu'en discours. Dans le développement de ses idées, il ébauche un petit drame dans lequel l'idée est rendue vivante parce qu'elle est *agissante*." (7). En effet, les théories de l'auteur sont toujours incarnées par des exemples concrets, dont la matérialité même n'est plus que le support de la voix inconnue qui s'exprime à travers eux.

Ainsi, dans le chapitre Les Avertis du Trésor des humbles, Maeterlinck discute le problème des jeunes vies fauchées dans leur pleine vitalité. Le mystère des arrêts impavides d'un destin impitoyable est évoqué par des êtres

imaginaires, que l'auteur nous convainc pourtant d'avoir déjà rencontrés. Maeterlinck commence son essai en attirant le narrataire au centre même de son propos: "Ils sont connus de la plupart des hommes et presque toutes les mères les ont vus." (*Trésor*, 37). Le pronom "Ils" forme le complémentaire d'un "je" elliptique: "je" "les" ai vus. Par l'évocation du thème universel de la mère, Maeterlinck nous amène invinciblement à un état de contemplation grâce auquel nous serons en mesure de plonger dans nos souvenirs; si "presque toutes les mères les ont vus", il s'ensuit nécessairement qu'ils peuvent être notre frère, notre soeur. "Ils" sont donc parmi nous, "connus de la plupart des hommes", mais pas nécessairement reconnus. Insidieusement, Maeterlinck amène donc le narrataire du texte à plonger dans une sphère où la mémoire se mêle au mystère, voire à la réminiscence platonicienne: la mère fonctionne alors comme un pont entre l'état de vie actuel, et celui qui l'a précédé. Ainsi, en une seule phrase, la magie hypnotique du verbe maeterlinckien amène le narrataire à des considérations de type universel, par le biais de personnages dont il le convainc qu'ils ont traversé sa vie.

La fin de l'essai illustre très clairement la remarque d'Adela Gerardino: au cours du texte, Maeterlinck nous a persuadés de l'existence de ces Avertis mystérieux qui sont parmi nous. Dans sa conclusion, l'essai fixe à jamais cette impression, en la transformant en certitude par le moyen de la

dramatisation: "Ils avaient je ne sais quelle pudeur mortelle et semblaient demander pardon d'une faute inconnue et prochaine. Ils s'avançaient, nous échangeions un regard, nous nous écartions sans rien dire et nous comprenions tout sans rien savoir." (45). L'auteur, par la généralité même de la description qu'il nous livre, permet au narrataire d'identifier cette situation impersonnelle en la reliant à sa propre expérience. Cette courte scène se fait alors emblématique et personnelle: l'idée, à la fois abstraction universelle et réalité empirique, prend dès lors toute sa dimension.

La marionnette est donc logiquement le moyen idéal dont Maeterlinck dispose pour arriver à ses fins. Antonin Artaud a synthétisé l'intention générale de l'auteur dans les termes suivants: "Maeterlinck a tenté de donner la vie à des formes, à des états de pensée pure. Pelléas, Tintagiles, Mélisande sont comme les figures visibles de tels spécieux sentiments. Une philosophie se dégage de ces rencontres à laquelle Maeterlinck essaiera plus tard de donner un verbe, une forme dans la théorie centrale du tragique quotidien ⁶². Ici le destin déchaîne ses caprices; le rythme est raréfié, spirituel, nous sommes à la source même de la tempête, aux cercles immobiles comme la vie." (Préface aux Douze Chansons, 20). Toutes les oeuvres de la première période possèdent le

⁶² Antonin Artaud fait ici allusion au chapitre Le Tragique quotidien du Trésor des humbles.

fonctionnement technique et thématique décrit ci-dessus par Antonin Artaud: les personnages sont davantage les vecteurs de sentiments et de forces cosmiques que de véritables entités psychologiques à part entière. Il faudra attendre Aglavaine et Sélysette, en 1896, pour que les figures du théâtre de Maeterlinck commencent à s'humaniser; jusqu'à cette oeuvre, les pièces de l'auteur sont de véritables drames cosmiques où les forces de la fatalité tiennent le rôle central.

Ce n'est que progressivement, au fur et à mesure des oeuvres successives qu'il écrira, que l'auteur avancera lentement vers une conception plus lumineuse de la destinée humaine. Nous tenterons, au cours de cette étude, de montrer les signes de ce cheminement à travers l'étude des différentes pièces.

Le moteur central du premier théâtre est la fatalité qui s'acharne à détruire le plus petit bourgeon de bonheur, en exhalant l'haleine glacée de son souffle maléfique. Cette conception comporte un risque essentiel, qui est celui de la répétition. Edouard Schuré, dans son chapitre "Maeterlinck et le Théâtre du rêve" de son ouvrage Précurseurs et Révoltés, s'est fort bien rendu compte de l'abîme qui guettait les textes du poète: "L'occulte, chez Maeterlinck, ne sert pas à éclairer la vie, il la rend encore plus incompréhensible. De là, l'impression de malaise qu'on éprouve au sortir d'un de ses drames. On a franchi la porte du mystère, on y a pénétré; puis une force brutale vous repousse; la porte se referme

brusquement, et, quand le rideau tombe, nous demeurons affolés devant l'énigme qui nous échappe, sous le terrible inconnu qui retombe sur nous comme un couvercle. Un tel emploi de l'occulte peut bien servir, une fois ou l'autre, à fouetter le sentiment endormi, à exciter la pensée paresseuse, mais il ne saurait se justifier, à la longue, dans l'esthétique théâtrale." (239-240).

Ce n'est qu'en 1898 que, dans La Sagesse et la Destinée, Maeterlinck procédera à une remise en question des principes fondamentaux de son premier théâtre. Il y fera alors cette déclaration surprenante, qui s'inscrit en faux contre toute la première période de son activité dramatique: "... la partie la plus active de ce que nous nous plaçons à nommer "fatalité" est une force créée par les hommes. Elle est énorme, il est vrai, mais rarement irrésistible. (...) Elle est formée de l'énergie, des désirs, des pensées, des souffrances, des passions de nos frères ... [...] nous n'avons presque jamais à lutter contre un ennemi invisible ou totalement inconnu. N'étendons pas à plaisir le domaine de l'inéluctable." ⁶³.

De toutes les pièces de Maeterlinck, c'est La Princesse Maleine qui est la plus dénuée de tout espoir. Cette oeuvre fonctionne bien, comme l'a très justement remarqué Gaston Compère, comme une sorte de "laboratoire" où l'auteur s'essaie à toutes les techniques qu'il développera dans L'Intruse, Les

⁶³ Maeterlinck, Maurice: La Sagesse et la Destinée. (Paris: Fasquelle, 1902) 46. Nos références renvoient à cette édition.

Aveugles, Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides et les Trois petits Drames pour Marionnettes. Lorsque, dans Ariane et Barbe-Bleue, le personnage d'Ariane délivrera les femmes précédentes du maître du château enchanté, elle trouvera dans la prison souterraine les héroïnes des pièces qui l'ont précédée. Seule manquera Maleine, emportée à jamais dans la sombre tourmente qui préside à toute la première manière de l'auteur: elle s'est à tel point identifiée à la conception fatale du théâtre qui lui a donné la vie, que toute idée même d'évasion lui est interdite; aussi ne se trouve-t-elle pas parmi les rescapées qu'Ariane emmène se baigner dans la lumière d'un nouveau soleil. La tempête qui fait rage au cours du dernier acte de La Princesse Maleine a définitivement emporté la pâle fiancée de Hjalmar dans ses nuées sombres, gorgées de fureur destructrice.

Il n'en reste pas moins que la première période va donner naissance à des oeuvres immortelles par leur qualité dramatique et leur résonance profonde. Antonin Artaud se fait le thuriféraire des premiers drames lorsqu'il écrit que "... quelques-uns [des drames pour marionnettes] comme Pelléas et Mélisande, La Mort de Tintagiles, donnent dans le monde spirituel un équivalent des pupazzi de la Comédie Italienne dans le monde plastique, ils apportent une note inconnue. Maeterlinck élargit sa galerie de pupazzi mystiques. Il ajoute de nouvelles figures à ses charmantes créations. Son théâtre est bientôt tout un monde où les personnages du

théâtre reparaissent, évoqués par le dedans. La fatalité inconsciente du drame antique devient chez Maeterlinck la raison d'être de l'action. Les personnages sont des marionnettes agitées par le destin." (13).

A ce premier théâtre préside donc la figure terrible d'un inconnu immense. Les personnages n'ont aucun moyen de se défendre contre son emprise maléfique. Graciles, ils grelottent de froid et de peur, comme les moutons que le petit Yniold voit se diriger vers l'abattoir, dans la troisième scène du quatrième acte de Pelléas et Mélisande: "Oh! oh! J'entends pleurer les moutons... (...) Tiens! Il n'y a plus de soleil... Ils arrivent, les petits moutons; ils arrivent... Il y en a!... Il y en a!... Ils ont peur du noir... Ils se pressent!... Ils ne peuvent presque plus marcher... Ils pleurent! ils pleurent! et ils vont vite!... Ils sont déjà au grand carrefour. Ah! ah! Ils ne savent plus par où ils doivent aller..." (II, 80).

CHAPITRE 2: L'INTRUSE

C'est la terreur de la mort qui forme le récit central de L'Intruse. Publiée en 1890, cette pièce en un acte est une variation sur le thème de l'attente. Trois filles, leur père, leur oncle et leur aïeul sont assis dans "Une salle assez sombre en un vieux château." (I, 201). A côté, dans sa chambre, repose la mère des trois filles, qui se meurt des suites d'un "accouchement terrible". L'enfant est né depuis plusieurs semaines, mais il ne remue qu'à peine et ne pousse pas un cri. L'oncle déclare qu' "on dirait un enfant de cire", et l'aïeul confirme l'étrangeté de l'enfant en répondant: "Je crois qu'il sera sourd, et peut-être muet ..." (I, 205). On attend la soeur du père, religieuse dans un couvent, que la malade a exprimé le vif désir de voir. Peu à peu, l'atmosphère devient de plus en plus étrange. C'est d'abord le décor qui se fait plus menaçant; la fille décrit ainsi ce qu'elle voit à son père: "... il y a clair de lune, et je vois l'avenue jusqu'au bois de cyprès." (I, 208). Le cyprès est l'arbre des cimetières "; c'est donc vers un

" J.C. Cooper note que cet arbre est "... aussi, largement, un emblème de mort, un emblème funèbre. On pensait qu'il avait le pouvoir de préserver le corps de la corruption, ce qui explique son emploi dans les cimetières." ["... also largely a death and mortuary emblem. It was supposed to have the power of preserving the body from corruption, hence its use in cemeteries."] Cooper, J.C.: An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. (London: Thames and Hudson, 1978) 48-49. Nos références renvoient à cette édition.

On consultera par ailleurs Graves, Robert: The White Goddess. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966). A la page 185 de son ouvrage, Robert Graves énumère les différentes

symbole de mort que se porte son regard, qui ne voit pas au-delà, arrêté par le bois même. La même fille, Ursule, va marquer l'avance de Thanatos: c'est elle encore qui dit qu' "Un peu de vent s'élève dans l'avenue", et que "...les arbres tremblent un peu" (I, 209), comme si le vent amenait avec lui une présence infiniment menaçante qui transforme leur bruissement habituel, sous l'effet du souffle de l'air, en un frissonnement plus profond, provoqué par la peur.

La nature entière participe à cette montée de l'angoisse. L'aïeul est le premier à remarquer la soudaine absence du chant des oiseaux nocturnes: "Je n'entends plus les rossignols!" (I, 209). Puis, les cygnes se taisent et fuient de l'autre côté du lac, le chien se réfugie au fond de sa niche, et le père dissipe toute ambiguïté sur l'être mystérieux en marche vers la maison en s'écriant: "Il y a un silence de mort." (I, 211).

C'est une mort froide, comme celle de la mythologie germanique ⁶⁶. L'aïeul est le premier à en ressentir la présence "physique" lorsqu'il s'écrie: "Il me semble que le froid entre dans la chambre." (I, 212). Quand les trois soeurs tentent de fermer la porte vitrée ouverte qui laisse

origines de la mauvaise réputation du cyprès dans les différents folklores et mythologies, à commencer par la pendaison de Judas à la branche d'un de ces arbres.

⁶⁶ Krappe, dans ses Etudes de Mythologie germanique, atteste le caractère glacial du séjour des morts: "L'Hadès des germains était, comme le royaume de Hel, un endroit froid, obscur et lugubre ..." (47)

passer ce souffle glacé, elles n'y parviennent pas, comme si la porte était poussée depuis l'extérieur par un être immensément fort. Le père annonce que le menuisier viendra la réparer le lendemain. Ce mot de "menuisier" prend évidemment un tout autre sens dans ce passage: quoique le père ne le prononce que par rapport à la porte qui doit être réparée, le lecteur-spectateur l'associe immédiatement à l'idée de la mort. Si le menuisier doit venir, c'est pour préparer le cercueil de la malade. Maeterlinck introduit ici une innovation technique très originale. En effet, le narrataire de la pièce sait déjà que c'est la mort qui est entrée dans la maison, alors que les personnages du drame ne le savent pas encore consciemment. Leur vocabulaire est donc ambigu, et comme à deux vitesses: la compréhension qu'ils ont des énoncés de leurs interlocuteurs est prosaïque, immédiate. Celle que nous en avons, en tant que lecteur ou spectateur du drame, est très différente: tout ce qui est dit prend un sens symbolique, jusqu'aux dialogues roulant sur des sujets aussi quotidiens que la venue d'un menuisier, et jusqu'à des remarques banales comme "Il y a un silence de mort".

L'Intruse illustre une idée fondamentale du poète: celle de la présence de l'inconnu dans la vie de tous les jours. Durant toute cette époque, Maeterlinck est habité par l'idée d'une vie intérieure luxuriante qui se glisse jusqu'au fond des actes les plus ordinaires. Dans Le Trésor des humbles, l'auteur pose cette question qui domine non seulement tout son

théâtre symboliste, mais son oeuvre entière: "Au fond de quelle mer de mystères vivons-nous?" (44). Par-delà l'apparence d'une existence qui déroule un fil logique, explicable, se profile une autre dimension, qui affleure jusqu'à sa surface. Les actes les plus simples possèdent une richesse trop peu souvent perçue, que le drame va s'efforcer de mettre en lumière. Dans Le Tragique quotidien, Maeterlinck va définir l'un des buts de son art: "Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée." (Trésor, 129). C'est très exactement la situation présentée par L'Intruse, où l'être attendu -la soeur- ne sera pas celui qu'on croyait. Autour de la table, une tragédie invisible se prépare: la soirée familiale va plonger dans l'infini et le mystère de la mort.

Après que le courant d'air froid est entré dans la chambre, on entend le bruit d'une faux qu'on aiguise. Invincible, inévitable, la mort se prépare à frapper: "Il fauche autour de la maison." (I, 214). Les critiques ont généralement blâmé la présence de cette allégorie de la mort, en arguant du fait qu'elle détruisait une partie du symbole tracé par la pièce. Ainsi, Pierre-Aimé Touchard, qui juge L'Intruse "très inférieure" à La Princesse Maleine, écrit que

"Le procédé y apparaît visiblement, parfois même avec une certaine grossièreté (par exemple quand l'approche de la mort est indiquée par le bruit d'un paysan qui aiguisé sa faux)". (Centenaire, 336). Adela Gerardino déclare pour sa part que, dans cette pièce, Maeterlinck "... a évité la banalité des images usuelles ...", mais que "Nous ne trouvons qu'une seule exception, qu'un seul moment où il ait eu recours à des allégories usées. C'est quand au milieu du dialogue le bruit d'une faux qu'on aiguisé au-dehors se fait entendre." (24). C'est ne pas considérer la progression des manifestations de la mort, qui s'insinue d'abord par un souffle, pour finalement se matérialiser au point d'affûter la lame qui va faucher la malade. Cette allégorie est en quelque sorte l'incarnation de la présence maléfique qui a fait taire les oiseaux et frissonner les arbres: c'est après s'être approchée qu'elle se matérialise enfin sous cette forme. L'allégorie s'en trouve vivifiée et hissée au niveau de symbole.

Puis l'aïeul s'endort, et se réveille en sursaut: "Il n'y a personne à la porte vitrée?" (I, 219). Les autres n'ont pas encore entendu ce que le grand-père a déjà perçu. Mais tout-à-coup, on entend "un bruit, comme de quelqu'un qui entre dans la maison." (I, 219). La tension monte, et les personnages tentent de rationaliser leur frayeur grandissante: "L'Oncle: Il faut que ce soit notre soeur. J'ai reconnu son pas." (I, 220). Lorsqu'ils entendent le bruit de quelqu'un qui monte, ils se persuadent qu'il s'agit de la servante: "Le Père: "...

Qui est-ce qui est entré dans la maison? La Servante: -Entré dans la maison? Le Père: -Oui, quelqu'un est venu tout à l'heure? La Servante: -Personne n'est venu, Monsieur." (I, 222-223). La servante n'a pas entendu l'approche de l'invisible. Le père et l'oncle, qui tentent désespérément de se rattacher à la réalité, l'ont pourtant entendue, et leur tentative d'explication logique s'effondre devant les paroles de la servante, qui n'a rien vu, rien perçu.

Cette invasion de l'inexplicable se fait plus menaçante lorsque la porte de la chambre est poussée par une main invisible: "Le Père: -Mais ne poussez donc pas la porte ... La Servante: -Mais, Monsieur, je ne touche pas à la porte. Le Père: -Mais si! vous poussez comme si vous vouliez entrer dans la chambre! La Servante: -Mais, Monsieur, je suis à trois pas de la porte!" (I, 224). La nervosité du père et de l'oncle, tenants d'un rationalisme rassurant, augmente irrésistiblement, cependant que le dialogue sombre dans le chaos provoqué par l'imminence de la catastrophe: "L'Aïeul: J'entends bien que vous avez peur! Le Père: -Mais de quoi donc aurions-nous peur? L'Aïeul: -Pourquoi voulez-vous me tromper? L'Oncle: -Qui est-ce qui songe à vous tromper? L'Aïeul: -Pourquoi avez-vous éteint la lumière?" (I, 228).

L'aïeul est aveugle, mais de l'aveu même du père, "Il distingue les grandes clartés." (218) Le père se réfère aux clartés matérielles. Mais dans cet univers où le langage fonctionne sur deux plans, les "grandes clartés" sont

métaphoriques. Par conséquent, il n'est pas étonnant que l'aïeul perçoive le premier la diminution de la lumière émanant de la lampe placée sur la table. La fille aînée, dont, au début de la pièce, le regard plongeait dans le parc jusqu'au bois de cyprès, confirme le pressentiment de l'aïeul: "Il me semble que la lampe a baissé." (I, 229). La lumière s'éteint peu à peu, comme la vie de la malade dans la pièce adjacente.

Il est entré dans la maison une présence inconnue. Au milieu des six personnages, un être invisible se tient, qui les menace. C'est encore l'aïeul qui en pressent l'existence: "L'Aïeul: Et qui est-ce qui est assis là? La Fille: -Où donc, grand-père? -Il n'y a personne. L'Aïeul: -Là, là, au milieu de nous?" (I, 231). Devant les dénégations de l'oncle et du père, l'aïeul s'obstine à ressentir sa présence. Il exprime le souhait de voir sa fille, dont il sait intuitivement qu'elle est mourante: "Il n'y a plus que les ténèbres entre elle et moi, et vous tous!" (I, 235). Il entend par ailleurs les bruits les plus ténus, comme celui produit par des feuilles mortes tombant sur la terrasse, les baisers des soeurs, et les mains qui se joignent de l'une d'entre elles. Tous ces bruits, qui ressemblent à des frissons, sont le moteur du récit qui s'avance, et le dialogue n'est plus qu'une psalmodie rythmant l'approche inexorable de la tragédie finale.

A travers les vitraux, filtrent soudain "quelques lueurs

étranges", puis minuit sonne. C'est au douzième coup qu' "... il semble, à certains, qu'on entende, très vaguement, un bruit comme de quelqu'un qui se lèverait en toute hâte." (I, 243). L'aïeul tressaille et déclare: "Il y a quelqu'un qui s'est levé de table!" (I, 244). Puis on entend l'enfant "vagir" de plus en plus fort, en proie à une terreur extrême, jusqu'à la fin de la pièce où paraît la Soeur de Charité, qui d'un signe de croix signifie que la mourante a cessé de vivre. Tous les personnages sortent et se dirigent vers la chambre mortuaire, sauf l'aïeul qui reste seul dans les ténèbres.

A partir d'une situation très simple, Maeterlinck a créé un drame où domine la terreur. L'Intruse illustre la théorie du tragique quotidien développé dans Le Trésor des Humbles. Aucun acte violent ne vient ponctuer le drame, où la tragédie vient s'imposer comme par un phénomène d'écho: ce sont les sons qui l'annoncent, relayés par le dialogue. C'est ce que remarque très pertinemment Adela Gerardino: "De tout le drame qui s'est passé derrière la porte, rien ne nous est parvenu que ces bruits. Ils suggèrent le geste final de l'Intruse sans le montrer, en faisant appel à notre imagination déjà travaillée par les impressions reçues auparavant." (23). La situation quasiment statique des personnages, qui sont la plupart du temps assis autour de la table, transforme la pièce en une sorte de tableau où le temps et l'espace sont abolis, ou plutôt comme déplacés, tendus vers un gouffre immense et obscur. Le dialogue et les bruits extérieurs (le vent, la

faux, le vagissement de l'enfant) viennent de plus loin, parce qu'ils sont les manifestations d'une puissance inconnue.

La pièce fut jouée pour la première fois par la troupe du Théâtre d'Art de Paul Fort, le 21 Mai 1891, lors d'une soirée donnée au bénéfice de Verlaine et de Gauguin. Francisque Sarcey, pourtant hostile au théâtre de Maeterlinck, écrira dans Le Figaro du vendredi 22 Mai: "L'auteur belge n'est pas le Shakespeare annoncé, mais il a su produire un effet de terreur indiscutable: il a fait passer les spectateurs par toutes les affres de la peur." "4. Quant au journaliste Pierre Quillard, il déclara dans le Mercure de France de Juillet 1891 que L'Intruse fut "... la révélation de la journée ..." (Gerardino, 5). Jean Jullien, dans La Plume du mois de Mai, écrivit que la pièce était "Du symbolisme, oui, mais du théâtre, et du théâtre génial." (5).

L'Intruse connut donc un succès très appréciable, et quasiment universel, ce qui est remarquable pour une pièce faisant appel à des techniques aussi nouvelles, où l'action extérieure est limitée au maximum. La pièce crée une profonde impression de terreur par le seul moyen du dialogue. Cette frayeur d'essence métaphysique représente l'un des traits fondamentaux de la première manière de l'auteur.

" Cité par Adela Gerardino, 4-5.

CHAPITRE 3: LES AVEUGLES

Dans Les Aveugles, Maeterlinck reprend le thème de la cécité. Mais il le fait dans une modalité différente: les aveugles du texte ne sont pas doués d'une vision extraordinaire leur permettant d'entrevoir les mystères de l'existence. Tout au contraire, ils mettent très longtemps à percevoir la présence de la mort, qui est pourtant déjà parmi eux: le prêtre qui leur sert de guide est assis au milieu d'eux, enveloppé d'un grand manteau noir qui renforce "l'immuable lividité de cire" (I, 249) de son visage aux lèvres "violette". A droite du prêtre sont assis six vieillards aveugles, sur "des pierres, des souches et des feuilles mortes" (I, 249). A gauche sont six femmes aveugles: l'une d'entre elles a un petit enfant sur les genoux. La sixième est très jeune et belle, et "sa chevelure inonde tout son être." (I, 249). Les douze aveugles et le prêtre mort sont au milieu d'une forêt très sombre et septentrionale, qui se trouve sur une île. Leur isolement est donc complet: séparés du reste des vivants par la mer, ils sont retranchés au tréfonds de cette forêt sombre. De plus, ils sont privés du sens de la vue, ce qui les empêche de voir leur isolement même. C'est donc à plusieurs niveaux que la cécité des aveugles doit être comprise: elle n'est en fait qu'une métaphore qui renforce l'isolement de ces êtres privés de leur guide. Leur dialogue n'en sera que plus riche, ainsi que le remarque fort justement Gaston Compère: "Dans Les Aveugles,

pour que les intéressés eux-mêmes pussent prendre la parole directement et dialoguer, il était nécessaire qu'un accident les empêchât de prendre connaissance du malheur (le trépas du prêtre); et ce fut le rôle de leur cécité." ⁶⁷.

Ce n'est que très progressivement que les personnages prendront conscience de la mort du prêtre. La première phrase de la pièce montre leur impuissance à saisir les situations les plus graves, car ils pensent que leur guide s'est simplement éloigné: "Il ne revient pas encore?" (I, 250). L'utilisation du pronom "Il" montre l'importance du prêtre dans leurs vies, de par sa position initiale non seulement dans la phrase, mais aussi dans l'oeuvre. En fait, Les Aveugles est une pièce sur l'attente. Elle préfigure le théâtre surréaliste et le théâtre de l'absurde, dont Maeterlinck fut l'un des précurseurs, ainsi que le remarque Roger Bodart: "J'ai parlé de son théâtre, proche de celui de Samuel Beckett. Il faudrait parler de sa doctrine qui fait de lui l'inventeur de l'antithéâtre et l'annonceur du film surréaliste." ⁶⁸. Maeterlinck croyait profondément à un théâtre dont l'action tragique traditionnelle serait absente, en ce sens que le sang, la mort n'y paraîtraient

⁶⁷ Compère, Gaston: Le Théâtre de Maurice Maeterlinck. (Bruxelles: Palais des Académies, 1955) 38. Nos références renvoient à cette édition. Pour ne pas risquer de confondre le lecteur, nous indiquerons à chaque citation, entre parenthèses, auquel des deux ouvrages de Gaston Compère il est fait référence.

⁶⁸ Bodart, Roger: Maurice Maeterlinck. (Paris: Pierre Seghers, 1962) 32. Nos références renvoient à cette édition.

qu'insidieusement. Dans son essai intitulé "Le Drame moderne" (Le Double Jardin), le poète a justifié cette conception de la manière suivante: "Ce qui, dès le premier regard, caractérise le drame d'aujourd'hui, c'est d'abord l'affaiblissement et pour ainsi dire la paralysie progressive de l'action extérieure, ensuite une tendance très nette à descendre plus avant dans la conscience humaine et à accorder une part plus grande aux problèmes moraux; et enfin la recherche, encore bien tâtonnante, d'une sorte de poésie nouvelle, plus abstraite que l'ancienne." (110)

De fait, aucune action extérieure n'intervient dans le récit des Aveugles: la mort a déjà fait son oeuvre au moment où il commence. La dimension tragique de la pièce ne réside donc pas, comme c'était le cas dans L'Intruse, dans l'approche inévitable de la mort. Celle-ci est pourtant une partie du "personnage sublime" dont parle Gaston Compère, et qu'il définit de la façon suivante: "... il n'est pas de nom à donner à cette puissance omnipotente et hostile. Entendez-moi: de nom d'être vivant. Ce personnage n'a pas de nom, et existe." (Maurice Maeterlinck, 113). Dans La princesse Maleine, dans L'Intruse, la mort formait comme un aboutissement du récit: dans les deux cas, la narration s'arrête lorsqu'elle a frappé. Dans Les Aveugles, tout au contraire, elle la précède, et ne forme plus qu'une dimension anaphorique incluse dans un supertexte omniprésent, métaphore du "personnage sublime" que Gaston Compère, dans un ouvrage

antérieur, expliquait ainsi: "Dans le premier théâtre, la fatalité, sous quelque forme qu'elle apparût, était chargée de manifester le personnage sublime dont la présence, pour Maeterlinck, est la condition de la valeur de tout drame. (...) La fatalité, personnage dont la vie obscure et toute-puissante est constamment pressentie, se révèle surtout comme indépendante des hommes, extérieure à eux ..." (Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, 18).

Si la venue de la mort ne forme pas l'essentiel de la narration, la découverte du décès du prêtre est en revanche le fil conducteur suivi par le récit. Les paroles prononcées par les personnages ont pour toile de fond la figure de cire du prêtre, ses lèvres violettes, ses yeux qui semblent "ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes." (I, 249). Cette douleur muette est invisible pour les aveugles, qui ne prendront conscience de la mort de leur guide que lorsque le premier aveugle-né touchera son visage: "Ah! Ah! J'ai touché quelque chose de très froid!" (I, 286).

Cette sensation de froid rappelle le courant d'air glacial ressenti par l'aïeul, aveugle lui aussi, de L'Intruse. Au début de la pièce, alors que les aveugles croient encore à une absence momentanée du prêtre, le deuxième aveugle-né s'exclame: "Il fait froid depuis son départ!" (I, 250). Dans sa Préface à sa traduction française de L'Ornement des Noces spirituelles de Ruysbroek l'Admirable, Maeterlinck note que Ruysbroek "... emploie une étrange prose, noire comme le vide

effrayant qu'il distingue, analogue aux grands froids qui règnent au-dessus des images, avec de bleuissantes éjaculations à travers les obscures glaces de l'abstraction."

"Les "bleuissantes éjaculations" sont à rapprocher de la couleur violacée des lèvres du prêtre, au travers desquelles la vie a rendu son dernier souffle. Les paroles des aveugles nous parviennent du tréfonds d'une nuit éternelle, et ils sont plongés au coeur d'une forêt très sombre.

La pièce est écrite en prose. Au contraire de certaines de ses pièces ultérieures, on n'y trouve aucune rime, et le nombre de syllabes varie selon les répliques: Maeterlinck, à cette phase de son oeuvre, évite soigneusement toute similitude de forme avec la tragédie classique. Le thème de la cécité se rapproche du noir et du vide "effrayant" distingué par le mystique Ruysbroek. Perdus dans une nuit qui n'en finit pas, les aveugles sont réduits à suivre leurs impressions extérieures, toujours imprécises du fait de leur infirmité: "Deuxième Aveugle-né: "Sommes-nous au soleil maintenant? Le Sixième Aveugle: -Je ne crois pas; il me semble qu'il est très tard." (I, 260). Ainsi, à une question simple, il n'est répondu que par une série d'approximations: "Je ne crois pas", "il me semble", "très tard" manquent de précision, et renvoient finalement à un inconnu immense.

Cet inconnu est double: il est à la fois la présence du

" Van Ruysbroek, Jan: L'Ornement des Noces spirituelles. Préface de Maurice Maeterlinck. (Bruxelles: Les Eperonniers, 1990) 27. Nos références renvoient à cette édition.

"personnage sublime", exprimé par le décor, les oiseaux nocturnes, les asphodèles "maladifs" (I, 249) qui fleurissent tant bien que mal "non loin du prêtre". Mais l'inconnu est aussi incarné par les aveugles eux-mêmes: leurs paroles étranges sur le temps, la lumière, la voix des étoiles, font d'eux des êtres profonds dont les mots ne sont que l'affleurement d'une dimension intérieure mystérieuse. Edouard Schuré caractérise cet inconnu à double visage de la manière suivante: "Il y a évidemment en nous une subconscience, qui est en rapport avec un univers invisible, mais dont il ne nous arrive que de faibles lueurs et des signes perdus, parce que ce moi profond est endormi et plongé en d'épaisses ténèbres." (Précurseurs et Révoltés, 229). La cécité des aveugles est non seulement une infirmité physique, mais aussi la marque d'une carence spirituelle.

La folie forme un autre sous-texte de la pièce. L'aveugle folle, flanquée de son jeune enfant, a pour habitude de se frotter les yeux en gémissant, et la plus vieille aveugle déclare: "Elle ne fait jamais autre chose; je l'entends toutes les nuits." (I, 277). Ainsi, le récit est traversé par ses plaintes désolées, ses pleurs: "Elle pleure toujours lorsqu'elle va allaiter son enfant." (I, 278). Il faut pourtant noter que l'aveugle folle est la seule dont "On dit qu'elle y voit encore par moments" (I, 278). Elle semble donc être la seule à pouvoir percevoir certaines impressions sensorielles liées au sens de la vue. Cette capacité, toute

faible et épisodique qu'elle soit, fonctionne elle aussi à un double niveau: elle est une métaphore de l'intuition du personnage, en même temps qu'elle sert l'action du drame, en aidant à renforcer la terreur qui s'empare des aveugles après qu'ils ont compris que le prêtre était mort. De fait, alors que la tension monte, ils ressentent les vibrations de quelqu'un qui les fait tous trembler sur la pierre où ils sont assis, et c'est encore la plus vieille aveugle qui déclare: "Je crois que c'est la folle qui grelotte le plus fort." (I, 295).

L'aveugle folle est particulièrement associée à la lumière du fait de son enfant: "Il est le seul qui puisse voir où nous sommes!" (I, 295). Or, l'enfant ne pleure plus, il se tait: qu'a-t-il vu? Son silence n'est pas rempli par les répliques des aveugles, qui s'essaient à prononcer des phrases banales: "Premier Aveugle né: "J'entends le vent du nord. Le sixième aveugle: -Je crois qu'il n'y a plus d'étoiles; il va neiger." (I, 295). Ces propositions sont à considérer à deux niveaux. Elles indiquent tout d'abord la nuit et le froid qui enveloppent les personnages du drame; ainsi, le public est averti du froid qui s'intensifie et de la nuit qui devient plus noire. Mais c'est un paradoxe que ces indications soient données par les aveugles, qui ne peuvent pas voir les étoiles dont il est fait mention.

Par contre, leur sens de l'ouïe fonctionne, et le fait qu'ils entendent le vent du nord n'est en rien surprenant.

Mises ensemble cependant, ces deux propositions se conjuguent pour renforcer l'atmosphère étrange du drame, car tout se passe comme si la phrase vraisemblable -celle où l'aveugle entend le vent- accentuait l'étrangeté de celle qui est relative aux étoiles, par sa juxtaposition immédiate avec elle.

La folie se trouve aussi dans le langage lui-même. Les répliques frôlent parfois la dimension comique: le cinquième aveugle, outre sa cécité, entend mal. Le troisième aveugle-né fait alors cette réflexion: "Il faut avouer que les sourds sont bien malheureux!" (I, 276). La plus vieille aveugle déclare entendre la folle gémir toutes les nuits: mais comment lui est-il possible de distinguer le jour et la nuit, alors qu'elle ne peut pas voir? La perception du temps par les aveugles est vague: "Premier Aveugle-né: Moi, je sais qu'il est tard quand j'ai faim, et j'ai faim." (I, 261).

Le dialogue se déroule, chaotique, sous l'égide de la forêt frissonnante et immense: "De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. (...) Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, çà et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages." (I, 249). Cette obscurité de la forêt fait écho à la cécité des personnages, qui prononcent des phrases aussi étranges que le décor qui les entoure: "La Jeune Aveugle: Il me semble que je sens le clair de lune sur mes mains. La Plus Vieille Aveugle:

-Je crois qu'il y a des étoiles; je les entends." (I, 262). L'univers des Aveugles n'est pas l'univers des vivants: ils se trouvent dans des limbes, représentés par la solitude de l'île et le caractère symbolique de la nature. Entendre la voix des étoiles est évidemment impossible aux simples vivants. La plus vieille aveugle perçoit la musique des sphères, et lorsqu'un vol d'oiseaux nocturnes s'abat sur les arbres, le plus vieil aveugle décrit le bruit de leurs ailes de la façon suivante: "Quelque chose a passé entre le ciel et nous!" (I, 260).

Ainsi, le son produit par les oiseaux prend une signification cosmique: il est normal que les oiseaux se trouvent entre le ciel et les aveugles, s'ils s'abattent sur les arbres environnants. Mais l'expression "quelque chose", qui renvoie le spectateur au signifié des hiboux, pare ces derniers d'un mystère nouveau, faisant d'eux un nouveau signifiant manifestant la présence du "personnage sublime". C'est Maryse Descamps qui définit le plus efficacement cette technique qui a pour effet d'élargir les oeuvres jusqu'à leur donner une dimension cosmique: "La vie se dira dans les creux du dialogue extérieurement nécessaire pour expliquer les actes. Ainsi, Maeterlinck en vient à définir deux dialogues: le premier que l'on entend mais qui ne dit rien, le second, souvent imperceptible, mais qui laisse se dire l'effort de l'être tendu vers la vie véritable. Pour faire entendre ces deux dialogues, le dramaturge n'a pourtant qu'un seul recours,

le langage qui voile et dévoile à la fois." (25).

A la fin de la pièce, le "personnage sublime" vient jusque sur la scène. Invisible, il s'avance, alors que la neige se met à tomber de plus en plus fort. Les aveugles entendent des pas mystérieux se diriger vers eux, et, comme dans L'Intruse, l'enfant se met à pleurer. Les personnages tentent de se rassurer quant à l'origine du bruit des pas, mais leurs tentatives d'explications sont chaotiques, et comme pénétrées déjà par l'indicible: "C'est peut-être la mer dans les feuilles mortes?" (I, 298). La bizarrerie de cette image, sa sombre poésie indique que la psychologie des aveugles a déjà chaviré dans cet au-delà menaçant qui était préfiguré par la mort du prêtre, et qui vient maintenant jusqu'au milieu d'eux: "La Jeune Aveugle: Les pas se sont arrêtés parmi nous!... La Plus Vieille Aveugle: "Ils sont ici! Ils sont au milieu de nous!..." (I, 299). A leurs questions, il n'est répondu que par un silence impavide. La plus vieille aveugle conclut la pièce par cette supplication: "Ayez pitié de nous!" (I, 300). Gaston Compère a commenté l'arrivée de ce non-dit dans les termes suivants: "Puis se fait entendre, pour les personnages, un bruit de pas, qui n'est peut-être que rêvé. Et soudain, de toute sa formidable réalité, s'impose, dans les ténèbres, la présence d'une puissance qui peut être la mort, mais qui aussi peut ne pas l'être - quelque chose, s'il se peut, de plus redoutable encore." (Maurice Maeterlinck, 129).

Le fait que cette "présence" ne soit jamais explicitée

décuple sa puissance, à la fois pour les personnages et pour le public. Chaque individu est alors aux prises avec lui-même, et doit confronter la terreur de l'inconnu qui le hante. Ce théâtre est donc bien "un théâtre du rêve" (pour reprendre l'expression d'Edouard Schuré), dans la mesure où il renvoie le lecteur vers une dimension intérieure, vers le centre de son être. Dans ses Menus Propos sur le théâtre, Maeterlinck avait déclaré: "... le théâtre ne fut jamais exactement ce qu'il est dans l'instinct de la foule, à savoir: le temple du rêve." (9). Le rêve que l'auteur désire provoquer est une sorte de transe introspective, telle que la décrit Novalis dans Les Disciples à Saïs, traduits en 1895 par Maeterlinck: "... le monde extérieur devient transparent, et le monde intérieur complexe et significatif. Et c'est ainsi que l'homme se trouve, en un vivant état intérieur, entre deux mondes ... Il est naturel que l'homme cherche à éterniser cet état et à l'étendre à la somme tout entière de ses impressions." (567). Ainsi, l'inconnu restera sans forme. Comme dans L'Intruse, il ne se manifeste que par des bruits, et les paroles des aveugles ponctuent son approche inéluctable. Il est laissé à la sensibilité du lecteur ou du spectateur de l'oeuvre le soin de peupler ce vide. La très grande force du drame réside justement dans ce non-dit gigantesque qui caractérise tout le premier théâtre de Maeterlinck: "Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement." (Préface, IV). La pièce

se finit dans une impression de terreur intense due à la présence de l'invisible, évoqué par des moyens que Gaston Compère a excellemment mis en lumière: "Bon nombre de personnages du premier théâtre n'existent qu'en fonction du personnage sublime. Non qu'ils le connaissent ou qu'ils en connaissent les intentions; non qu'ils aient ce que Maeterlinck appelle la "foi" en son existence: ils le pressentent plutôt; ce qui, en eux, est intéressé par l'existence de ce personnage invisible, c'est moins la volonté que la sensibilité." (Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, 36).

De fait, les aveugles sont l'incarnation pathétique d'une humanité fragile, impuissante à déjouer les pièges de forces cachées malveillantes qui ont juré leur perte. Toutes les pièces de la mort triomphantes présentent cette conception d'une humanité souffrante et paralysée par la peur. Dans "La Bonté invisible", l'auteur a caractérisé cette recherche angoissée d'un absolu qui se dérobe en déclarant: "... nous errons en Dieu comme de pauvres somnambules, ou comme des aveugles qui cherchent éperdument le temple dans lequel ils se trouvent." (Trésor, 171). Les aveugles tentent désespérément de se situer dans l'espace et le temps, mais les tentatives maladroites qu'ils font pour se rassurer n'évitent ni leur solitude, ni la terreur qui les agrippe invinciblement. Enfin, l'inconnu s'arrête au milieu d'eux: ils ont été impuissants à en arrêter la marche implacable.

Les Aveugles furent représentés pour la première fois par

le Théâtre d'Art, le premier Décembre 1891, avec Le Conseil féérique de Jules Laforgue, et Théodat de Rémy de Gourmont. La pièce eut un succès moindre que celui de L'Intruse. Jules Lemaitre, dans Le Journal des Débats, en fit cette critique, le 12 Décembre: "Pour peu qu'on y mette de la bonne volonté, l'effet de malaise, d'inquiétude et de terreur est indicible. Je regrette seulement que l'acte dure un quart d'heure de trop ... A dire vrai, ce sont là des effets assez limités. Bien qu'il n'ait écrit que quatre ou cinq petits drames, Maurice Maeterlinck se répète déjà et Les Aveugles ne sont qu'une variation sur le thème de L'Intruse." (Cité par Adela Gerardino, 5-6). Francisque Sarcey sera beaucoup plus sévère encore, et écrira dans Le Temps, le 14 Décembre: "J'avoue que ce Maeterlinck me fait l'effet d'un fumiste et sa pièce d'une mystification." (Gerardino, 4).

Il n'en reste pas moins que Les Aveugles représentent un autre développement du thème de la mort, fondamental dans le premier théâtre de l'auteur. Si la pièce se rapproche en effet de L'Intruse par son thème central, le traitement en est pourtant tout autre: le décor n'est plus quotidien mais au contraire impressionnant en lui-même, et le thème de la cécité y revêt un symbolisme puissant. Le caractère statique des personnages donne au langage une dimension nouvelle, et à l'oeuvre un caractère novateur qui annonce le théâtre de l'absurde du vingtième siècle, comme le remarque très justement Roger Bodart: "Maeterlinck a été le premier à

vouloir faire ce que nous appelons aujourd'hui de "l'anti-théâtre". (Bodart, 34).

Par le biais du thème de la cécité, Maeterlinck continue de développer sa conception d'une humanité souffrante en butte aux injonctions d'un destin incompréhensible et nécessairement malveillant. Les aveugles du texte illustrent de manière métaphorique le désarroi complet de l'être humain confronté au mystère d'un univers dont il ne possède pas la clef.

CHAPITRE 4: PELLEAS ET MELISANDE

L'oeuvre suivante où domine la mort est Pelléas et Mélisande. Publiée en 1892, elle sera jouée pour la première fois le 17 Mai 1893, par la troupe du Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe. Octave Mirbeau fera une fois de plus beaucoup pour Maurice Maeterlinck, en signant un article rédigé par Camille Mauclair, le 9 mai, dans L'Echo de Paris. Camille Mauclair y prépare la "bataille de Pelléas": "Une génération monte, impérieusement, avec des hommes et des oeuvres. Dans ce mouvement, Maurice Maeterlinck est un prince des lettres. La représentation prochaine sera une date dans la renaissance dramatique..." ⁷⁰. En fait, Pelléas et Mélisande va devenir le point de focalisation de deux partis: ceux qui encensent le nouveau théâtre, et ceux qui le refusent. Ainsi, Francisque Sarcey ironise dans Le Temps: "Ce n'était pas un spectacle, c'était un office auquel on allait assister. On avait pris un air grave, recueilli, mystérieux." (Hanse, 70).

Cette pièce est sans doute la plus célèbre de toutes les oeuvres de Maeterlinck. L'oeuvre musicale de Debussy contribue beaucoup à sa notoriété, quoique l'auteur, insensible à l'art musical si l'on en croit Georgette Leblanc, n'en ait pas compris toute la valeur: "Debussy nous joua sa partition. La position du piano contre le mur l'obligeait à nous tourner le dos et permettait à Maeterlinck de me faire

⁷⁰ Cité par Joseph Hanse, Histoire d'une Gloire, dans Le Centenaire de Maurice Maeterlinck, 68.

des signes désespérés: ne comprenant rien à la musique, le temps lui semblait long. Plusieurs fois il voulut fuir; je le retins. Résigné, il alluma sa pipe." ⁷¹. Les relations entre les deux artistes devaient aller de mal en pis: après plusieurs répétitions chez Debussy, ce dernier signifia à Georgette Leblanc qu'elle ne pourrait pas interpréter le rôle de Mélisande, qui fut finalement attribué à la cantatrice anglaise Mary Garden. Maeterlinck se fâcha et alla trouver la Société des Auteurs, sûr de son bon droit. Mais quelques années auparavant, il avait écrit à Debussy, qui lui avait manifesté le désir de composer un opéra à partir de Pelléas et Mélisande. Dans la lettre qu'il lui avait adressée, il donnait carte blanche au compositeur pour adapter son oeuvre de la manière qui lui semblerait la plus appropriée: "La pièce sera jouée où, comment et quand vous voudrez." (Souvenirs, 171). Maeterlinck décida alors de se battre avec Debussy, et se rendit chez lui dans l'intention de régler brutalement l'affaire. Ce mouvement d'humeur ne changea rien: "L'histoire était piteuse. A peine entré dans le salon, il avait menacé Debussy qui tranquillement s'était assis dans un fauteuil, tandis que Madame Debussy, éperdue, accourait vers son mari avec un flacon de sels. Elle avait supplié le poète de s'en aller et, ma foi, il n'y avait rien d'autre à faire."

⁷¹ Leblanc, Georgette: Souvenirs. (Paris: Grasset, 1931) 168. Georgette Leblanc sera la compagne du poète pendant plus de vingt ans. Nos références à son ouvrage se rapportent à cette édition.

(Souvenirs, 173). Maeterlinck écrivit alors une lettre cinglante au Figaro, où il déclarait qu'il désirait "la chute retentissante d'une pièce qui n'était plus la sienne" (Souvenirs, 172). La fortune de l'oeuvre de Debussy ne s'en trouva pas changée, mais l'inimitié entre les deux artistes ne devait jamais s'éteindre.

La pièce avait vite inspiré les musiciens: en 1898, Gabriel Fauré avait été le premier à écrire une musique de scène pour la pièce, à la demande du théâtre du Prince of Wales, pour la version anglaise de l'oeuvre. Cette musique de scène a donné lieu à une suite symphonique, dont Fauré ne retint que quatre épisodes: le Prélude, la Fileuse, la Sicilienne et l'Adagio. L'oeuvre de Gabriel Fauré n'aura pas le retentissement sensationnel que connaîtra l'opéra de Debussy.

Pelléas et Mélisande se prêtait particulièrement à l'adaptation musicale. En effet, la pièce est peut-être la matérialisation la plus réussie des théories wagnériennes de l'art

total. Les premiers mots de l'oeuvre, prononcés par les servantes, invitent l'auditoire à se transporter dans des régions intérieures de l'âme: "Ouvrez la porte! Ouvrez la porte!" (II, 5). C'est en ouvrant la porte du château que nous pénétrons en plein dans la dimension diégétique du texte. Cet univers va se révéler au fur et à mesure du déroulement du récit, et se refermer sur lui-même à la fin lorsque Arkël, en

contemplant la petite fille de Mélisande qui vient de mourir, déclare: " (...) Venez; il ne faut pas que l'enfant reste dans cette chambre [où Mélisande est morte] ... Il faut qu'il vive, maintenant, à sa place... C'est au tour de la pauvre petite..." (II, 113). La tragédie s'est accomplie par la mort de Pelléas et Mélisande; mais cette phrase finale donne à l'univers de l'oeuvre une dimension d'éternel retour: elle se reproduira, dans les mêmes termes sans doute, à cause de la fatalité qui frappe le destin des humains. Arkël, le personnage le plus sage de la pièce, se fait l'interprète de la malédiction qui domine tout le texte: "Mais la tristesse, Golaud... Mais la tristesse de tout ce que l'on voit!... Oh! oh! oh!..." (II, 112).

C'est donc une pièce qui finit mal, comme toutes celles où la mort triomphe. Arkël, roi d'Allemonde, a deux petits-fils: Golaud et Pelléas. Le premier, en suivant un animal qu'il veut tuer au cours d'une chasse, se perd au tréfonds d'une forêt dont il pense ne jamais plus pouvoir sortir. C'est alors qu'au bord d'une fontaine, il aperçoit "Une petite fille qui pleure ..." (II, 8). Effrayé, l'être étrange le menace de se jeter à l'eau s'il la touche. Par le biais d'une lettre que Golaud adresse à son demi-frère Pelléas, nous apprenons son mariage avec Mélisande, et sa peur de leur aïeul Arkël, dont il a déjoué les projets politiques par ce mariage

inattendu ⁷². C'est à tort qu'il soupçonne Arkël d'intransigeance pourtant, car ce dernier refuse de juger son impulsivité: "Il a fait ce qu'il devait probablement faire. Je suis très vieux et cependant je n'ai pas encore vu clair, un instant, en moi-même; comment voulez-vous que je juge ce que d'autres ont fait? Je ne suis pas loin du tombeau et je ne parviens pas à me juger moi-même..." (II, 15).

Dès ses premières paroles, Arkël se présente comme un médiateur des forces que les personnages vont mettre en oeuvre par leurs actions. Pendant toute la pièce, il restera sage et mesuré, et apparaîtra comme celui qui pardonne aux folies humaines de destruction, de jalousie et de mort. Tout comme la volonté obstinée de Maleine à épouser Hjalmar, le mariage de Golaud et Mélisande obère des projets de réconciliation politique qui se seraient réalisés si Golaud, sur le conseil d'Arkël, avait épousé la princesse Ursule: "... ce mariage allait mettre fin à de longues guerres et à de vieilles haines... Il ne l'a pas voulu." (II, 26).

Mélisande va apporter la discorde entre les deux frères; mais c'est bien involontairement, et selon des modalités mystérieuses, répondant aux desiderata de forces étranges que l'on peut grouper sous le terme vague de "destin". Une prolepse des changements qu'elle apporte nous est donnée par l'une des servantes qui, au début de la pièce, déclare qu' "Il

⁷² Nous retrouvons ici l'une des situations de La Princesse Maleine.

y aura de grands événements!" (II, 5). Tout au long du texte, Mélisande exhale une douleur intérieure profonde, depuis la scène de la fontaine où Golaud la rencontre jusqu'à sa mort finale. Lors de sa première entrevue avec Pelléas, elle commente le départ du bateau qui l'a amenée jusqu'à Allemonde dans les termes suivants: "On ne le voit presque plus... Il fera peut-être naufrage..." (II, 21). Cette inquiétude de l'avenir, cet adieu à un passé voilé de mystère continue la vibration de la note initiale donnée par la scène où nous rencontrons Mélisande.

C'est au bord d'une autre fontaine, dans le parc du château, qu'elle perd l'anneau que Golaud lui a donné: elle le jette vers le ciel, puis le rattrape, puis le relance, et l'anneau va se perdre au fond de la "fontaine des aveugles", malgré l'avertissement de Pelléas. Cette perte de l'anneau forme l'un des événements majeurs du récit principal du texte, qui est l'amour de Pelléas et Mélisande et la jalousie qu'en éprouve Golaud. Au moment même où la bague disparaît au fond de l'eau, Golaud qui chasse est précipité à bas de son cheval qui "... s'effraie subitement comme un aveugle fou, contre un arbre." (II, 30). Le rapport entre les deux scènes est rendu plus fort par le fait que Golaud emploie l'expression "aveugle fou", au moment même où Pelléas et Mélisande sont ensemble au bord de la "fontaine des aveugles", alors que midi sonne.

Les correspondances étranges entre les événements du récit traversent tout le texte. Il en est ainsi dans la

première scène du troisième acte. Le petit Yniold, fruit du premier mariage de Golaud, frappe à la porte de la chambre de Mélisande. Pelléas s'exclame, alors qu'il entre: "Ce n'est pas ainsi qu'on frappe aux portes. C'est comme si un malheur venait d'arriver ..." (II, 43). Les actions les plus simples ouvrent, béantes, les portes du mystère. Yniold, comme le petit Allan de La Princesse Maleine, possède un don de seconde vue. Au cours de la même scène, il éclate en sanglots sans raison apparente et balbutie: "... petit-père [Golaud qui est à la chasse] est parti... petit-père ne revient pas, et vous allez partir aussi... Je l'ai vu... je l'ai vu..." (II, 45). Cette "vision" d'Yniold annonce la mort de Pelléas, blessé par une flèche de Golaud, et celle de Mélisande, qui s'éteindra après lui d'une maladie inexpiquée, la flèche de Golaud ne l'ayant qu'effleurée: "Ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle se meurt; un oiseau n'en serait pas mort..." (II, 100).

Le décor de la pièce, comme celui du drame de La Princesse Maleine, est formé par un château immense et très ancien, entouré d'un parc qui se trouve lui-même comme enserré au coeur d'une forêt immémoriale. Le château d'Allemonde est bâti près de la mer, au-dessus de grottes à l'atmosphère malsaine et inquiétante. Dans la troisième scène du troisième acte, Golaud entraîne son frère dans ces souterrains, pour lui montrer un lac d'eau morte qui exhale une "odeur de mort". Il montre à Pelléas les fissures qui lézardent les murs et les

piliers soutenant le château: "Il y a ici un travail caché qu'on ne soupçonne pas; et tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas garde. (...) Il y a d'étranges lézardes dans bien des murs..." (II, 56).

Allemonde est un univers menacé par un pourrissement lent de toutes ses fondations: certains jours, le château est empoisonné par l'odeur de mort qui monte des grottes.

Cette délisquescence sourde des assises du château correspond à la pente invinciblement négative suivie par les événements de la pièce. Autour du palais, la famine fait rage, comme nous l'apprend Golaud: "On vient encore de trouver un paysan mort de faim, le long de la mer. On dirait qu'ils tiennent tous à mourir sous nos yeux." (II, 77). La jalousie, peu à peu, s'empare de Golaud. Dans la cinquième scène du troisième acte, il hisse Yniold jusqu'à la hauteur de la fenêtre pour que l'enfant lui rapporte les faits et gestes de Pelléas et Mélisande. Mais c'est en vain, car ils ne font rien, sont loin l'un de l'autre, loin du lit, sans parler. Ils ne font qu'une chose: "Ils regardent la lumière." (II, 69). Cette attitude est incompréhensible pour Golaud, qui se sent plus que jamais exclu des mystères qui lient Pelléas à Mélisande.

Dans la seconde scène du quatrième acte, tout semble s'arranger: le père de Pelléas, dont la maladie jetait jusqu'alors sur le récit une menace supplémentaire, est sauvé. Arkël se réjouit: "Maintenant que la maladie, la vieille servante de la mort, a quitté le château, un peu de

joie et un peu de soleil vont enfin rentrer dans la maison..." (II, 75). Mais c'est compter sans les progrès de la jalousie dans le coeur de Golaud, qui, exaspéré par l'innocence même de Mélisande, incapable de se rapprocher d'elle, devient cruel. Lorsque Mélisande tente d'essuyer les gouttes de sang qui coulent sur son front à cause d'une haie d'épines au travers de laquelle il est passé, il la rejette violemment en lui lançant: "Ah! vos mains sont trop chaudes... Allez-vous-en! Votre chair me dégoûte!... Ici! -Il ne s'agit plus de fuir à présent!- (...) Vous allez me suivre à genoux! - A genoux devant moi!" (II, 78). La folie de Golaud est provoquée par sa jalousie, et plus encore par son sentiment d'impuissance devant le rapport entre Pelléas et Mélisande, qu'il ne comprend pas. Il reste comme au bord de leur être, et ne peut pénétrer dans l'univers secret qu'ils se sont formé, et qui lui apparaît aussi inextricable que la forêt où il a rencontré Mélisande. Lorsque cette dernière gît sur son lit de mort, il essaie de lui arracher l'aveu d'un amour "coupable", mais les réponses de Mélisande lui parviennent d'un autre monde, et leur logique ne correspond pas à la sienne. Vaincu, il rappelle Arkël et le médecin: "Oui, oui; vous pouvez rentrer... Je ne sais rien; c'est inutile... Il est trop tard; elle est déjà trop loin de nous... Je ne saurai jamais!... Je vais mourir ici comme un aveugle!..." (II, 107).

Tout au long de la pièce, Golaud est celui qui reste

perdu dans une dimension dont il ne parvient pas à saisir la substance.

C'est très justement que Maryse Descamps note que "La quête de Golaud consiste à chercher la vérité de Mélisande." (58). Le personnage est plein de contradictions: après avoir soupçonné sa femme et son frère Pelléas d'entretenir des relations illicites, il déclare d'un ton navré, en contemplant Mélisande qui se meurt: "Ils s'étaient embrassés comme des petits enfants... Ils s'étaient simplement embrassés. Ils étaient frère et soeur. Et moi, moi tout de suite!... Je l'ai fait malgré moi, voyez-vous..." (II, 101). Golaud, dans sa perception des deux jeunes gens, passe du mari jaloux, soupçonnant l'adultère, au sage désolé qui accuse l'impavide fatalité, établissant une différence entre les actes et la pensée profonde. Maryse Descamps remarque encore que "Les actions de Golaud sont totalement en contradiction avec son discours. Il promet à Mélisande de faire tout ce qu'elle voudra mais la rend toujours malheureuse. Durant tout l'acte III, il se livre à l'espionnage et déclare qu'il n'est pas un espion. Il tue Pelléas et blesse Mélisande mais il dit aussi qu'il ne le voulait pas. Golaud est son plus sûr ennemi quand il veut cerner comme un animal que l'on chasse ce qui s'échappe toujours et qui lui échappera jusqu'à la fin ..." (58). Même lorsque Mélisande gît sur son dernier lit, il l'accable de questions mesquines ("Je te demande si tu l'as aimé d'un amour défendu?" (II, 106)). Golaud échouera dans sa

quête de la vérité profonde de Mélisande, et se déclarera vaincu. Sa dernière réplique n'est qu'un sanglot: "Oh! Oh! Oh!" (II, 113).

Paul Aron ouvre pourtant la porte à une autre dimension du personnage. Il déclare que "Golaud, quant à lui, réalise avec une exemplaire fidélité le type du chevalier mélunisien."⁷³. En s'inspirant du modèle que Jacques Le Goff a mis en lumière dans son ouvrage Pour un nouveau Moyen-Age, Paul Aron rappelle le détournement de l'univers légendaire effectué par la petite et moyenne aristocratie: ces classes récupèrent l'héritage mythique commun à leur profit, dans le but d'illustrer leur volonté agressive d'ascension sociale. En suivant cette interprétation, Golaud apparaît comme le personnage qui s'efforce de donner à l'univers d'Allemonde l'équilibre dont il a un besoin urgent. Le personnage de Mélisande prend dès lors un sens nouveau: "La fée, incarnation de l'hybride mythique, incarne un avatar de la déesse de la fécondité dont l'intervention vaut à la famille de l'Elu la prospérité rurale, la construction ou la reconstruction d'un château ou d'une ville et une croissance démographique." (35-36). Golaud, héritier d'un royaume où les paysans viennent mourir sous les fenêtres du château, tente désespérément d'éviter la ruine définitive d'Allemonde: "Aussi

⁷³ Aron, Paul: La Mort, les légendes et le conflit des générations chez Maurice Maeterlinck: une lecture politique du symbolisme belge. (Champaign: The French Review.) LXVIII, 1, 32-43, October 1994. 35. Nos références renvoient à cette édition.

l'intervention de Mélisande lui offre-t-elle l'espoir d'une reconstruction, en [le] dispensant du recours fragile à une alliance politique hasardeuse." (36). En tant que frère aîné, la responsabilité de la destinée familiale lui échoit: or, c'est son jeune frère, qui de plus n'est que son demi-frère, qui réussit là où il échoue malgré ses efforts. Golaud se voit donc dépossédé par Pelléas.

Il se trouve donc en demeure de tenter de reprendre les choses en main: en suivant l'interprétation proposée par Paul Aron, le meurtre de Pelléas représente donc une vengeance inévitable, et une tentative désespérée d'assumer la charge à laquelle sa position dans la famille le destine naturellement.

Mais le personnage de Golaud n'en reste pas moins difficile à cerner, dans la mesure où il est marqué par une ambiguïté permanente: tour à tour doux et brutal, mesquin et magnanime, il oscille sans cesse entre ses intentions louables et ses actes violents. Il semble toujours être à côté de lui-même, incapable de rassembler les pulsions dont il est agité et de les harmoniser au sein d'un comportement logique.

Ce gouffre qui sépare l'intention profonde des êtres d'avec leurs actes est d'ailleurs présent chez tous les personnages de la pièce. Personne, en effet, n'accomplit véritablement ce qu'il désire faire. Ainsi, Pelléas mentionne, la première fois qu'il apparaît et s'exprime dans la pièce, une lettre de son ami Marcellus, qui le prie de venir à son chevet avant que la mort ne l'emporte. Arkël

l'enjoint d'attendre le retour de son frère. Pelléas s'incline, et nous apprenons la mort de Marcellus de la bouche d'Arkël, dans la quatrième scène du second acte. Simultanément, la maladie du père de Pelléas, à qui elle avait été cachée jusque là, lui est aussi révélée par le roi. Ces deux raisons incitent Arkël à prier Pelléas de rester pour attendre la suite des événements dont il pressent l'importance à venir: "Vous êtes las, dites-vous, de votre vie inactive; mais si l'activité et le devoir se trouvent sur les routes, on les reconnaît rarement dans la hâte du voyage. Il vaut mieux les attendre sur le seuil et les faire entrer au moment où ils passent; et ils passent tous les jours." (II, 41). Arkël cependant, à son habitude, n'interdit rien, et conseille au jeune prince d'écouter la voix profonde qui lui parle au fond du coeur: "Mais cependant, écoutez-moi: si vous croyez que c'est du fond de votre vie que ce voyage est exigé, je ne vous interdis pas de l'entreprendre, car vous devez savoir, mieux que moi, les événements que vous devz offrir à votre être ou à votre destinée." (II, 41). Pelléas, durant toute la pièce, veut partir. C'est d'abord pour aider Marcellus à mourir, puis pour visiter sa tombe, et enfin pour s'éloigner de Mélisande pour laquelle il ressent un amour qu'il sait impossible à réaliser: "Il faut que je m'en aille pour toujours..." (II, 84). Il ne partira pas pourtant, et les événements pressentis par Arkël se réaliseront avec une dimension tragique que le roi n'avait sans doute pas prévue.

L'amour de Pelléas et Mélisande forme le sous-texte essentiel de l'oeuvre. C'est un amour étrange, qui naît sous les auspices de la mort: la famine fait rage autour du château qui menace de s'effondrer, la mort et le malheur rôdent à Allemonde. C'est là, en effet, que se déroule le tissu textuel de la pièce, dans cet univers condamné d'avance. Dans la première scène, le portier déclare aux servantes venues laver le seuil de la grande porte du château: "Oui, oui; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge; vous n'en viendrez jamais à bout..." (II, 7).

Dans toutes les scènes importantes au développement du personnage de Mélisande, l'auteur l'associe à l'eau. C'est au bord d'une fontaine, dans le premier acte, qu'elle rencontre Golaud. Elle y a laissé tomber sa couronne, et lorsque le prince lui propose de la retirer du fond de l'eau, elle déclare: "Non, non; je n'en veux plus! Je préfère mourir tout de suite... (II, 10). C'est au bord de la "fontaine des aveugles" qu'elle perd l'anneau que Golaud lui a donné, dans la première scène du second acte. Pelléas croit le voir briller au fond de la fontaine, mais Mélisande s'exclame: "Oh! qu'il est loin de nous!... non, non, ce n'est pas lui... Il est perdu... Il n'y a plus qu'un grand cercle sur l'eau..." (II, 28). Au cours de la scène suivante, Mélisande dit à Golaud qu'elle a perdu la bague en ramassant des coquillages pour Yniold, dans "la grotte au bord de la mer" (II, 35).

Elle explique qu'elle a dû s'enfuir rapidement: "... puis la mer est entrée; et j'ai dû sortir avant de l'avoir retrouvée." (II, 35). C'est dans la quatrième scène du quatrième acte que Pelléas et Mélisande, qui se sont donné rendez-vous au bord de la "fontaine des aveugles", s'avouent leur amour réciproque. Mélisande est encore associée au motif de l'eau dans le monologue que prononce Pelléas au début de la scène, alors qu'il l'attend: "Et tous ces souvenirs... C'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline..." (II, 82). Après que Mélisande lui a révélé son amour pour lui, Pelléas s'exclame: "Oh! comme tu dis cela!... On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps!" (II, 85). Plus loin, il déclare: "Ta voix! ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau!... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres!... On dirait de l'eau pure sur mes mains..." (II, 86).

Le nom de Mélisande est très proche de celui de la fée Mélusine, qui "... n'est pas toujours vraiment une fée, mais peut être un esprit de l'eau ou autre créature de ce genre. De toute manière, l'époux mortel transgresse l'interdiction de la voir en certaine occasion, le plus souvent quand elle se transforme. Lorsqu'elle apprend que son secret a été découvert, elle disparaît pour toujours." ⁷⁴. Dans la

⁷⁴ Thompson, Stith: The Folktale. (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1977) ["[This lady] is not always actually a fairy, but may be a water-spirit or some related creature. In any event, the mortal husband breaks the prohibition against seeing her on a

légende de la fée Mélusine, celle-ci est une sirène qui ne doit jamais se montrer en tant que telle, le bas de son corps étant semblable à celui d'un poisson. De fait, Golaud s'acharne en vain à surprendre le secret de Mélisande: "Il nous faut enfin la vérité, entends-tu!" (II, 106). Maryse Descamps remarque que "Mélisande, c'est l'eau douce, l'eau claire et fraîche, pure et limpide comme la source ..." (70), qui s'oppose aux eaux empoisonnées du lac souterrain s'étalant en-dessous du château. Et pourtant, Mélisande n'apporte la joie à Allemonde ni à Golaud, ni à sa famille, ni à Pelléas: "Elle est née pour mourir, entraînant Pelléas avec elle, au fond de l'eau." (Maryse Descamps, 70).

Mélisande est en effet toujours associée à des images d'engloutissement: non contente de laisser tomber sa couronne, puis sa bague dans l'eau, elle engloutit aussi figurativement Pelléas, dans la seconde scène du troisième acte. Elle se peigne à la fenêtre de sa chambre, et Pelléas lui demande de se pencher vers lui, afin que sa chevelure lui tombe sur le visage. Lorsqu'elle s'exécute, il lui dit: "... oh! tu es belle! tu es belle ainsi!" (II, 50). Les cheveux de Mélisande, renversés, lui donnent l'apparence d'une noyée, ou encore d'un esprit de l'eau. Pelléas déclare d'ailleurs qu'ils l' "inondent jusqu'au coeur..." (II, 52), et l'image de la pluie s'impose quand il s'exclame que ses

certain occasion, usually when she is transformed. When she learns that her secret has been discovered, she disappears forever."] 247-248. Traduction personnelle.

cheveux sont "... tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel!..." (52). Le caractère aquatique des cheveux de Mélisande se confirme avec ces autres propos de Pelléas: "Regarde, regarde donc, mes mains ne peuvent plus les contenir... Ils me fuient, il me fuient jusqu'aux branches du saule..." (52). Il est significatif que l'immense chevelure de Mélisande se mêle aux branches du saule, arbre aquatique par excellence. A la fin de la scène, elle ne peut pas se redresser, parce que ses cheveux se sont enroulés autour des branches de l'arbre. Par ailleurs, Pelléas s'y accroche ardemment et déclare: "Tu es ma prisonnière cette nuit; toute la nuit, toute la nuit..." (II, 52). Il dit encore que ses baisers "... s'élèvent le long des mille mailles d'or..." (II, 53), comme s'il embrassait un être au corps d'écailles. Dans la première scène du cinquième acte, les servantes discutent de la mort de Pelléas, et l'une d'elles révèle: "... moi, je sais qu'on l'a trouvé au fond de la fontaine des aveugles... mais personne, personne n'a pu le voir..." (II, 98) Pelléas s'est noyé, perdu dans l'eau, comme la couronne et l'anneau de Mélisande.

L'amour de Pelléas et Mélisande est donc placé sous le signe de l'eau. Cet élément, mystérieux par excellence, figure bien l'imprécision qui voile leur relation, et son caractère insaisissable. De fait, c'est à cause de la venue de Mélisande que Pelléas ne peut se rendre au chevet de Marcellus, et c'est à cause d'elle qu'il va mourir. De même,

les problèmes et finalement la mort de Mélisande sont liés à sa relation avec Pelléas. Cet amour se développe d'une manière étrange. Dans la seconde scène du deuxième acte, Mélisande qui vient de perdre l'anneau de Golaud dans la scène précédente déclare à son mari: "Je voudrais m'en aller, m'en aller!..." (II, 32). Lorsque Golaud lui demande si Pelléas l'a offensée, elle répond: "Il ne m'aime pas, je crois; je l'ai vu dans ses yeux..." (II, 33). Après que Mélisande a menti à Golaud en lui disant qu'elle a perdu la bague dans la grotte près de la mer, elle s'y rend en compagnie de Pelléas. Devant la frayeur de Mélisande à l'aspect de trois pauvres qui s'y sont endormis, il veut la prendre par le bras. Elle s'exclame: "Laissez-moi, laissez-moi; je préfère marcher seule..." (II, 40).

Même dans la scène où ils s'avouent leur amour réciproque, ils reconnaissent que ce sentiment n'est pas venu instantanément: "Pelléas: (...) Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue... Mélisande: -Moi non plus... J'avais peur..." (II, 88). Au cours de la même scène, Mélisande confie: "Je pleure toujours lorsque je pense à toi..." (II, 87). Pelléas, quant à lui, déclare: "Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir..." (II, 88). Dans la cinquième scène du troisième acte, avant de hisser Yniold jusqu'à la fenêtre pour qu'il lui révèle ce que les deux jeunes gens font ensemble dans la chambre de Mélisande, Golaud qui questionne l'enfant tente d'apprendre la vérité: "Mais on

m'a dit qu'ils ne s'aimaient pas... Il paraît qu'ils se querellent souvent..." (II, 61). Yniold répond par l'affirmative, et ajoute: "Ils sont malheureux, mais ils rient..." (II, 65) Quant à leurs actions, elles se résument en grande partie à ce que rapporte encore Yniold: "Ils pleurent toujours dans l'obscurité." (II, 65). Leur amour fleurit comme les asphodèles maladifs des Aveugles, fleur fragile et funèbre qui pousse frileusement dans l'atmosphère étouffante d'Allemonde. Dans la seconde scène du quatrième acte, alors que nous venons d'apprendre que le père de Pelléas était sauvé et qu'un renouveau semble sourire au tréfonds du vieux château, Arkël dit à Mélisande: "Tu arrivais ici, toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête, et au moment où tu entraais dans le vestibule, je t'ai vue changer de visage, et probablement d'âme, comme on change de visage, malgré soi, lorsqu'on entre à midi, dans une grotte trop sombre et trop froide." (II, 75). A la fin de la même scène, Mélisande déclare: "Je ne suis pas heureuse!" (II, 79). L'amour de Pelléas et Mélisande s'épanouit dans un univers où le désir est le plus souvent formulé négativement, ainsi que le note Maryse Descamps: "Ainsi la vie inactive qui fait couler Pelléas dans l'ennui ... ne figure pas non plus un désir positif et ne peut investir la flèche du désir. Le désir de partir de Pelléas, c'est en fait l'expression d'un dégoût de l'ici... " (Maryse Descamps, 53). Certes, mais c'est aussi pour fuir une situation impossible que

Pelléas veut s'enfuir, comme il le déclare à Mélisande dans la quatrième scène du quatrième acte: "Il faut que je m'en aille pour toujours..." (II, 84).

Tous, d'ailleurs, veulent fuir: Golaud est toujours à la chasse, le père de Pelléas restera toujours invisible, sa mère Geneviève n'apparaît que furtivement, et Mélisande déclare: "Je vais mourir si l'on me laisse ici..." (II, 32). L'amour entre Pelléas et Mélisande est le seul élément qui échappe au pourrissement général du royaume d'Allemonde, et pourtant il conduit les deux protagonistes à la mort. Ce n'est qu'avant le meurtre de Pelléas par Golaud qu'ils se touchent; ils s'embrassent alors pour la première fois, et c'est comme un choc général du cosmos qui se produit. Pelléas remarque: "Oh! oh! Toutes les étoiles tombent!" (II, 92). A son lit de mort, Mélisande n'appelle pas Pelléas; elle accueille Golaud avec douceur, et lui déclare: "Mais oui, je l'[Pelléas] ai aimé. Où est-il?" (II, 105). L'utilisation du passé composé effectue une coupure nette. Elle ne dit pas: "Je l'aime". Par contre, elle demande où il est, en utilisant le temps présent, comme s'il était parti pour quelques minutes, et comme si elle avait oublié les événements qui l'ont conduite à son lit de mort. Sa dernière remarque est pour son enfant, qu'Arkël lui présente: "Elle ne rit pas... Elle est petite... Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle..." (II, 110). C'est ainsi que l'univers de la pièce se referme sur lui-même, après s'être brièvement entrouvert de la lueur d'espoir d'un

amour fauché en pleine vie, et condamné d'avance.

Pelléas et Mélisande s'achève sur la défaite de la vie et de l'amour, et sur le triomphe de la mort. On peut toutefois déceler une évolution dans cette oeuvre, par rapport à L'Intruse, Les Aveugles, et tout particulièrement La Princesse Maleine. En 1913, Jethro Bithell remarquait déjà que "Dans La Princesse Maleine l'amour est l'un des moyens que le Destin utilise pour mener les marionnettes vers la mort; dans Pelléas et Mélisande la mort est la destination finale vers laquelle l'amour conduit son troupeau." ⁷⁵. La différence est grande: l'amour de Pelléas et Mélisande est comparable à un envol dont on a brisé l'élan, mais il n'en reste pas moins qu'il constitue une potentialité d'évasion de l'univers d'Allemonde. Ce lieu peut être interprété comme "tout le monde", à cause de sa première syllabe qui l'apparente au pronom anglais "all". Allemonde est donc une allégorie de la dimension humaine. Pour Gaston Compère, ce lieu est tout simplement "... le lieu où naissent, vivent et meurent les hommes. Où ils meurent surtout. Si l'on veut serrer la réalité de plus près, où ils vivent avec la conscience qu'ils mourront." (Maurice Maeterlinck, 182).

Au commencement de la pièce, le soleil se lève sur la

⁷⁵ Bithell, Jethro: Life and Writings of Maurice Maeterlinck. (New York: Scribner, 1913) 60. ["In Princess Maleine love is one of the means by which Fate moves the puppets to death; in Pelleas and Melisanda death is the bourne to which Love drives his sheep."] Traduction personnelle. Nos références renvoient à cette édition.

mer. A la fin, il s'y abîme, et Mélisande mourante refuse que l'on ferme sa fenêtre: "Non, non... jusqu'à ce que le soleil soit au fond de la mer." (II, 108). Par ailleurs, l'oeuvre s'ouvre sur l'été qui commence, et se referme sur l'hiver qui s'approche. L'amour de Pelléas et Mélisande se sera développé le temps d'un été. Dans la première scène du cinquième acte, une servante signale qu'elle a trouvé Golaud et Mélisande sur le seuil, à cinq heures du matin; parallèlement, c'est à l'aube que s'ouvre le drame, dans la toute première scène. Enfin, la servante remarque qu' "Il y avait du sang sur le seuil..." (II, 96), tout comme, dans la première scène, le portier signalait que l'eau du déluge ne suffirait pas à enlever la tache qui le souille. La pièce a donc une structure circulaire, et tout est en place pour recommencer, ainsi que le confirme la tristesse de la petite fille de Mélisande, qui pleurera elle aussi: "C'est au tour de la pauvre petite..." (II, 113).

Pelléas et Mélisande révèle les progrès de la lutte contre la mort dans l'évolution du théâtre maeterlinckien, par la simple existence d'un amour moins abstrait que celui de Maleine et Hjalmar -les amoureux s'embrassent- et leur désir individuel de fuir Allemonde. Toutefois, c'est encore la mort qui domine, avec la promesse de son inévitable retour, donnée par la structure de la pièce, et confirmée par Arkël lorsqu'il désigne la petite fille de Mélisande comme sa prochaine victime. Il faudra attendre Joyzelle pour que l'amour ne soit

pas sanctionné par la mort, et encore ne triomphera-t-il qu'après des épreuves périlleuses et la certitude de la prochaine défaite de Merlin. Pelléas et Mélisande se situe donc en plein dans la première période, où la mort l'emporte inévitablement contre les forces de la vie.

CHAPITRE 5: TROIS PETITS DRAMES POUR MARIONNETTES

ALLADINE ET PALOMIDES

En 1894, sont parus les Trois petits Drames pour marionnettes, qui groupent Alladine et Palomides, Intérieur, pièce en un acte, et La Mort de Tintagiles. Il est significatif qu'elles soient apparues simultanément, car elles témoignent toutes trois d'une évolution sensible.

En tout premier lieu, les phrases s'allongent et se cadencent nettement, sans toutefois arriver à la structure en alexandrins non rimés qui caractérisera certaines pièces ultérieures, comme Aglavaine et Sélysette ou Monna Vanna. Cependant, les mots coulent plus vite, les énoncés deviennent plus fluides. Les points de suspension sont moins nombreux, et le caractère chaotique, hésitant des répliques, qui donnaient aux personnages une dimension fragile et terrifiée, s'atténue sensiblement. De plus, la psychologie des personnages se fait plus complexe, et le rôle de la sagesse croît sensiblement.

Ainsi, dans Alladine et Palomides, elle est représentée par deux personnages, qui sont Ablamore et Astolaine. Dans Intérieur, le vieillard montre une compassion éclairée, de même que Marthe et Marie. La foule qui porte le corps de la jeune fille morte vers la maison est éclairée, sensible aux arguments du vieillard, et pénétrée d'une compassion dont seul Arkël, jusque-là, avait fait preuve: tous s'efforcent d'adoucir l'inévitable douleur de la famille. Dans La

Princesse Maleine, le peuple n'apparaît que sous les traits de la misère (avec les trois pauvres rencontrés dans la forêt au cours du périple de Maleine et sa nourrice vers Ysselmonde), la folie (deux hommes se battent jusqu'au sang lorsque Maleine y arrive) et la terreur: au début du cinquième acte, la foule assemblée devant le château profère des paroles de fin du monde, cependant qu'un orage effrayant accompagné d'une pluie diluvienne décuple sa peur. Dans Les Aveugles, les personnages se débattent contre une menace imprécise mais immense, privés de leur guide dont ils ignorent la mort jusqu'à la fin de la pièce. Leurs paroles sont sans suite, s'attachent à des sujets divers et souvent incohérents, et elles ne deviendront sensées qu'à la fin de l'oeuvre, alors que l'indicible s'arrête au milieu de leur groupe. Dans L'Intruse, seul l'aïeul pressent la mort qui rôde, et la logique des arguments du père et de l'oncle est battue en brèche par sa double vue qui lui permet d'interpréter les bruits qui martèlent l'avance de Thanatos. Mais l'aïeul, malgré le niveau élevé d'intuition qui le caractérise, n'atteint pourtant pas à la sagesse: il s'empporte contre le père et l'oncle, qui à leur tour lui disent des paroles blessantes: "L'Oncle: Vous savez bien que votre beau-père aime à nous inquiéter inutilement." (I, 202).

Dans Pelléas et Mélisande, la haute pensée d'Arkël n'empêchera pas le déroulement du drame; au contraire, c'est lui qui dissuade Pelléas de partir, précipitant la tragédie

qui aurait été évitée en l'absence du prince. Quant au peuple sur lequel règne Arkël, il n'apparaît qu'une fois directement, sous les traits des trois mendiants endormis qui effraient Mélisande lors de sa visite de la grotte en compagnie de Pelléas. Cet épisode mis à part, il n'est fait mention de son existence que lorsque l'on évoque la famine qui ravage le pays. Dans La Mort de Tintagiles, la mort l'emporte, mais de peu: Ygraine, Bellangère et Aglovale repoussent son approche une première fois, et les servantes de la reine n'emporteront Tintagiles que par la ruse. A la fin de la pièce, Ygraine s'introduira dans la tour menaçante dont ne sort jamais la reine, et seule une porte métallique viendra à bout de sa lutte et de son acharnement à sauver son frère.

Ainsi, au coeur même du premier théâtre, dominé par la figure de la mort, une évolution est discernable: peu à peu, les personnages se révoltent contre elle, en même temps que se développent leurs stratégies pour la combattre. Si elles ne parviennent pas encore à avoir raison d'elle, si la mort reste le vainqueur incontesté des drames, du moins les personnages se dressent contre son emprise et tentent de lutter contre elle, au contraire des premières oeuvres où elle frappe "à peu près au hasard" (I, IV) une humanité grelottante qui ne songe même pas à la révolte. Progressivement, les personnages sont pénétrés de sentiments à la fois plus complexes et plus définis, qui leur permettent d'organiser leur lutte contre le destin impavide des premiers drames: "Du moment qu'un

sentiment intense et profond entre dans le drame, celui-ci n'est plus aussi statique. Les héros ne sont plus aussi immobiles. L'amour qui s'empare lentement de Pelléas et Mélisande, d'Alladine et Palomides, la jalousie de Golaud et d'Ablamore, déterminent chez ces personnages des mouvements, une action." (Adela Gerardino, 49).

Alladine et Palomides s'ouvre sur un long monologue d'Ablamore. Ses phrases ont un rythme fluide, et sa pensée, quoiqu'elle se dirige vers des abstractions, est claire et bien articulée autour d'une syntaxe aisée et facile à suivre. On y trouve moins de points de suspension, et encore ne viennent-ils qu'à la fin de phrases à la fois complexes et complètes, où manque le "vent dans les trous" que Mallarmé avait relevé dans La Princesse Maleine. Les énoncés d'Ablamore, par leur fluidité et leur logique, témoignent du tournant amorcé par les personnages de Maeterlinck du point de vue psychologique: "Durant le jour, quand je lui parle [à Alladine], et que son regard rencontre, par hasard, mon regard, il est dur comme celui d'un esclave à qui l'on vient d'ordonner une chose impossible..." (II, 117). Ablamore, d'emblée, rappelle Arkël par sa lucidité et sa sagesse. Ces qualités vont pourtant disparaître au cours de l'oeuvre, et il va sombrer dans la folie, comme le roi Hjalmar de La Princesse Maleine, et comme Golaud dans Pelléas et Mélisande.

Une fois encore, le récit prend place au coeur d'un univers formé par un château immense et très sombre, entouré

d'une part de forêts immenses et très anciennes, et d'autre part par la mer. Ce lieu semble, comme à l'habitude, peu propice à la joie et à la vie. Alladine le décrit de la manière suivante: "Je ne puis m'empêcher d'être inquiète quand je rentre au palais... Il est si grand et je suis si petite, et je m'y perds encore... Et puis toutes ces fenêtres sur la mer... On ne peut les compter... Et les corridors qui tournent sans raison; et d'autres qui ne tournent pas et qui se perdent entre les murs... Et les salles où je n'ose pas entrer..." (II, 122).

Dans ce château immense rôde le destin, et les événements tant attendus par Ablamore. Dans l'unique scène du premier acte, il déclare à Alladine et Palomides: "Je vois que les portes du château sont ouvertes et semblent nous attendre..." (II, 122). C'est là une promesse des développements ultérieurs du récit, de même que les servantes du château d'Arkël appelaient le déroulement du drame en répétant, dans la première scène: "Ouvrez la porte! Ouvrez la porte!" (II, 5).

Ablamore s'ennuie dans la monotonie de sa vie, qu'il pressent trompeuse, et cachant une menace indistincte: "Ils m'avaient appelé "le roi sage"... J'étais sage parce que rien ne m'était arrivé jusqu'ici..." (II, 118). De ses voyages, Ablamore a ramené Alladine d'Arcadie. Il l'aime d'un amour pathétique, passionné, qu'elle se contente de subir. Sa condition sociale est explicitée par Astolaine, la fille du

roi, dans la troisième scène du troisième acte: "C'est une petite esclave grecque qui est venue du fond de l'Arcadie..." (II, 141) Tout sépare Alladine et Ablamore: il est vieux, elle est jeune; il est roi, elle est esclave.

Paradoxalement, c'est Alladine qui est impérieuse et dure: "... je n'ose me pencher sur elle qu'aux moments où ses yeux ne peuvent plus me voir... J'ai quelques instants tous les soirs; et le reste du jour, je vis à ses côtés les yeux baissés..." (II, 117-118) Ablamore sait qu'il est vieux, et c'est humblement qu'il offre son amour à Alladine: "Je vais l'embrasser sans qu'elle s'en aperçoive, en retenant ma pauvre barbe blanche..." (II, 118) Ablamore est celui qui appelle la tragédie du fond de son être: "Il y a des hommes qui semblent détourner les événements. Il suffisait que je fusse quelque part pour que rien ne pût naître... (...) Je crois que j'ai paralysé la destinée; et longtemps, j'ai tiré vanité de ce don. On vivait à l'abri sous mon règne... Mais maintenant, j'ai reconnu que le malheur lui-même vaut mieux que le sommeil et qu'il doit y avoir une vie plus active et plus haute que l'attente... Ils verront bien que moi aussi, j'ai la force d'agiter, quand je veux, l'eau qui paraissait morte au fond des grandes cuves de l'avenir... Alladine, Alladine!..." (II, 118).

Ainsi, le calme de l'univers d'Ablamore est appelé à laisser la place à un avenir incertain. Il est important de noter que cette harangue au destin est prononcée dans "Une partie

sauvage des jardins" (II, 117), qui forme le décor de la scène unique du premier acte. L'adjectif "sauvage" suggère la nature en son état brut, non domestiqué, image de la passion qui va unir Palomides et Alladine, image aussi de la jalousie, puis de la folie d'Ablamore. C'est dans ce même lieu que va paraître Palomides, le fiancé d'Astolaine, dernière fille du roi: toutes les autres sont mortes, et à la mort de chacune d'entre elles, s'est élevé un jet d'eau dans la même avenue du parc. Elle doit épouser Palomides, qui la précède d'un jour au château.

Le premier acte est une prolepse de la suite du récit: Ablamore y appelle le destin, et les deux amants s'y rencontrent pour la première fois. Le caractère destructeur de leur amour est d'ailleurs très clair dès le commencement de l'oeuvre. Les premiers mots d'Alladine, qui se réveille brusquement, sont: "J'ai fait un mauvais rêve..." (II, 119). Elle pressent l'arrivée de quelqu'un qu'ils ne peuvent pas encore voir: "Quelqu'un a passé sur la route." (II, 119). Le destin semble répondre aux injonctions d'Ablamore, et c'est sous les traits de Palomides qu'il apparaît. La route évoquée par Alladine en est clairement une métaphore. Mais ces événements tant attendus par le roi apporteront la tristesse, comme l'indique le rêve prémonitoire d'Alladine.

Le premier acte comporte d'autres indications des malheurs à venir. Le cheval de Palomides fait un écart brusque et inexplicable qui effraye l'agneau d'Alladine.

Cette dernière explique à Palomides la nature particulière de l'animal, don de sa marraine, et qui ne la quitte jamais: "Il comprend tout ce qui arrive." (II, 121). Les animaux pressentent, avant les personnages, les événements tragiques à venir. Maeterlinck suit ici une ancienne tradition, qui prête au cheval un véritable don de seconde vue, comme nous le signale J.C. Cooper: "... il [le cheval] est presque universellement crédité de pouvoirs psychiques; il a des dons prophétiques, et il sait voir les esprits des morts; il peut se déplacer entre ce monde et celui de l'au-delà pour porter des messages, et il possède le don de préscience." ⁷⁶. L'agneau effrayé par le mouvement brusque du cheval est lui aussi symboliquement très chargé, comme nous l'indique encore le même auteur: "L'agneau est tout d'abord un animal sacrificiel parce qu'il représente la pureté, l'innocence et ceux qui n'ont pas commis de fautes. Les agneaux représentent aussi les néophytes, et la renaissance mystique." (145) ⁷⁷.

Par ailleurs, il est significatif qu'Alladine et Palomides "s'observent à la dérobée" (II, 121), comme s'ils

⁷⁶ Cooper, J.C.: Symbolic and Mythological Animals. (London: The Aquarian Press, 1992) 133. ["... it [the horse] is almost universally credited with psychic powers, as being prophetic and able to see the spirits of the dead; it can traffic between this world and the next, bearing messages, and has foreknowledge."] Traduction personnelle.

⁷⁷ ["The lamb is pre-eminently a sacrificial animal as representing purity, innocence and the unblemished. Lambs also denote neophytes and mystic rebirth."] 145. Traduction personnelle.

étaient déjà complices d'un acte illicite. Lorsqu'Alladine décrit l'immensité du palais d'Ablamore et les salles où elle n'ose pas entrer, Palomides s'exclame: "Nous entrerons partout..." (II, 122). L'utilisation du pronom "nous" unit Alladine et Palomides en une entité unique, qui exclut les autres personnages de l'oeuvre: dès ce moment, il est clair qu'Alladine et Palomides se distingueront ensemble du reste des habitants du château. Leur amour a dès l'abord quelque chose de fatal et tragique: le pronom "nous" manifeste aussi un soudain embrasement de leurs coeurs, au tréfonds de la partie "sauvage" du parc. Enfin, l'acte se ferme sur cette réflexion d'Ablamore à Alladine: "Toi qui ne parlais pas, comme tu parles ce soir..." (II, 123). La présence de Palomides semble avoir descellé ses lèvres: elle s'exprime longuement sur les caractéristiques du château lorsqu'elle le décrit à Palomides.

Le second acte marque une nette progression du récit. Au cours de la première scène, Alladine se blottit contre la poitrine d'Ablamore et se met à pleurer, sans raison apparente, en déclarant qu'elle est "un peu souffrante" (II, 127). Cet épisode rappelle le comportement de Mélisande, qui dans la seconde scène du second acte fond elle aussi en larmes en confiant à Golaud: "Je suis souffrante aussi..." (II, 31). Toutes deux sont les épouses d'hommes beaucoup plus âgés qu'elles, qui les ont ramenées de contrées lointaines. Dans les deux cas, le mariage n'a été conclu que du fait de la

volonté de l'homme. Bettina Knapp note que "Tout dans le palais d'Ablamore représente l'obscurité, le pourrissement, le manque de liberté. Spirituellement et physiquement, elle est comme pieds et poings liés. Dans une atmosphère aussi patriarcale et négative, la jeune Alladine ne peut évoluer. Elle est écrasée, dépassée, perdue, pour ainsi dire, dans le labyrinthe du monde d'Ablamore." ⁷⁸.

Palomides apporte une nouvelle fraîcheur dans ce palais qui, métaphoriquement, exhale la même odeur de mort que les grottes qui soutenaient le château d'Arkël. Il provoque la souffrance d'Alladine pourtant, ce qui est très clair lorsque, à la fin de la première scène où Alladine confie sa souffrance à Ablamore, ce dernier découvre Palomides assis sur un banc face à la porte d'Alladine, qu'il ouvre brusquement. C'est à cette occasion que l'agneau sort de la chambre, comme s'il se mettait à la recherche du destin qu'il pressent.

C'est la seconde scène de ce deuxième acte, pourtant, qui confirme le tour malheureux que le destin s'apprête à prendre. Alladine et Palomides se tiennent à chaque extrémité d'un pont-levis qui enjambe un gouffre au fond duquel roulent des eaux violentes. Alladine est du côté du château, Palomides du

⁷⁸ Knapp, Bettina: Maurice Maeterlinck. (Boston: Twayne Publishers, 1975) 79. ["Everything about Ablamore's palace represents darkness, decay, constriction. Spiritually and physically, she is bound and fettered. In such a negative patriarchal atmosphere the young Alladine cannot evolve. She is crushed, overwhelmed, lost, so to speak, in the maze of Ablamore's ways."]. Traduction personnelle. Nos références renvoient à cette édition.

côté de la forêt. Lorsqu'il enjoint à Alladine de le suivre dans la forêt, l'agneau s'échappe pour le rejoindre, mais glisse sur les planches et tombe dans le gouffre, où il disparaît aussitôt. Alladine veut le sauver, mais Palomides lance: "Le sauver? Mais voyez donc, il est déjà dans l'entonnoir. Dans un instant il sera sous les voûtes, et Dieu lui-même ne le reverra plus..." (II, 129). Le texte laisse planer un doute sur un point essentiel: cet agneau magique a-t-il glissé malencontreusement, ou s'est-il volontairement précipité vers une mort certaine? L'agneau est, par excellence, un symbole d'innocence, et un animal sacrificiel. James Frazer, dans Le Rameau d'or, évoque cet aspect sacrificiel de l'agneau: "... on tue un mouton: ce faisant, on pense éviter que le mal ne continue sa marche." ⁷⁹. Quoiqu'il en soit, la mort de l'agneau n'évitera ni la folie d'Ablamore, ni le malheur d'Astolaine, ni la fin d'Alladine et de Palomides.

Alladine ment à Ablamore, à l'instar de Mélisande qui mentait à Golaud ("...je ne mens jamais; je ne mens qu'à ton frère...", dit-elle à Pelléas lorsqu'ils s'avouent leur amour (II, 86)). Lorsque, dans la troisième scène, Ablamore lui révèle qu'il l'a vue embrasser Palomides, sa seule réponse est "Non." (II, 131) Comme Golaud avec Mélisande, Ablamore s'en

⁷⁹ Frazer, James G.: The Golden Bough. (New York: Avenel Books (Crown Publishers), 1981). II, 138. ["... a lamb is killed: this is thought to avert further evil."]. Traduction personnelle.

prend physiquement à Alladine. Il la saisit par les bras, lui renverse la tête: "Ah! tu ne parles pas! Il arrivera bien un moment où toute l'âme jaillira du fond de la douleur comme une eau pure et vive..." (II, 132). Mais Ablamore se reprend, se jette à genoux, et lui demande d'avoir pitié d'Astolaine, sa dernière fille: "La seule qui me restait allait mourir aussi... Elle n'aimait pas la vie... Mais un jour, elle a fait une rencontre à laquelle elle ne s'attendait plus [celle de Palomides] et j'ai vu qu'elle avait perdu le désir de mourir..." (II, 133). La fatalité pèse déjà plus lourd que toute la logique du roi, plus lourd que sa douleur: Alladine se contente de pleurer sans répondre, comme si elle était l'objet d'un enchantement dont elle n'était pas responsable.

Astolaine ne paraît qu'à la quatrième scène du second acte, et c'est par les paroles de Palomides qu'elle nous est présentée: "Je ne savais pas, jusqu'à vous, tout ce que pouvait être la bonté toujours attendrie et la simplicité parfaite d'une femme." (II, 133). La scène s'ouvre sur un long monologue où l'essence de ce personnage nous est donnée par celui qui devait l'épouser: "... l'on dirait que vous êtes l'âme de tous, et je ne crois pas que ceux qui ne vous ont pas approchée puissent savoir ce que c'est que la vie véritable." (II, 134). La vénération de Palomides pour sa fiancée n'est pas feinte. Il lui explique franchement la passion qui le possède: "Un hasard est venu - ou c'est peut-être moi qui suis venu; car on ne sait jamais si l'on a fait un mouvement soi-

même ou si c'est le hasard qui vous a rencontré - un hasard est venu, qui m'a ouvert les yeux, au moment où nous allions nous rendre malheureux; et j'ai reconnu qu'il devait y avoir une chose plus incompréhensible que la beauté de l'âme la plus belle ou du visage le plus beau; et plus puissante aussi, puisqu'il faut bien que je lui obéisse..." (II, 134). Palomides se montre, lui aussi, comme enchanté par le sort d'un magicien, attaché à Alladine qu'il reconnaît inférieure à Astolaine.

Cette dernière est la première des "femmes fortes" du théâtre maeterlinckien. Elle préfigure les personnages d'Aglavaine dans Aglavaine et Sélysette, d'Ygraine dans La Mort de Tintagiles, d'Ariane dans Ariane et Barbe-Bleue, et celui de Monna Vanna. Jusqu'à Alladine et Palomides, les personnages féminins principaux, quoique doués d'une puissance étrange comme Maleine ou Mélisande, étaient plutôt l'agent d'une destinée formidable que des personnages à la psychologie complexe, doués d'une volonté lucide. C'est plutôt sous l'empire d'une voix intérieure irrésistible que du fait d'une volonté délibérée et clairement exprimée que Maleine accomplit son voyage vers Ysselmonde. Quant à Mélisande, elle se caractérise par l'imprécision de ses repères: "Je suis perdue!... perdue ici... Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là..." (II, 10) "Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi... Je voudrais m'en aller, m'en aller!..." (II, 32).

Au contraire de Mélisande, Alladine et Maleine, Astolaine est lucide. Elle doit se courber devant le destin qui l'accable, mais c'est résolument qu'elle le fait. Non seulement elle pardonne sa désertion à Palomides, mais elle prend la décision d'aider les amoureux à s'enfuir du château. Elle possède la même compassion que celle dont Arkël faisait preuve lorsqu'il s'écriait: "Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du coeur des hommes..." (79). Elle ne juge pas les amants, ne s'irrite pas contre son amour perdu, mais se contente de déclarer: "Je savais bien ce que c'était... J'attendais le réveil... Il est venu et je puis respirer avec moins d'inquiétude, puisque je ne suis plus heureuse... Voilà..." (II, 135).

Palomides mentionne le "hasard" dans l'explication qu'il donne à Astolaine de son amour pour Alladine. Cet amour est trompeur et destructeur, comme la suite des événements de la pièce le prouvera. Par ailleurs, Maurice Maeterlinck a livré ses pensées sur ce sujet dans Le double Jardin, au cours d'un essai justement intitulé "Le Temple du hasard": "A la vérité, le hasard, au sens où l'entendent les joueurs, est un dieu qui n'existe pas. Ils n'adorent qu'un mensonge que chacun d'eux se représente sous une forme différente." (46). Lorsque, au cours du quatrième acte, Alladine et Palomides s'aperçoivent qu'ils ne s'aiment plus, ils se mentent. Alladine qui pressent la vérité demande à Palomides s'il l'aime déjà moins. Ce dernier évite de répondre, et se contente de lui demander:

"Qu'as-tu donc?" (II, 153).

Astolaine, au contraire, ne ment jamais. Elle ne déclare pas qu'elle n'aime plus Palomides, mais qu'elle l'aime davantage. Si elle accepte si rapidement la situation que son fiancé lui présente, c'est qu'elle est spirituellement beaucoup plus avancée que les autres personnages du drame. Elle renonce au bonheur entrevu en se consacrant immédiatement à celui des amants. Ablamore se fait le héraut de sa vérité profonde lorsqu'il confie à Alladine qu'Astolaine "... a une âme qui craint tant de troubler d'une larme ou d'un simple mouvement des paupières, le bonheur de tous ceux qui l'entourent ..." (II, 130). Il ne fait aucun doute qu'Astolaine est le personnage le plus sage de toute la pièce. Si les conflits semblent ne pas affecter son comportement, c'est au prix d'une générosité inouïe, qui marque sa haute valeur spirituelle. Dans son essai sur "Le Drame moderne", Maeterlinck a caractérisé le thème du conflit de la façon suivante: "Or, une conscience très éclairée a des passions et des désirs infiniment moins exigeants, infiniment plus pacifiques, plus patients, plus salutaires, plus abstraits et plus généreux qu'une conscience ordinaire. De là, bien moins de luttes, et, en tout cas, des luttes bien moins ardentes entre ces passions agrandies et assagies par le fait même qu'elles sont plus hautes et plus vastes; car si rien n'est plus sauvage, plus bruyant et plus dévastateur qu'un petit ruisseau encaissé; rien n'est plus tranquille, plus

silencieux, plus bienfaisant qu'un beau fleuve qui s'élargit."
(Le double Jardin, 123).

Il est significatif, à la lueur de ce passage, de considérer le fait que l'agneau d'Alladine s'est englouti au fond d'un torrent étroit et violent comme la passion destructrice qui va mener Alladine et Palomides à leur perte, Ablamore à la folie, et Astolaine au malheur. Dans le troisième acte, l'amour impulsif qui lie Alladine et Palomides se développe, en même temps que la folie du roi. Au début de la première scène, Palomides raconte les charmes de son pays à Alladine: "... tu verras des lacs et des montagnes... non pas comme celles-ci, sous un ciel qui ressemble aux voûtes d'une grotte, avec des arbres noirs que les tempêtes font mourir... mais un ciel sous lequel on n'a plus peur de rien, des forêts qui s'éveillent toujours, des fleurs qui ne se ferment pas..." (II, 139). Peu sensible apparemment aux merveilles qui lui sont évoquées, Alladine demande si Astolaine a pleuré. Aussitôt, Palomides lui enjoint de se taire, comme si elle avait commis un sacrilège. Bien plus, alors que leur fuite a déjà été préparée par les soins d'Astolaine, leur amour semble bien douteux lorsque Palomides lance à Alladine: "Va-t'en. Va-t'en... J'ai vu des larmes qui venaient de plus loin que les yeux... Il y a autre chose... Il se peut cependant que nous ayons raison... mais ce que je regrette d'avoir ainsi raison, mon Dieu!... Va-t'en..." (II, 139).

Au moment même où tout semble les unir, Palomides repousse Alladine, laquelle n'a pas été dupe de l'optimisme forcé de Palomides, puisqu'elle demande immédiatement si Astolaine a du chagrin. Les deux amants sont séparés par une force invisible, plus forte qu'eux-mêmes et leur passion: "Il y a autre chose...". Cette référence vague ne sera jamais explicitée par le texte. Mais elle jette une ombre sur la fuite des amoureux, et donne au lecteur l'intuition que cet amour finira mal, sous l'égide d'une culpabilité ressentie par les deux protagonistes. C'est très justement que Marcel Postic note que "Dans cette scène on peut remarquer l'amorce d'une rupture spirituelle entre les deux amants puisque, pendant un moment, Palomides rejette la faute sur Alladine et qu'à la fin "ils sortent séparément" [II, 139]"⁸⁰. Dès cet instant, en effet, tout est perdu pour Alladine et Palomides, qui ne croient plus à leur amour: "Il se peut cependant que nous ayons raison...". L'expression "il se peut", suivie du subjonctif, indique le doute, qui est renforcé par l'adverbe "cependant": c'est comme si une double barrière qui sépare les deux amants affleurerait à la surface du texte, par le moyen de la réplique de Palomides.

La déliquescence de l'univers du château est aussi représentée par la folie d'Ablamore, que nous apprenons au début de la troisième scène par la bouche d'Astolaine: "Je ne

⁸⁰ Postic, Marcel: Maeterlinck et le Symbolisme. (Paris: Nizet, 1970) 99

reconnais plus mon pauvre père. Il a une idée fixe qui trouble sa raison. Voilà trois jours que je le suis pas à pas en me cachant derrière les piliers et les murs, car il ne souffre pas que quelqu'un l'accompagne. Aujourd'hui, comme les autres jours, et dès les premières clartés du matin, il s'est mis à errer par les corridors et les salles du palais, et le long des fossés et des remparts, en agitant de grandes clefs d'or qu'il a fait faire..." (II, 140). Cette

folie est provoquée par l'écroulement de l'univers d'Ablamore, et par la souffrance qu'il en éprouve. Comme le roi Hjalmar, comme Golaud à qui Yniold disait: "Ah! ah! votre barbe, petit-père!... (...) Elle devient toute grise, petit-père, et vos cheveux aussi; tout gris, tout gris..." (II, 66), Ablamore vieillit étrangement. Dans la troisième scène du troisième acte, Astolaine le regarde endormi sur un banc et remarque: "Oh! mon pauvre vieux père! Comme ses cheveux ont blanchi ces jours-ci!" (II, 142). Ablamore ressemble davantage à un fantôme qu'à un être vivant: "Voici trois nuits qu'il erre dans le palais..." (II, 143). A la fin de l'acte, cependant, après que Palomides lui a volé ses clefs à la faveur de son sommeil et a pénétré dans la chambre d'Alladine ligotée sur son lit par ses propres cheveux, Ablamore semble avoir recouvré toute sa raison. Il s'est réveillé et est entré dans la chambre, calme, et s'exprime clairement, au moyen d'une syntaxe fluide, comme dans son monologue du premier acte, qui ouvre la pièce. Il ne semble pas qu'il soit en colère:

"Voyez-vous, mes enfants, il fait noir dans la chambre. Il y fait aussi noir que si l'on se trouvait à cent pieds sous terre. Mais j'ouvre un des volets, et voyez! Toute la lumière du ciel et du soleil!" (II, 146). Cette attitude paternelle semble clore le cercle vicieux de sa folie et de sa jalousie. Mais à la fin de la scène, il "referme le volet sans rien dire" (II, 147): la lumière qu'il a autorisée à pénétrer dans la chambre est annulée par cette action, et à cause d'elle l'acte se referme sur un sentiment d'angoisse. A ce propos, Marcel Postic remarque que "... l'attitude d'Ablamore à la fin de la scène 3 de l'acte II peut s'expliquer. Palomides a délivré Alladine, et Ablamore semble, non seulement leur pardonner, mais les réunir. (...) En réalité, il poursuit son dessein... En refermant le volet, il prononce implicitement une sentence; l'obscurité est déjà celle qu'ils trouveront dans la grotte. La fausse espérance qu'il leur donne rendra encore plus douloureuse leur condition de captifs." (95-96).

Mais Ablamore, malgré sa folie, perçoit la musique intérieure des êtres. Ainsi, -avant que sa démente n'éclate il est vrai, il analyse la personnalité de Palomides avec perspicacité. Dans la première scène du second acte, il déclare à Alladine: "Il était de ceux que les événements semblent attendre à genoux. Mais depuis quelque temps, quelque chose est brisé. On dirait qu'il n'a plus la même étoile, et chaque pas qu'il fait l'éloigne de lui-même..."

(II, 126). Or, l'amour de Palomides pour Alladine est comme ce torrent étroit dont parle le poète dans Le Drame moderne: il détruit tout sur son passage, et engloutit l'agneau magique qui ne quittait jamais Alladine. Lorsqu'Astolaine, au début du troisième acte, déclare à son père que c'est elle qui a changé et qu'il lui est impossible d'aimer, Ablamore lui demande de s'avancer vers lui, jusqu'à l'endroit où "les âmes se touchent et savent tout sans que l'on ait besoin de remuer les lèvres." (II, 137). Astolaine éclate alors en sanglots, et son père en l'embrassant lui déclare: "Tu vois bien que c'était inutile..." (II, 137).

Ainsi, il se montre sage, et ce n'est que pour avoir trop violemment remué les "grandes cuves de l'avenir" (II, 118) qu'il perdra sa sagesse. Ablamore se comporte comme les êtres que Maeterlinck évoque dans son essai sur "Les Avertis" du Trésor des Humbles: "Ils intimidaient notre vie. Parfois ils se promenaient avec nous dans les corridors et les cours, et nous avions peine à les suivre." (43). De la même manière, Astolaine s'efforce de suivre son père dans ses errances à travers les corridors du palais. Enfin, au début du cinquième acte, Astolaine mentionne que le roi, bien avant le début de la pièce, "montait au haut d'une tour" (II, 163) pour appeler les événements qu'il pressentait à se dérouler. Or, Maeterlinck caractérise encore les avertis de la manière suivante: "Ils semblaient par moments nous regarder du haut d'une tour ..." (Trésor, 42-43).

Car enfin, Ablamore a-t-il imprudemment invoqué les événements à se déchaîner, ou les pressentait-il, rôdant sous les frondaisons de la partie sauvage de son parc, dormant d'un sommeil menaçant au fond de l'avenir? Ses premières paroles semblent le révéler comme une sorte de médium: "Je crois que le sommeil règne jour et nuit sous ces arbres." (II, 117). Rappelons aussi le cauchemar d'Alladine, lors de cette même première scène, où elle se réveille en déclarant avoir fait "un mauvais rêve" (II, 119).

Pour Gaston Compère, le problème est surtout une question de technique: "... avec le personnage d'Astolaine, Maeterlinck se vit dans l'impossibilité d'écrire une pièce, puisque l'amour de celle-ci et de Palomides se dénoue simplement et sans violence, grâce à la résignation tranquille de la jeune princesse. De là, la nécessité du personnage d'Ablamore, homme sage mais dont la raison chancelle, et ne chancelle que pour que le drame soit possible." (Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, 230).

Il est vrai que le drame eût été impossible si Ablamore avait accepté simplement le tour pris par les événements. Du point de vue du récit, Gaston Compère a donc raison, mais réduire le personnage d'Ablamore à un simple actant permettant la progression de la diégèse du texte est méconnaître la complexité du personnage, qui n'est d'ailleurs qu'une réincarnation du roi Hjalmar et du personnage de Golaud dans Pelléas et Mélisande, et dans une moindre mesure celle du

guide mort des Aveugles, ou de l'aïeul dans L'Intruse: ces personnages ne sont en effet qu'en partie sages, et succombent soit à la mort comme dans Les Aveugles, soit à la folie comme dans La Princesse Maleine, Pelléas et Mélisande et Alladine et Palomides, soit à la colère comme l'aïeul de L'Intruse. Marcel Postic semble plus près de la vérité lorsqu'il écrit: "Tendant désespérément d'être aimé, il voudrait connaître l'amour qui le régénérerait, le transfigurerait intérieurement autant que serait transformée la petite esclave devenue reine..." (94). Ce critique reconnaît par ailleurs que c'est bien Ablamore qui déclenche le drame, mais que "... l'amour fatal d'Alladine et Palomides ... les conduit ..., de lui-même, à leur propre drame, où Ablamore n'est qu'un étranger..." (96).

C'est au cours du quatrième acte, composé, comme le premier, d'une scène unique, que se dénoue le drame. Alladine et Palomides ont été transportés dans des grottes souterraines, et y gisent attachés et les yeux bandés. C'est dans cette grotte que leur amour va s'effondrer, s'effriter comme l'illusion qu'il est réellement, à la lumière du jour qui pénétrera dans la grotte lorsqu'Astolaine et les soeurs de Palomides viendront les délivrer. Contre tout attente, les amoureux se vouvoient: "Alladine: ... ne me voyez-vous pas? Palomides: - (...) Est-ce vous que j'entends...?" (II, 149). Cette utilisation du pronom "vous" marque une distance entre Alladine et Palomides, puisqu'au cours du troisième

acte, les amants se tutoyaient. L'obscurité qui les entoure n'est pas complète, et Palomides qui s'est délivré de son bandeau et de ses liens dit à Alladine: "Vous êtes au bord de ce qui nous éclaire." (II, 149). Ils vont se découvrir l'un l'autre sous leur vrai visage, au moment où la mort les menace.

C'est une idée fondamentale du poète que l'approche de la mort révèle l'essence des êtres. Dans Le Trésor des Humbles, Maeterlinck a clairement exprimé cette notion dans "Les Avertis": "Notre mort est le moule où se coule notre vie et c'est elle qui a formé notre visage. Il ne faudrait faire que le portrait des morts, car eux seuls sont eux-mêmes et se montrent un instant tels qu'ils sont. Et quelle vie ne s'éclaire dans la pure, froide et simple lumière qui tombe sur l'oreiller des dernières heures?" (41-42). Le bandeau qui a été mis sur les yeux d'Alladine et Palomides représente leur aveuglement: lorsqu'ils l'enlèvent, ils s'aperçoivent qu'ils ont été les victimes de l'illusion. Palomides, qui s'est délivré lui-même, est en train d'arracher son bandeau à Alladine. Celle-ci pressent le changement qui s'est effectué dans le coeur de son amant, car elle lui demande: "Pourquoi me réponds-tu lorsque je t'interroge?" (II, 153). Lorsque son bandeau est arraché à son tour, elle embrasse Palomides, mais ce dernier remarque un changement dans ses baisers: "Tu m'embrasses comme si tu étais déjà triste..." (II, 154).

Pour un moment, pourtant, Alladine et Palomides

retrouveront leur ivresse, dans la grotte magique où règne une lumière étrange. Palomides déclare à Alladine: "... je n'aperçois plus qu'un bonheur éternel... Il nous fallait cette lumière surnaturelle!..." (II, 157). Derrière eux, s'étend un lac souterrain plein d'une eau qui diffuse la lumière "surnaturelle". Dans cette eau flottent des végétations merveilleuses. Alladine déclare: "Elle est pleine de fleurs immobiles..." (II, 157). Palomides remarque: "Et l'eau... Est-ce de l'eau?... elle semble plus belle et plus pure et plus bleue que toute l'eau de la terre..." (II, 157). ("Et puis, quand on a vu tous les rfelets, soudain, on regarde l'eau elle-même; on croit alors la surprendre en train de fabriquer de la beauté; on s'aperçoit qu'elle est belle en son volume, d'une beauté interne, d'une beauté active. Une sorte de narcissisme volumétrique imprègne la matière même. On suit alors avec toutes les forces du rêve le dialogue maeterlinckien de Palomides et d'Alladine [dans la grotte] ..." Bachelard, 74) Au coeur de cette illusion les amants s'enflamment de nouveau. Palomides lance: "La lumière n'ose plus hésiter et nous nous embrassons dans les vestibules du ciel..." (II, 158).

Bientôt cependant, l'illusion s'anéantit. Astolaine et les soeurs de Palomides sont venues délivrer les jeunes gens. Elles brisent la roche, et c'est alors que la lumière du ciel s'irrué dans la grotte. L'indication scénique suivante sonne le glas de leur amour, éclos sous une clarté menteuse:

"Immobiles et

anxieux, ils regardent d'autres pierres se détacher lentement dans une insoutenable clarté, et tomber une à une, tandis que la lumière entrant à flots de plus en plus irrésistibles leur révèle peu à peu la tristesse du souterrain qu'ils ont cru merveilleux; le lac miraculeux devient terne et sinistre; les pierreries s'éteignent autour d'eux et les roses ardentes apparaissent les souillures et les débris décomposés qu'elles étaient." (II, 159). C'est la fin de l'illusion qui les liait, et Adela Gerardino remarque que "Quand sous la lumière crue du jour toute cette féerie s'éteint et que le souterrain prend son vrai aspect de laideur, nous croyons voir l'amour s'éteindre sous la clarté impitoyable de la réalité." (61).

Devant l'irruption de la lumière, Alladine et Palomides reculent jusqu'au lac où ils tombent, en "s'enlaçant tristement" (II, 161). C'est la fin de leur rêve, et ils le savent ("Le conte de l'eau est le conte humain d'une eau qui meurt. La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, tout entière en reflets immenses, bruissante d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé." (Bachelard, L'eau ..., 66) En se penchant sur l'eau au fond de laquelle ils sont tombés, Astolaine remarque qu' "Ils ne font aucun effort pour se sauver!..." (II, 162). De fait, l'échec des

amants est total, comme le remarque justement Marcel Postic: "Palomides et Alladine ont espéré, par l'amour, parvenir à la plénitude de la vie et presque à une ascension mystique. Ils ont pris conscience de l'impossibilité de réaliser cet absolu. Mais, même la mort, contrairement à ce qui se passe dans celle des héros d'Axel de Villiers de l'Isle Adam, ne peut leur permettre de réaliser leur union totale, définitive." (101).

Le cinquième acte prend place dans un corridor, "...si long que ses derniers arceaux se perdent dans une sorte d'horizon vaporeux." (II, 163). Devant la porte de Palomides se tiennent ses soeurs, et devant celle d'Alladine Astolaine et le médecin parle. La scène unique de ce dernier acte voit la mort des amants, séparés par le corridor, et qui ne peuvent communiquer que par la voix. Alladine et Palomides ne sont pas morts dans leur chute, mais souffrent tous deux d'un mal étrange, comme l'indique le médecin: "... c'est un mal que je ne connais pas." (II, 164). Alladine, la première, semble remuer, puis Palomides s'agite lui aussi. Sur les recommandations du médecin, qui leur a dit que la moindre parole pourrait les tuer et qu' "Il faudrait qu'ils parvinssent à s'oublier l'un l'autre." (II, 165), Astolaine et les soeurs de Palomides se précipitent pour empêcher qu'ils ne s'entendent. Astolaine en arrive à donner des ordres étranges: "Couchez-vous contre les battants... Ils n'entendront peut-être plus..." (II, 167). Malgré leurs efforts, les amants parviennent à communiquer une dernière

fois, et leurs paroles sont empreintes d'un désespoir absolu:

"La voix de Palomides: Tu songes à quelque chose que
tu ne me dis pas...

La voix d'Alladine: Ce n'étaient pas des
pierreries...

La voix de Palomides: Et les fleurs n'étaient pas
réelles..." (II, 170)

La lucidité s'est emparée des amants, avec cruauté, comme l'exprime Alladine qui déclare: "C'est la lumière qui n'a pas eu pitié..." (II, 171). La pièce se clôt sur les voix d'Alladine et Palomides, qui s'appellent l'un l'autre, mais de plus en plus faiblement. Enfin, leurs appels cessent, et Astolaine pénètre dans la chambre de Palomides en compagnie des soeurs de ce dernier, et en ferme la porte. Peu après, la garde-malade d'Alladine ouvre sa porte, regarde de chaque côté, et la laisse grande ouverte. Gaston Compère a commenté la béance de cette porte de la manière suivante: "[Il faut rechercher, je ne la retrouve pas!]"

Plusieurs critiques ne considèrent Alladine et Palomides que comme une sorte de variation sur le thème de Pelléas et Mélisande. Ainsi, Bettina Knapp écrit que "Alladine et Palomides a été considéré comme une extension de Pelléas et Mélisande, et rien de plus." (78) ²¹. Robert Vivier écrit

²¹ ["Alladine and Palomides has been looked upon as an extension of Pelléas and Mélisande and nothing more."]

que "Plus compliqué sinon plus complexe [que Pelléas et Mélisande], ce drame-ci devra ses contradictions, sa relative incohérence, au fait de n'avoir plus l'unité obscure de la germination où tout s'harmonise dans l'indécision même, mais d'être une entreprise d'élucidation tirée en plusieurs sens." ("Histoire d'une âme", Maurice Maeterlinck 1862-1962, 140).

Pierre-Aimé Touchard, pour sa part, ne consacre que quelques lignes rapides à la pièce, et déclare: "Aussi est-ce avec une sorte de découragement étonné que l'on retrouve accusés dans ... Alladine et Palomides ... tous les défauts et toutes les faiblesses qui paraissaient menacer Maeterlinck à ses débuts. Ici, l'invraisemblance n'est même pas soutenue par la poésie. Le style est d'une médiocrité consternante ..." ("Le Dramaturge", Maurice Maeterlinck 1862-1962, 353-354). Quant à Maurice Lecat, il déclare dans Le Maeterlinckianisme qu' "Alladine et Palomides ne mérite pas que nous nous y arrêtions longtemps." ²². Guy Doneux, dans son résumé de l'oeuvre que rapporte Marcel Postic, signale que "Golaud a vieilli, et il s'appelle maintenant Ablamore." (Marcel Postic, 92).

On est en droit de se demander ce qui vaut à l'oeuvre ce mépris quasiment universel. L'évolution du style de l'auteur, loin d'être, comme le disait Pierre-Aimé Touchard, "d'une médiocrité consternante", montre au contraire le chemin parcouru par le dramaturge. Il se compose d'un mélange de techniques anciennes et nouvelles: les points de suspension,

²² Cité par Marcel Postic, 92.

qui prolongent les énoncés des personnages à l'infini, les phrases au rythme saccadé y alternent avec de longs monologues à la syntaxe fluide. C'est le cas au début de la pièce, où Ablamore présente la situation liminaire dans laquelle le récit va prendre place. On retrouve cette technique au commencement du troisième acte, où Astolaine tente de justifier l'attitude de Palomides et d'Alladine, et de dissimuler sa douleur à son père. Celui-ci lui répond avec de longues phrases en vers blancs: "Tu attends là, au seuil d'une porte à peine ouverte, comme si tu étais prête à fuir; et la main sur la clef, comme si tu voulais me fermer à jamais le secret de ton coeur." (137). Astolaine, au début de la troisième scène, prononce un autre monologue, et résume la situation aux deux amants en employant un langage à la structure similaire: "J'ai écouté aux portes chaque nuit et dès qu'il [Ablamore] s'éloignait un instant, mais je n'ai entendu aucun bruit dans la chambre..." (140). On remarquera la division des phrases prononcées par Astolaine: J'ai écouté aux portes (six syllabes) chaque nuit (trois) et dès qu'il s'éloignait (six) un instant (trois), mais je n'ai entendu (six) aucun bruit dans la chambre (six).

Le quatrième acte s'ouvre sur deux alexandrins inversés: "Palomides: -Ils m'ont bandé les yeux, ils m'ont lié les mains. Alladine: -Ils m'ont lié les mains, ils m'ont bandé les yeux..." (148). Loin de posséder une quelconque raideur, ces vers, par leur rythme lent de douze syllabes, ouvrent

grande la porte des champs du désespoir. Préparé à ce constat d'impuissance des deux amants par les événements qui s'enroulent autour d'eux comme des vipères depuis la fin du premier acte, le lecteur -ou le spectateur- reçoit ces alexandrins en plein coeur, comme un venin qui s'est frayé son chemin vers le centre vital de sa victime. Par ces paroles très simples et désespérées, Maeterlinck commence le quatrième acte sur un rythme qui est celui de la psalmodie. L'emploi du pronom "ils" sépare les amants du reste du monde, jusqu'à en faire des victimes sacrificielles: comme l'agneau d'Alladine, ils tomberont dans le torrent furieux du destin et s'y noieront.

Le cinquième et dernier acte débute lui aussi par un monologue d'Astolaine. Elle résume les événements de la pièce: "Il n'était rien arrivé jusqu'ici dans ce palais, où tout semblait dormir depuis que mes soeurs y sont mortes; et mon pauvre vieux père, poursuivi d'une inquiétude étrange, s'irritait sans raison de ce calme qui paraît cependant la forme la moins dangereuse du bonheur." (163). La langue employée par la fille d'Ablamore tout le long du texte qu'elle déclame est elle aussi fluide et rythmée. Elle termine son monologue par ces paroles en alexandrins blancs, qu'elle adresse au médecin: "Aujourd'hui c'est vous seul qui pouvez faire le reste..." (164). Les voyelles ouvertes qui se trouvent à la fin de cette déclaration (faire le reste) la teintent d'une solennité toute particulière.

Les longs monologues constituent une nouveauté apportée au théâtre de Maeterlinck par son auteur. Ils sont rares dans les premières pièces, qui privilégient les énoncés haletants, les phrases entrecoupées et incomplètes, s'ouvrant sur la béance de points de suspension qui étirent le langage jusqu'à l'infini³³. Avec cet emploi du monologue, Maeterlinck se rapproche insensiblement du théâtre classique contre lequel il avait à ses débuts opposé le concept de théâtre "temple du rêve".³⁴ C'est donc une innovation technique fondamentale, qui prépare le terrain à Aglavaine et Sélysette ou Soeur Béatrice.

Gaston Compère, pour sa part, estime que si la pièce est "assez dédaignée", c'est qu' "... elle souffre d'être née entre les deux pièces les plus célèbres: Pelléas et Mélisande et Intérieur." (Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, 229). Il note par ailleurs l'évolution stylistique manifestée par l'oeuvre, en signalant que Maeterlinck a "... toujours eu la passion des phrases cadencées." (231)³⁵.

Alladine et Palomides signale donc une évolution dans l'art de Maurice Maeterlinck, tant du point de vue stylistique

³³ Les seuls longs monologues que Maeterlinck a inclus dans ses pièces précédentes se trouvent dans La Princesse Maleine (Marcellus, acte I, scène ; la nourrice, acte I, scène 4) et Pelléas et Mélisande (Arkël, acte IV, scène 2).

³⁴ Voir Menus Propos sur le théâtre, 9.

³⁵ On se souviendra à ce propos que Maeterlinck, lors de son entretien avec Jules Huret, avait insisté sur la forme en "vers libres" de La Princesse Maleine.

que par l'émergence d'un nouveau type féminin incarné par Astolaine, la première des "femmes fortes" évoquées par Bettina Knapp ⁸². Robert Vivier a bien perçu le renouvellement apporté au drame maeterlinckien par le personnage d'Astolaine: "... un personnage tout nouveau, Astolaine, dépasse l'instinct floral de Mélisande aussi bien que la peur toute nue de Maleine ... "Un être humain", voilà ce qu'en elle a d'emblée reconnu Palomides. Or, l'être humain, c'est l'action et la conscience ..." (Maurice Maeterlinck 1862-1962, 140-141). C'est par la volonté et l'action d'Astolaine que les amants peuvent organiser leur fuite, qui ne sera entravée que par leur enlèvement. Sa sagesse profonde, sa force la conduisent à se résigner à l'inévitable, et à protéger Alladine et Palomides malgré la douleur qu'ils lui causent: elle représente, dans la pièce, le

⁸² L'expression "Les Femmes fortes" constitue le quatrième chapitre de l'étude de Bettina Knapp. Cet auteur fait commencer le cycle de ces personnages avec Aglavaine et Sélysette. Elle note pourtant qu'avec Astolaine, "... Maeterlinck présente aux audiences un nouveau type de personnalité: celui de l'individu qui se sacrifie lui-même activement et qui, involontairement, aide la fin calamiteuse de l'oeuvre à se réaliser, à cause de son attitude éthérée et irréaliste. Jusque là, les protagonistes de Maeterlinck étaient des personnages enfantins ou passifs, qui se soumettaient à leur destin plutôt que d'essayer de l'ordonner conformément à leurs vues." 82. ["... Maeterlinck introduces audiences to a new personality type: the actively self-sacrificing individual who unwittingly, because of an unworldly attitude, helps bring on the calamitous end. Heretofore Maeterlinck's protagonists were childlike or passive individuals submitting to their fate rather than trying to order it according to their views.] Ce nouveau type de personnage se réalisera pleinement avec le personnage d'Aglavaine, dans Aglavaine et Sélysette.

dépassement des passions et le dévouement à un idéal de justice et de générosité, fût-il à son détriment.

La sagesse d'Ablamore n'est que partielle, et ne résiste pas à l'épreuve de la jalousie. La dernière image du roi nous est donnée par sa fille Astolaine, au début du cinquième acte: "Il a fui vers les prés, en chantant, tout en larmes ... On ne l'a plus revu." (164).

Les images saisissantes de ce passage sont à considérer de deux points de vue. En premier lieu, l'étrange poésie qu'il exhale provient des images qu'il présente. La figure du roi fou fuyant "vers les prés" forme un tableau bizarre, renforcé par le fait qu'il chante et pleure en même temps. De plus, le thème de la fuite s'accommode mal du topos des prés, qui forment un espace ouvert: on fuit généralement là où l'on peut se cacher. Maeterlinck présente donc une série de contrastes entre la folie et la royauté, le chant et les larmes, les prés et la fuite⁹⁷. Du point de vue thématique, la fuite d'Ablamore marque aussi un point important dans l'évolution de l'oeuvre dramatique de Maeterlinck, en ce sens que ce personnage est le dernier roi d'une contrée mal définie qui succombe à la folie au cours de

⁹⁷ Dans les Serres chaudes, Maeterlinck avait déjà abondamment utilisé de cette technique des contrastes: Offrande obscure offre l'image de "lions noyés au soleil" (39); Fauves Las évoque "Les brebis des tentations" (46); Cloche à plongeur présente l'image d'un glacier au milieu des prairies, en juillet (57). On pourrait multiplier les exemples, les images contrastées et paradoxales formant l'une des techniques essentielles des Serres chaudes. —

la pièce. Le départ d'Ablamore est donc à prendre non seulement du point de vue d'Alladine et Palomides, mais également de celui de l'oeuvre entière: la fuite du roi est une métaphore de la fin de ce thème dans le théâtre qui nous occupe. Les personnages vont en effet s'humaniser, et si la colère va réapparaître avec Guido dans Monna Vanna, elle sera soutenue par des motifs bien plus logiques, et s'exprimera en des termes plus facilement explicables du point de vue psychologique que les mystérieuses clefs d'or qu'Ablamore balance au bout de sa main pendant des jours et des nuits, avant de partir vers "les prés".

Nous espérons avoir convaincu les lecteurs du très grand intérêt offert par Alladine et Palomides, qui est bien plus qu'une excroissance poussée à l'extrémité de la branche vive offerte par Pelléas et Mélisande. La pièce est un long chant d'amour triste entre quatre personnages qui ne parviennent pas à s'atteindre: Ablamore aime "trop tard" (118), Astolaine renonce au bonheur, cependant qu'Alladine et Palomides se précipitent, ensemble, vers la mort de l'illusion. Si La Princesse Maleine forme bien l'oeuvre la plus sombre de toute la production de Maeterlinck, Alladine et Palomides en est cependant la plus triste. En effet, les personnages y sont beaucoup plus humains, alors que les protagonistes de La Princesse Maleine étaient à tout jamais enfermés dans leur lointain royaume, sis dans les marécages d'un passé fabuleux. Alladine et Palomides représente les adieux de l'auteur à tout

un monde intérieur illusoire, figuré par l'irruption brutale d'une lumière impitoyable dans la grotte des amants. Lorsque la lumière cruelle de la réalité s'irruue en plein coeur de la caverne de leurs rêves, les pierreries s'éteignent pour toujours, et les fleurs aquatiques et fabuleuses meurent sans un souffle. Alladine et Palomides est le poème déchirant de l'adieu éternel à l'amour.

INTERIEUR

La seconde oeuvre des Trois petits Drames pour marionnettes est Intérieur. Cette pièce en un acte fut représentée pour la première fois au Théâtre de l'Oeuvre à Paris, en 1895. Adela Gerardino note qu' "Après L'Intruse, c'est Intérieur qui a eu l'effet le plus heureux sur le public." (7). Le 17 Mars 1895, Jules Lemaître écrira dans Le Journal des Débats: "Intérieur ... a paru presque aussi saisissant à la scène que dans le livre et ce n'est pas peu dire." (Gerardino, 7). Quant à Camille Mauclair, il déclarera dans La Revue Encyclopédique, le premier avril 1895, que "L'oeuvre a produit une émotion considérable, le succès a été le plus sincère et le plus vraiment spontané du monde." (cité par Marcel Postic, 105).

Intérieur possède plusieurs ressemblances avec Les Aveugles et L'Intruse. La première est d'ordre formel: toutes trois sont des pièces en un acte. Par ailleurs, le thème central autour duquel se développe le récit est celui de la mort. Mais, alors que L'Intruse présente son approche au sein d'une famille assemblée sous une lampe, le texte des Aveugles et celui d'Intérieur commencent après qu'elle a déjà frappé. Dans Les Aveugles, elle est présente sur la scène avec le Guide aux lèvres violacées, assis au milieu des personnages qui ne s'apercevront de sa mort qu'à la fin de la pièce: c'est donc une oeuvre qui s'articule autour d'une lente prise de conscience d'une situation désespérée. Dans

L'Intruse, l'approche de la mort est rythmée par des phénomènes divers, tels que la fuite des cygnes de l'étang ou le bruit d'une porte qui s'ouvre: cette technique permet une montée continue de la tension dramatique. Celle-ci culmine avec l'apparition de la garde-malade: d'un signe de croix, elle indique aux membres de la famille que tout est fini, tandis que l'enfant muet se met à vagir de plus en plus fort, "... et ce vagissement continue avec des gradations de terreur, jusqu'à la fin de la scène." (I, 244). Dans ces deux oeuvres, Maeterlinck nous fait partager les émotions de ses personnages qui sont concernés directement par la mort: les aveugles dans la pièce du même nom, et la famille dans L'Intruse.

Dans Intérieur, les victimes du désespoir sont privées de l'usage de la parole, et leur désolation, une fois la nouvelle annoncée, ne s'exprimera que par des gestes: "La mère, le père et les jeunes filles se jettent sur cette porte, que le père ne parvient pas à ouvrir immédiatement." (II, 199). L'auteur applique ici un nouveau procédé dramatique **, qui a pour effet que le lecteur ou le spectateur fait corps avec le malheur. En effet, le dialogue est prononcé par les porteurs

** Robert Vivier note à ce propos qu' "Intérieur nous ramène des vagues royautés de l'allégorie à l'existence quotidienne, cette existence où les humbles trouveront un trésor. La reprise du thème de la mort (alors qu'Alladine confrontait surtout deux conceptions de l'amour) y gagne une vérité de nuance et de sentiment qui nous donne l'impression de le rencontrer pour la première fois." (Histoire d'une Ame, Centenaire: 141).

de la mauvaise nouvelle, par ceux qui malgré eux infligeront la nouvelle de la catastrophe à des êtres qui se croient à l'abri derrière leurs volets et leur porte barricadée. C'est ainsi que le récit progresse avec l'approche de la révélation de la catastrophe, rythmée par les hésitations et les scrupules du Vieillard et de l'Etranger.

La différence de traitement du thème de l'obscurité est également frappante si l'on compare les trois drames: elle entoure, assiège les protagonistes de L'Intruse qui sont réunis autour d'une lampe dont la lumière baisse progressivement. Dans Les Aveugles, les ténèbres de la forêt environnante envahissent la scène: "Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, çà et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages." (I, 249). Ainsi, l'obscurité qui s'avance jusqu'au milieu des aveugles se fait insidieuse, et pénètre l'ensemble du drame d'une impression funèbre et étouffante, soulignée par la présence d'arbres mortuaires: "De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les [les aveugles] couvrent de leurs ombres fidèles." (I, 249).

La situation d'Intérieur est très différente, et présente un point de vue nouveau: le Vieillard et l'Etranger se demandent comment annoncer la mort d'une de leurs filles à une famille qui n'en a pas encore pris connaissance. La scène est dédoublée: au premier plan, il y a "Un vieux jardin planté de saules" (II, 175) où se tiennent le Vieillard et l'Etranger,

d'abord seuls, puis en compagnie de Marthe et Marie, petites-filles du Vieillard. Leur dialogue roule sur la manière dont ils doivent s'y prendre pour porter la mauvaise nouvelle à ces gens tranquilles, que l'on voit au travers de trois fenêtres éclairées, dans une maison située au fond de la scène, au second plan.

Le père est assis au coin du feu, les deux soeurs brodent, la mère appuie son coude sur la table et regarde dans le vide, pendant que l'enfant sommeille sur l'épaule de sa mère. La veillée familiale exhale le bonheur calme. Comment apporter la catastrophe au sein de cette quiétude? C'est là tout l'argument de la pièce, qui ne montrera jamais le corps de la jeune fille noyée: la représentation, et la réalité de la mort, sont laissées à l'imagination du lecteur ou du spectateur. Seul, le dialogue se déroule, laissant affleurer à la surface des paroles échangées un abîme de mystère et de désolation.

Dans l'essai L'Etoile du Trésor des Humbles, Maeterlinck écrit que "... le bonheur forme un vide dans lequel ne tardent pas à se précipiter les larmes." (157). C'est très exactement cette notion qui préside à l'esprit qui traverse Intérieur. Le Vieillard et l'Etranger se tiennent "... dans la partie du jardin qui s'étend derrière la maison. Ils n'y viennent jamais." (II, 175). De l'autre côté de la bâtisse, sur le devant, les portes et les volets sont clos. Mais derrière la maison, les fenêtres n'ont pas de volets, et c'est la raison

pour laquelle le Vieillard et l'Etranger peuvent apercevoir la famille qui veille tranquillement. Si la famille s'est protégée du côté de la façade de la maison, elle a négligé la partie arrière, d'où le malheur va s'élancer; leurs précautions auront donc été vaines.

Adela Gerardino note à propos d'Intérieur que "C'est ici qu'il [Maeterlinck] réalise le chef-d'oeuvre du théâtre statique dans un beau poème triste et silencieux comme la vie même. Le drame est parfaitement immobile: il n'y a pas d'action proprement dite." (34). De fait, l'action se passe au tréfonds de la conscience des personnages, qui font face à la situation où le destin les force à détruire le bonheur d'être heureux. Le Vieillard se désole: "Je n'avais jamais vu de maison plus heureuse..." (II, 177). Dans sa Préface à la réédition de ses oeuvres, en 1901, Maeterlinck déclarait à propos de la mort qui traverse ses drames qu'elle emporte "... de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables, et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention." (Préface, IV-V). De fait, la famille de la jeune fille ne s'attend pas à recevoir la nouvelle de sa mort, mais se trouve au contraire plongée dans un bonheur tranquille, protégé des menaces extérieures par les volets qui garnissent les fenêtres de la façade. Lorsque les soeurs de la morte laissent un instant leur regard errer dans la nuit, par-delà la fenêtre, le Vieillard déclare: "Elles

regarderaient cent mille ans qu'elles n'apercevraient rien, les pauvres soeurs... la nuit est trop obscure... Elles regardent par ici; et c'est par là que le malheur arrive..." (II, 187). Intérieur est une pièce sur l'inéluctabilité du malheur, qui agrippe ses victimes dans ses serres, malgré toutes leurs précautions.

Quant à la jeune fille morte, peu d'informations nous sont données sur elle. Qui est-elle et pourquoi est-elle morte? Le lecteur est confronté à l'inconnu en ce qui la concerne: elle est la fille de la mère et du père dont on voit les silhouettes à travers les fenêtres éclairées, et la soeur de leurs deux autres filles et de l'enfant qui dort. Elle ne possède aucune individualité extérieure. Tout au contraire, le fait qu'elle n'est située que par rapport au reste de sa famille fait d'elle un personnage archétypique, car elle n'est définie que par ses attaches affectives: elle est une fille et une soeur. Par cette carence d'identité individuelle, la morte s'insinue plus avant dans la conscience du lecteur: aucun détail ne lui permet d'établir avec elle une distance rassurante, sous le prétexte qu'elle appartient à un lieu, une époque définis et différents des siens. Le drame acquiert par là une force exceptionnelle, en même temps qu'un caractère d'intemporalité qui en fait une tragédie de toutes les époques. Le soin que prit Maeterlinck de ne donner aucune précision dans le récit en fait une oeuvre qui vise à l'universalité.

Toute la tension du drame provient du contraste entre la tranquillité intérieure de la maison et l'angoisse portée par le dialogue du Vieillard et de l'Etranger. Au début de la pièce, le Vieillard déclare qu' "Il vaut mieux l'annoncer le plus simplement que l'on peut; comme si c'était un événement ordinaire; et ne pas paraître trop triste; sans quoi, leur douleur veut surpasser la vôtre et ne sait plus que faire..." (II, 177). Il tarde pourtant à entrer dans la maison et à révéler l'horrible nouvelle, et désire la présence de l'Etranger: "Il vaut mieux ne pas être seul. Un malheur qu'on n'apporte pas seul est moins net et moins lourd." (II, 177).

C'est l'Etranger qui a trouvé la jeune fille: "Je marchais, les yeux fixés sur le fleuve parce qu'il était plus clair que la route, lorsque je vois une chose étrange à deux pas d'une touffe de roseaux... Je m'approche et j'aperçois sa chevelure qui s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et qui tournoyait ainsi, selon le courant..." (II, 179). Il est significatif que le corps n'ait pas été trouvé par un proche, ni même par un membre de la communauté: c'est un être extérieur à la réalité quotidienne du village qui l'a découvert. Le Vieillard commente le manque de communication entre les âmes de la manière suivante: "On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. Elles sont toutes ainsi... Elles ne disent que des choses banales; et personne ne se doute de rien... On vit pendant des mois à côté de

quelqu'un qui n'est plus de ce monde et dont l'âme ne peut plus s'incliner; on lui répond sans y songer: et vous voyez ce qui arrive..." (II, 181).

Toute la conception dramatique et philosophique de Maurice Maeterlinck, jusqu'à Aglavaine et Sélysette, est dominée par cette hantise de l'incommunicabilité. Carole J. Wilson Lambert écrit à ce propos: "L'aspiration mystique du jeune poète à vivre une union personnelle avec un Dieu de lumière a dévié vers la fascination des ténèbres et de la mort..."^{**}. Cette remarque se confirme par l'examen de tous les drames de la première période, de La Princesse Maleine jusqu'à La Mort de Tintagiles, où l'emprise de la mort sur des êtres sans défense est absolue. Si Intérieur fait partie de la trilogie intitulée Trois petits Drames pour marionnettes, ce n'est pas un hasard. A ce moment de son évolution, Maeterlinck envisage l'être humain comme une sorte de poupée entre les mains d'un démiurge impitoyable. Dans sa Préface de 1901, l'auteur écrivait que: "Longtemps encore, à moins qu'une découverte décisive de la science n'atteigne le secret de la nature, à moins qu'une révélation venue d'un autre monde, par exemple une communication avec une planète plus ancienne et plus savante que la nôtre, ne nous apprenne enfin l'origine et le but de la vie, longtemps encore, toujours peut-être, nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées

^{**} Wilson-Lambert, Carole J.: Maurice Maeterlinck et l'idée de la mort de 1885 à 1889. (Bruxelles: Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1987) XXXIV, 43-51. 43.

sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente." (Préface, V-VI). Cette

vision pessimiste d'une incapacité humaine à déchiffrer les mouvements d'un destin incoercible pénètre Intérieur de toute sa sombre puissance. L'utilisation de l'ombre et de la lumière se rattache par ailleurs à cette idée de ténèbres invincibles et incompréhensibles, qu'il faut quand même interroger: la famille, qui baigne dans la lumière rassurante de la lampe familiale, ne connaît pas, ne soupçonne même pas la tragédie qui a déjà frappé. L'Etranger, Le Vieillard et ses deux petites-filles Marthe et Marie, qui sont plongés dans l'obscurité du jardin, sont au contraire ceux qui savent que ce bonheur entr'aperçu par les fenêtres est sur le point de s'abîmer dans un gouffre immense: la métaphore habituelle de l'ombre et de la lumière est donc inversée, puisque ce sont ceux qui sont plongés dans les ténèbres qui possèdent la connaissance.

Mais de quelle connaissance s'agit-il? A en croire le Vieillard, il ne s'agit que d'une conscience douloureuse des carences spirituelles humaines. A propos des questions agitées par l'Etranger sur les circonstances de la mort de la jeune fille, il s'exclame: "On ne sait pas... Et qu'est-ce que l'on sait?" (II, 181). Lorsque Marie le presse d'attendre la lumière du jour pour annoncer l'affreuse nouvelle, le Vieillard qui regarde la famille vivre sa vie paisible réplique: "J'ai près de quatre-vingt-trois ans et c'est la

première fois que la vue de la vie m'a frappé. Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre ..." (II, 190). En fait, le Vieillard prend conscience de l'immensité spirituelle du moindre geste de la vie. Ce thème de l'attention qu'il faut apporter à tous les humbles mouvements quotidiens, à cause de leur profonde résonance sur le plan spirituel, est au centre de l'essai du Tragique quotidien, dans le recueil du Trésor des Humbles. Maurice Maeterlinck y explique qu' "Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures." (129) ^{oo}.

Tout se passe comme si la mort de la jeune fille entr'ouvrait pour un instant des portes donnant sur une dimension invisible. Le Vieillard est le personnage qui en

^{oo} Cette évolution se continuera dans l'oeuvre et la pensée de Maeterlinck. Dans Le Drame moderne, il déclarera la désaffection du théâtre "moderne" pour événements des grandes tragédies classiques; il en spécifiera la raison dans les termes suivants: "Il est certain que les anecdotes antiques et fatales qui constituaient tout le fond du théâtre classique, que les faits divers italiens, espagnols, scandinaves ou légendaires qui forment la trame de toutes les oeuvres de l'époque shakespearienne et aussi, -pour ne pas entièrement passer sous silence un art infiniment moins spontané, -de toutes celles du romantisme français et allemand; il est certain, dis-je, que ces anecdotes n'offrent plus pour nous l'intérêt immédiat qu'elles offraient en un temps où elles étaient quotidiennement et très naturellement possibles, où, tout au moins, les circonstances, les sentiments, les moeurs qu'elles évoquaient, n'étaient point encore éteints dans l'esprit de ceux qui les voyaient reproduits devant eux." (Le double Jardin, 111-112).

possède l'intuition: "Hier soir, elle [la jeune noyée] était là, sous la lampe comme ses soeurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, si cela n'était pas arrivé... Il faut ajouter quelque chose à la vie ordinaire avant de pouvoir la comprendre..." (II, 182). En débattant avec l'Etranger, Marthe et Marie, du moment le plus opportun pour lancer dans cette eau calme le rocher qui en troublera à jamais la quiétude, il pressent que la terrible nouvelle révèle l'immensité d'une nuit spirituelle plus mystérieuse encore que la mort: "Y a-t-il peut-être autre chose, que l'on ne peut pas dire et qui nous fait pleurer? Je ne savais pas qu'il y eût quelque chose de si triste dans la vie, et qu'elle fît peur à ceux qui la regardent... Et rien ne serait arrivé que j'aurais peur à les voir si tranquilles... Ils ont trop de confiance en ce monde... Ils sont là, séparés de l'ennemi par ces pauvres fenêtres... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons..." (II, 190-191). Le Vieillard se fait l'interprète d'une des idées principales développées dans "Le Tragique quotidien": "Est-ce que le bonheur ou un simple instant de repos ne découvre pas des choses plus sérieuses et plus stables que l'agitation des passions? N'est-ce pas alors que la marche du temps et bien d'autres marches plus secrètes deviennent enfin visibles et que les heures se précipitent? Est-ce que tout ceci n'atteint

pas des fibres plus profondes que le coup de poignard des drames ordinaires?" (Trésor, 131). Cette réflexion sur le calme trompeur des moments de repos forme l'un des thèmes fondamentaux du drame.

Quels sont, de fait, les événements du récit principal d'Intérieur? La mort a déjà frappé, et l'effet de cette nouvelle sur la famille de la noyée se réduit à quelques gestes aperçus au travers des fenêtres, à la fin de l'oeuvre. Cet argument central n'est en fait qu'un support du dialogue, qui s'ouvre sur "l'immensité" à laquelle Maeterlinck faisait allusion dans "Le Tragique quotidien" ²¹. Que peuvent faire l'Etranger, Marthe, Marie et le Vieillard contre les arrêts du destin? Ils se trouvent face à leur impuissance.

Dans ses Menus Propos sur le théâtre, Maeterlinck déclare qu' "Il ne faut attacher d'importance qu'à ce dont nous ne pouvons nous rendre compte, parce que notre ignorance porte ici l'effigie, presque impalpable, du meilleur de nous-mêmes. Une main qui ne nous appartient pas, frappe ainsi, par moments, aux portes secrètes de l'instinct; -on dirait bien souvent les portes du destin, tant elles sont voisines. - On ne peut les ouvrir, mais il faut écouter avec soin." (9). En fait, tous les êtres, dans Intérieur, sont malgré eux vaguement conscients des forces qui s'agitent au tréfonds de leur âme. Le Vieillard révèle que "Les plus indifférents

²¹ "Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive." (Le Trésor des Humbles, 129).

portent, sans le savoir, une part de la douleur." (II, 178). Cette déclaration est figurée métaphoriquement par la foule qui s'avance, portant le corps de la jeune fille sur un brancard de feuillages.

Marie précise qu'elle a recommandé aux paysans de ne s'approcher qu'avec discrétion: "Je leur ai dit de prier à voix basse." (II, 185). La jeune fille n'est rien d'autre pour eux qu'un membre, lointain peut-être, de leur communauté. Et pourtant, nous apprenons par Marie que "Tout le village est autour des porteurs." (II, 185). La communauté dans son ensemble participe donc au deuil de la famille, ce qui est un élément nouveau dans un univers dramatique où les personnages étaient jusque-là isolés dans leur problématique individuelle (comme les aveugles et les personnages de L'Intruse), ou réciproque (tels Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides). Cette compassion collective et unanime marque une évolution thématique importante dans l'oeuvre de Maeterlinck, et il faudra attendre Monna Vanna pour se retrouver en présence d'une collectivité qui prend part aux épreuves des protagonistes du drame.

La pitié n'est pas abondante dans les premières pièces: si les domestiques parlent affectueusement de "la petite princesse" (I, 186-187) dans La Princesse Maleine, ce n'est que très brièvement, et alors qu'elle a déjà été assassinée. Le roi Hjalmar, en constatant les premiers effets du poison que la reine Anne administre à Maleine, s'écrie: "J'ai pleuré

ce matin en la voyant malade!" (I, 89). Mais ni le roi, ni les domestiques n'empêchent activement que la reine accomplisse ses sombres desseins. La nourrice elle-même, malgré son affection, se montre impuissante à contrecarrer l'arrêt implacable qu'Anne a prononcé contre la princesse. Dans L'Intruse, l'oncle, le père et les trois filles se précipitent dans la chambre de la morte après que la soeur de charité a annoncé son trépas. Ils sortent de la pièce sans même penser à emmener le grand-père infirme, et celui-ci clôt la pièce en déclarant: "Elles m'ont laissé tout seul!" (I, 245). Les rapports des aveugles entre eux sont distants: lorsque le Plus Vieil Aveugle remarque que quelqu'un pleure parmi eux, le Premier Aveugle-né s'exclame: "Il ne faut pas avoir peur; je crois que c'est la folle..." (I, 278). Lorsqu'ils essaient de se repérer dans l'espace, ils tâtonnent au hasard, et le Troisième Aveugle-né conclut: "Nous ne pouvons pas nous toucher!" (I, 252). Dans Pelléas et Mélisande, seul Arkël possède un coeur compatissant et une élévation d'esprit suffisante pour apprécier la dimension spirituelle de la tragédie du triangle amoureux formé par Pelléas, Mélisande et Golaud. En contemplant Mélisande qui se meurt, il déclare: "Il ne faut plus l'inquiéter... L'âme humaine est très silencieuse... L'âme humaine aime à s'en aller seule... Elle souffre si timidement..." (II, 112). Malgré cette sagesse, Arkël n'a pas su prévenir, ni même prévoir la tragédie qui a frappé les amants. Ablamore, malgré

sa connaissance des êtres et sa clairvoyance, n'arrête pas le malheur qui fauche la vie d'Alladine et de Palomides, le bonheur de sa fille et sa propre raison. Seule Astolaine est assez noble pour se sacrifier, mais c'est à un prix bien grand, et sa générosité ne parviendra pas à enrayer la marche implacable d'un destin impavide. Il frappera les amants malheureux, alors même qu'en compagnie des soeurs de Palomides, Astolaine les délivrera de la grotte où les a enfermés Ablamore.

A la différence de toutes ces oeuvres où la pitié est inefficace, voire même complètement absente comme dans le cas des Aveugles ou de L'Intruse, Intérieur unit tout un village autour d'un drame par l'intermédiaire de la prière, et par la métaphore du transport collectif du corps de la morte.

Le cortège funèbre s'avance par la campagne obscure, sans lumières: "Marie: Ils avaient apporté des lumières. Je leur ai dit de les éteindre..." (II, 185). C'est pour empêcher la famille d'être intriguée par ces lueurs qui convergeraient vers leur maison que Marie les a priés de cheminer dans l'obscurité. Mais les ténèbres au creux desquelles ils s'avancent constituent aussi une métaphore à considérer sur un plan spirituel. Ainsi, Marie déclare qu' "Ils viennent par les petits sentiers. Ils marchent lentement..." (II, 185). Il est intéressant de rapporter ces paroles de Marie d'un passage du Réveil de l'Âme: "Mais cette agitation, qu'on ne remarque clairement que sur les hauts plateaux spéculatifs de

l'existence, se manifeste peut-être aussi et sans que l'on s'en doute dans les sentiers les plus ordinaires de la vie ... " (*Trésor*, 28). En fait, la foule ordinaire se dirige vers sa rencontre avec la destinée, figurée par l'annonce de la mort de la jeune fille à la famille qui ne soupçonne rien encore. Par les "petits sentiers" de leur vie quotidienne, les villageois s'acheminent à la rencontre de l'invisible.

Le cheminement du cortège funèbre est aussi une métaphore de celui du récit: il est inévitable que la nouvelle soit annoncée, car la foule va envahir le jardin, et si le Vieillard n'a pas prévenu la famille, celle-ci apprendra la mort dans des conditions tragiques. Le temps est donc compté. Après Marie, c'est Marthe qui arrive, en tête du cortège: "Je les ai conduits jusqu'ici. Je leur ai dit d'attendre sur la route." (II, 192). Malgré ces précautions, on entend les cris poussés par les enfants, qui finissent par s'éteindre dans la nuit eux aussi, comme s'ils étaient pénétrés de la gravité du moment.

Les noms des protagonistes du drame sont dénués de toute individualité. La pièce est en effet peuplée de personnages tels que le Vieillard, l'Etranger, la jeune morte et sa famille, composée simplement du père, de la mère, des deux soeurs et de l'enfant. La seule exception à cette règle est formée par les deux petites-filles du Vieillard, Marthe et Marie. Ces deux noms ne représentent pourtant pas une incursion dans le domaine de l'individuel, car ils renvoient

à deux figures du Nouveau Testament: Marie de Béthanie et sa soeur Marthe. Toutes deux soeurs du Lazare que Jésus ressuscite, elles accueillent le Messie dans leur maison de la ville de Béthanie. Le Dictionnaire de la Bible signale que "... Marie donne ... l'exemple de la vie contemplative, consacrée à l'écoute de la parole divine et à sa méditation."

" Dans L'Evangile selon Saint Luc, Marie est assise aux pieds de Jésus, à écouter sa parole, pendant que sa soeur Marthe s'affaire aux tâches ménagères. Cette dernière s'irrite de ce que sa soeur ne l'y aide pas. Jésus déclare alors: "Marthe, Marthe, tu t'inquiètes et t'agites pour bien des choses. Une seule est nécessaire. C'est bien Marie qui a choisi la meilleure part; elle ne lui sera pas enlevée."

" Sa soeur Marthe, au contraire, est caractérisée comme la "... patronne des croyantes et des croyants qui se dévouent aux travaux obscurs de la vie quotidienne, permettant ainsi à d'autres de se mieux consacrer à la prière et aux quêtes spirituelles." (Dictionnaire, 886). Après la mort de Lazare, Jésus revient à Béthanie. Marthe se précipite au-devant de lui, alors que Marie est assise à la maison. Elle exprime une foi inébranlable lorsqu'elle déclare qu'elle sait qu'"... il [Lazare] ressuscitera lors de la résurrection, au dernier

" Gérard, André-Marie: Dictionnaire de la Bible. (Paris: Robert Laffont, 1989) 884. Nos références renvoient à cette édition.

" Le Nouveau testament. (Paris: Perrin [Le Livre de Poche], 1980) Luc: X, 38. 115. Nos références renvoient à cette édition.

jour." (Nouveau Testament: Jean: XI, 24. 168).

De fait, c'est Marie qui rejoint la première le Vieillard et l'Etranger, laissant à Marthe le soin de diriger le cortège funèbre. Elle regarde par les fenêtres, et déclare: "Oh! qu'ils semblent tranquilles!... On dirait que je les vois en rêve..." (II, 186). Marie supplie son grand-père d'attendre au lendemain pour apprendre la mort de la jeune fille à la maisonnée sereine: "Grand-père, ne le dites pas ce soir..." (II, 190). "Dites-le demain, grand-père, dites-le quand il fait clair... ils ne seront pas aussi tristes..." (II, 191).

L'attitude de Marthe contraste étrangement avec celle de sa soeur. Lorsqu'elle rejoint à son tour le trio formé par Marie, l'Etranger et le Vieillard, elle reproche à son grand-père d'avoir manqué de courage. Lorsqu'elle dirige son regard vers les fenêtres, elle lance: "Oh! qu'ils sont malheureux!... Ils ne peuvent plus attendre..." (II, 193). Paradoxalement, Marthe présente la situation comme si le fait de ne pas encore être au courant de la mort de la jeune fille était plus porteur de tristesse que la nouvelle elle-même. Lorsque le Vieillard lui demande pourquoi il lui paraît qu'il ne faut plus attendre, Marthe répond: "Je ne sais pas... mais ce n'est plus possible." (II, 193). La réplique de Marthe fait écho à la métaphore du jour et de la nuit utilisée par Jésus lorsqu'il se rend à Béthanie pour ressusciter Lazare, appelé par les deux soeurs du mourant: "Si quelqu'un marche de jour, il ne trébuche pas parce qu'il voit la lumière de ce monde;

mais si quelqu'un marche de nuit, il trébuche parce que la lumière n'est pas en lui." (Jean: XI, 9-10. 167). La clarté du jour, qui semble à Marie plus propice à la réception de la nouvelle de la mort de la jeune noyée, n'est qu'illusion, comme la lumière de la lampe sous laquelle la famille est rassemblée. Le père, la mère et leurs trois enfants se croient au centre d'un univers familial et sûr. L'Etranger pourtant, du tréfonds de l'obscurité nocturne dans laquelle baigne le jardin, se lamente: "Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage..." (II, 191). Une fois encore, l'auteur présente une image inversée de la métaphore habituelle de l'ombre et de la lumière: si Marthe pense que la nouvelle doit être révélée immédiatement à la famille de la jeune fille, c'est parce que la lumière dans laquelle ils baignent est fausse. Marthe représente la perception développée par le Christ dans ses paroles: la vraie lumière est à l'intérieur de l'âme, et c'est l'ignorance qui forme les véritables ténèbres.

Chaque parole, chaque geste des personnages d'Intérieur résonne dans l'obscurité où baigne le jardin. A partir de cette pénombre s'élabore le destin de plusieurs êtres -les parents et les soeurs de la jeune fille- que nous ne connaissons qu'à travers les paroles de l'Etranger, du Vieillard, et de Marie et Marthe. Rejetés au fond de la scène, dans la maison illuminée, les proches de la morte sont privés de l'usage de la parole: ils ne prononcent pas un mot

dans la pièce. Dans ses indications générales sur le décor et les caractéristiques visibles des personnages, Maeterlinck écrit: "Il semble que lorsque l'un d'eux [dans la maison] se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents et rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres." (II, 175). Les gestes quotidiens comportent une dimension spirituelle qui est généralement ignorée dans la vie de tous les jours. C'est dans le chapitre du "Tragique quotidien" que Maeterlinck livre ses pensées sur la gravité occulte des actions les plus simples: "Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sous sa conscience toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, -il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le

capitaine qui remporte une victoire ou "l'époux qui venge son honneur". (Trésor, 134-135). C'est très exactement la situation d'Intérieur: les proches de la morte sont, sans qu'ils s'en doutent, au bord d'un abîme gigantesque qui est sur le point de s'ouvrir.

Le texte établit d'ailleurs des correspondances étranges entre les paroles du Vieillard et de l'Etranger d'une part, et la famille d'autre part. Quoique le père, la mère, les soeurs et l'enfant ne puissent pas les entendre, il s'établit une sorte de dialogue supérieur entre eux. Ainsi, lorsque l'Etranger décrit la manière dont la chevelure de la morte, dans la rivière, "s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête" (II, 179), les deux soeurs tournent la tête vers la fenêtre. Le Vieillard demande alors à son interlocuteur: "Avez-vous vu trembler sur leurs épaules la chevelure des deux soeurs?" (II, 179) L'Etranger lui fait alors cette réponse surprenante: "J'ai peut-être parlé trop fort." (II, 180). Séparées du locuteur par la distance du jardin à la maison, et par les murs et les fenêtres fermées, il est impossible que les soeurs aient physiquement perçu les paroles de l'Etranger. Un peu plus tard, le Vieillard évoque la richesse de l'âme de la jeune noyée avec émotion. C'est alors que l'Etranger remarque: "En ce moment, ils sourient en silence dans la chambre..." (II, 182). A l'époque où il écrit Intérieur, Maeterlinck croit fermement à une communication secrète, immatérielle, entre les âmes des êtres humains. Dans "Le

Réveil de l'âme", il affirme: "Savez-vous bien que si vous avez attristé une seule âme ce matin, l'âme de ce paysan avec qui vous allez vous entretenir de l'orage ou des pluies, a été avertie avant même que sa main ait entr'ouvert la porte?" (Trésor, 32). La famille connaît donc déjà la nouvelle, mais, paradoxalement, à son insu: seule la partie immortelle de leurs êtres en a pris connaissance, par des moyens que l'auteur n'explique pas. En fait, tout se passe comme si la partie divine de l'être humain était ignorante des tribulations de la vie quotidienne, fussent-elles tragiques. La dernière réplique de la pièce le prouve: au milieu de l'agitation causée par la nouvelle, l'Etranger remarque que "L'enfant ne s'est pas éveillé!..." (II, 199). Malgré les grands gestes de la famille horrifiée par la révélation que le Vieillard leur a enfin apportée, malgré les paroles échangées et les cris probables, le décor reste inchangé, exhalant une paix inaltérable. Après que tous sont sortis de la maison, Maeterlinck écrit qu' "On aperçoit le ciel étoilé, la pelouse et le jet d'eau sous le clair de lune, tandis qu'au milieu de la chambre abandonnée, l'enfant continue de dormir paisiblement dans le fauteuil." (II, 199).

Le mystique Ruysbroek, dont Maeterlinck a effectué la traduction de L'Ornement des noces spirituelles en 1891, explique les rapports entre l'être humain, son âme et Dieu de la manière suivante: "Car cette vision [humaine] en notre oeil simple est un vivant miroir que Dieu a fait à son image. Son

image est sa clarté divine; il a surabondamment rempli d'elle le miroir de notre âme, en sorte que nulle autre clarté et nulle autre image n'y peuvent entrer. Mais cette clarté n'est pas un intermédiaire entre Dieu et nous, car elle est cela même que nous voyons, et aussi la lumière par laquelle nous voyons, mais non notre oeil qui voit. Car, encore que l'image de Dieu soit sans intermédiaire dans le miroir de notre âme, et lui soit unie, cette image n'est cependant pas ce miroir, car Dieu ne devient pas créature. Mais l'union de l'image dans le miroir est si grande et si noble, que l'âme est appelée le miroir de Dieu." (32) ". De par son origine divine, l'âme possède une sagesse qui échappe à la perception strictement humaine. C'est la raison pour laquelle la famille entend, sans même le savoir, toutes les paroles échangées entre le Vieillard et l'Etranger. Lorsque le Vieillard évoque l'âme de la jeune morte, la famille ne peut s'empêcher de sourire à sa beauté, puisqu'elle est "le miroir de Dieu", reflétée dans son oeil.

La noyade de la jeune fille n'en reste pas moins tragique. Le Vieillard se reproche d'avoir "perdu tout courage" (II, 180), et de ne pas s'être rendu compte du besoin de communication profonde de la jeune fille: "Elle vivait ce matin!... Je l'avais rencontrée au sortir de l'église... Elle m'a dit qu'elle partait; elle allait voir son aïeule de

" Nous rappelons ici l'édition à laquelle nous faisons référence: Bruxelles: Les Eperonniers, 1990.

l'autre côté de ce fleuve où vous l'avez trouvée... Elle ne savait pas quand je la reverrais..." (II 180). L'auteur renforce ici sa technique du dialogue à deux vitesses: la conversation que le Vieillard a eue avec la jeune fille lui a semblé banale le matin. Elle n'était composée que de paroles quotidiennes et sans grande conséquence. Mais à la lumière de la tragédie accomplie, les mots employés par la noyée, et que le Vieillard rapporte au style indirect, prennent une ampleur nouvelle. Le verbe "partir" suggère un adieu, et non plus un simple "au revoir" avant une quelconque promenade dont la jeune fille reviendra. Le temps imparfait, employé par le Vieillard, souligne le fait que le départ de la jeune fille était en train de se produire. Par cette dimension de progression dans le passé, le lecteur ou le spectateur de l'oeuvre découvre que cette décision aurait pu être renversée, si son interlocuteur avait perçu le message timide que la morte lui adressait alors. De même, son intention de rendre visite à son aïeule de l'autre côté du fleuve se colore soudain de tout le désespoir de son coeur: c'est chez les morts qu'elle se rendait, de l'autre côté du fleuve de la vie²⁵. La mort de la jeune fille n'était pas inéluctable, ainsi que le découvre soudain le Vieillard: "Elle doit avoir été sur le point de me demander quelque chose; puis elle n'a pas osé

²⁵ Ce topos est présent dans nombre de mythologies indo-européennes: en Grèce, le Styx était le fleuve des morts. En Egypte, une réplique exacte du Nil existait dans l'autre monde, qui amenait les âmes des morts sur les rives de l'au-delà.

et elle m'a quitté brusquement." (II, 180).

La problématique du suicide, et tout particulièrement du suicide par noyade, est un sous-texte important de la pièce. Le thème d'Ophélie est soigneusement encodé au sein de l'oeuvre dans la thématique générale de la mort. Gaston Bachelard écrit à ce propos que "... l'eau fournit le symbole d'une vie spéciale attirée par une mort spéciale." ²⁶. De fait, le Vieillard insiste sur la nature particulière de la jeune fille: "... l'étrange petite âme qu'elle devait avoir; la pauvre et naïve et inépuisable petite âme qu'elle a eue, mon enfant, si elle a dit ce qu'elle doit avoir dit, si elle a fait ce qu'elle doit avoir fait!..." (II, 182). Les conditions dans lesquelles la jeune fille s'est noyée sont imprécises. L'Etranger signale: "Des paysans m'ont dit qu'ils l'avaient vue errer jusqu'au soir sur la rive... Ils croyaient qu'elle cherchait des fleurs..." (II, 181). Cette référence à une quête menée dans la nature rappelle la disparition d'Ablamore, qui "... a fui vers les prés, en chantant, tout en larmes ...) (II, 164).

La fin de la pièce voit le Vieillard se décider à entrer dans la maison. Pendant ce temps, les villageois arrivent et "Une partie de la foule envahit le jardin: "On entend courir à pas sourds et parler à voix basse." (II, 194). C'est par le dialogue échangé entre l'Etranger et les deux soeurs que

²⁶ Bachelard, Gaston: L'Eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière. (Paris: Corti, 1968) 66

l'arrivée du Vieillard dans la maison, et les réactions de la famille, nous sont données. Par le biais de leurs paroles, se poursuit l'attente de l'inéluctable réaction des proches de la jeune fille. Maeterlinck continue donc la même technique dramatique qu'il a suivie tout au long de l'oeuvre: ceux qui parlent sont ceux qui savent, et ils ne peuvent que décrire les réactions de la famille en commentant les gestes de ses membres.

Cette technique permet une perception du drame à plusieurs niveaux, les personnages ne faisant que rapporter et interpréter des gestes que le public voit aussi bien qu'eux. Il s'établit donc une sorte de double commentaire des gestes accomplis par la famille, qui sont vus à la fois par les locuteurs et par le spectateur du drame. Les paroles du Vieillard, de l'Etranger, de Marie et Marthe décuplent le sentiment d'empathie que le public ressent envers la famille.

Dans le cas du lecteur, les choses sont un peu différentes, puisque celui-ci n'a pas, devant les yeux, la réalité d'êtres visibles de tous, révélés jusque dans leurs gestes les plus intimes. Maeterlinck supplée à ce désavantage du lecteur par le moyen d'indications scéniques très précises. Lorsque Marie rejoint le Vieillard et l'Etranger devant la maison, le trio s'abîme dans la contemplation du bonheur tranquille où sont plongés les proches de la morte. Ses deux soeurs, prévenues par une intuition étrange, tressaillent et

se dirigent vers les vitres. L'auteur décrit leur mouvement avec une gravité qui fait de ce geste simple un regard jeté dans l'infini: "L'une des deux soeurs dont ils parlent s'approche en ce moment de la première fenêtre, l'autre de la troisième; et, appuyant les mains sur les vitres, regardent longuement dans l'obscurité." (II, 186). Le rythme lent et solennel de cette phrase est renforcé par l'utilisation de plusieurs voyelles nasales. L'adverbe "longuement", par sa sonorité sourde et nasale autant que par sa signification sémantique, s'étire démesurément dans ce contexte, jusqu'à former une plongée dans un abîme sans fin. C'est très habilement que Maeterlinck utilise ici le langage, pour spiritualiser l'action des deux soeurs. Celles-ci apparaissent par ailleurs symétriquement, aux première et troisième fenêtres. La croisée du milieu est donc vide, tel un oeil, une porte béante ouverte sur le mystère.

Gaston Compère, à propos d'Intérieur, écrit que "La présence du personnage sublime fait que, dans cette pièce, si proche de notre vie à tous, les moyens se simplifient comme par miracle et que cette simplification permet l'éclosion d'une des plus admirables tristesses du théâtre universel." (Maurice Maeterlinck, 128). Ce désespoir immense, qui fait que la jeune fille renonce à la vie, au bonheur, cette malédiction qui s'avance vers la famille qui se croit à l'abri, fait des êtres de simples marionnettes dont les fils sont agités par une main invisible et malveillante. Intérieur

est l'avant-dernière pièce de la première période, et l'ultime production de l'auteur où manque jusqu'à la révolte contre l'impassibilité d'un destin cruel.

LA MORT DE TINTAGILES

La dernière oeuvre des Trois petits Drames pour marionnettes s'intitule La Mort de Tintagiles. Elle présente une situation révoltante: un petit enfant, Tintagiles, est enlevé par une reine invisible et toute-puissante, malgré la protection de ses deux soeurs et d'un vieux guerrier qui leur est fidèle. Depuis une tour dont elle ne sort jamais, sise au coeur d'un très vieux château aux innombrables corridors, la reine exerce un pouvoir maléfique et incontesté, par le biais de servantes qui ne sortent que la nuit pour accomplir ses ordres. Le royaume de cette fée maléfique est une île étrange, isolée et silencieuse comme un tombeau à ciel ouvert.

Sur ses ordres, Tintagiles, exilé loin de ses soeurs pour des raisons que le texte ne précise jamais, est ramené dans l'île. Lorsque sa soeur Ygraine lui demande s'il connaît la raison de son retour, l'enfant lui répond qu' "On a dit qu'il fallait partir" "Parce que la reine le voulait" (II, 204). Dès l'abord donc, le destin de Tintagiles est menacé par une puissance suprême aux ordres incompréhensibles. L'imprécision du pronom "on" suggère le mystère d'une force toute-puissante, qui ne se montre jamais. Il n'est protégé que par ses deux soeurs, Ygraine et Bellangère, et le vieil Aglovale, guerrier fragile, armé d'une simple épée. Ygraine révèle à son frère la menace permanente qui pèse sur l'île: "Il semble qu'on y guette l'approche du plus petit bonheur." (II, 203). C'est pour la dernière fois que Maurice Maeterlinck crée un

univers dont l'espérance est complètement exclue. Sous l'emprise de la reine, l'île est un lieu à part dont on ne peut s'échapper. Ainsi Ygraine révèle à son frère: "J'ai voulu fuir et je n'ai pu le faire..." (II, 206). Tout, dans ce royaume, respire l'angoisse et l'attente de quelque événement tragique. C'est encore Ygraine, que l'auteur a chargé de présenter la situation liminaire de la pièce, qui en révèle l'inquiétude généralisée. Elle s'étend jusqu'à la nature elle-même: "Il y régnait un tel silence qu'un fruit mûr qui tombait dans le parc appelait les visages aux fenêtres..." (II, 206).

L'île, séparée du reste du monde par la mer, renferme en son sein un autre univers, qui redouble l'atmosphère sinistre du lieu dans lequel se déroule le récit. C'est le château, qu'Ygraine présente à Tintagiles de la manière suivante: "Il est noir en effet... Il est au plus profond d'un cirque de ténèbres... Il faut bien qu'on y vive..." (II, 206) Triste, entouré de pénombre, il est comme un abîme d'obscurité, et la lumière n'y apparaît qu'en un seul endroit: aux "grandes fenêtres rouges" (II, 207) de la tour royale. A la fin du premier acte, la nuit tombe sur l'île, et Ygraine entraîne Tintagiles en lançant: "... nous allons rentrer dans le château malade". (II, 210).

La Mort de Tintagiles offre une variante intéressante du topos du château vénéneux que Maeterlinck a déjà utilisé dans plusieurs de ses pièces précédentes. En effet, c'est la

première fois qu'une description générale en est offerte par l'auteur, par l'intermédiaire d'Ygraine. Le premier acte fonctionne comme une introduction à l'univers de la pièce: nous en apprenons les caractéristiques par le biais du dialogue entre Tintagiles et sa soeur. Cet acte composé d'une scène unique se déroule "Au sommet d'une colline qui domine le château" (II, 203). De par leur situation géographique, renforcée par l'utilisation du verbe "domine", les deux locuteurs acquièrent une sorte de supériorité physique sur l'île tout entière, qu'ils embrassent du regard. C'est ainsi qu'Ygraine en révèle une autre face, bien différente du vallon de ténèbres au fond duquel s'élève le château: "On eût pu le construire au sommet des grands monts qui l'entourent... Les monts sont bleus durant le jour... On aurait respiré. On aurait vu la mer et les prairies de l'autre côté des rochers..." (II, 207). L'île n'est donc pas entièrement sinistre, et c'est par la volonté d' "autres" que la vie y est si triste: "Mais ils ont préféré le mettre au fond de la vallée; et l'air même ne descend pas si bas..." (II, 207). Quoiqu' "ils" aient choisi le site où s'élève le château, Ygraine est capable d'imaginer un autre lieu pour son établissement. Du haut des grands monts "bleus durant le jour", le spectacle d'une vie plus calme et rassurante est discernable. Le pronom "ils" opère encore une séparation d'avec un "nous" elliptique, représentant Ygraine, Tintagiles, Aglovale et Bellangère, unis contre la reine et ses servantes.

Ce tableau général effectué du haut d'une colline revêt une grande importance lorsque l'on considère que La Mort de Tintagiles est une pièce charnière dans l'oeuvre du dramaturge: c'est en effet la première fois que la révolte contre les forces de la mort va apparaître. Le fait qu'Ygraine et Tintagiles puissent embrasser du regard la totalité du château est un fait entièrement nouveau: dans La Princesse Maleine, seules des façades, des salles apparaissaient sur la scène. Le château de Hjalmar était par ailleurs entouré par un grand parc à l'atmosphère maléfique d'un côté, et par un cimetière d'un autre. Dans la seconde scène du deuxième acte, le prince Hjalmar, en regardant se dérouler la cérémonie d'un enterrement depuis les fenêtres du château, déclarait: "On ne voit que le cimetière par toutes les fenêtres; il vient manger les jardins du château; et voilà que les dernières tombes descendent jusqu'à l'étang." (I, 40). Les nombreuses scènes de nuit renforçaient l'atmosphère obscure, confuse dans laquelle se dévidait le fil du récit.

Dans Les Aveugles, le château n'était qu'évoqué puisque le récit se déroulait dans la forêt; mais la Plus Vieille Aveugle en rapportait cette description: "On dit que c'est un très vieux château très sombre et très misérable ..." (I, 274). Ici, embrasser du regard tout le lieu du récit était bien évidemment impossible à cause de la cécité des protagonistes; encore semble-t-il utile de rappeler que celle-ci était renforcée par l'épaisseur de la forêt au tréfonds de

laquelle ils étaient rassemblés, et que cette forêt était elle-même engouffrée dans d'épaisses ténèbres. Le sens de la vue était comme effacé de l'univers de la pièce, au profit d'ailleurs du sens de l'ouïe: la présence inconnue ne s'avance sur la scène, à la fin du drame, que par le biais de pas qui s'arrêtent au milieu des aveugles.

Dans Pelléas et Mélisande, le château était le plus souvent représenté par les salles où se tenaient les protagonistes du récit: dans aucune scène il n'en était donné de vue générale. ⁷⁷. Par contre, ses soubassements étaient décrits par le truchement des expéditions que Pelléas et Mélisande d'une part, et Pelléas et Golaud d'autre part, effectuaient dans les souterrains qui s'étendaient sous le château. Le thème du pourrissement qui menaçait les fondations s'étendait alors à l'ensemble du topos du château, et de là pénétrait l'univers de l'oeuvre dans son ensemble, par le biais des remarques de Golaud: "... tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas garde." (II, 56). Jamais les personnages ne pouvaient sortir de la

⁷⁷ Gaston Compère note à cet égard: "Maeterlinck lui-même, après l'expérience de L'Intruse et des Aveugles, montrait à ce sujet la plus grande sobriété. Dans Pelléas et Mélisande: la porte du château, une forêt, une salle dans le château, etc. Un lieu souvent désigné par la parole: "Ouvrez la porte!" "Je ne pourrai plus sortir de cette forêt..." Il est remarquable que ce décor général soit le plus souvent un décor verbal et qu'il suffise d'un minimum de moyens pour en suggérer l'aspect. Maeterlinck, sur ce plan, n'est pas inventif, ne veut pas l'être, et ce parce qu'il n'a pas besoin de l'être. La Princesse Maleine nous offre presque tout le décor dont il sera fait usage dans ce premier théâtre." (Maurice Maeterlinck, 147)

jungle touffue entourant le domaine du roi Arkël: c'est au fond d'une grande forêt sombre que Golaud rencontre Mélisande, et c'est caché derrière un arbre qu'il surprend les deux amoureux. Le château se fait tentaculaire, immense et menacé d'écroulement, et secrète, pour ainsi dire, la mort de la princesse, qui dans son agonie demandera qu'on laisse sa fenêtre ouverte, afin que pénétrent dans sa chambre les rayons du soleil.

Alladine et Palomides, à la vérité, offrait la promesse d'un "ailleurs" fabuleux, loin des angoisses qui suintent des murs du château d'Ablamore. Palomides promet à Alladine la jouissance d'un pays de cocagne: "... tu verras des lacs et des montagnes... non pas comme celles-ci, sous un ciel qui ressemble aux voûtes d'une grotte, avec des arbres noirs que les tempêtes font mourir... mais un ciel sous lequel on n'a plus peur de rien, des forêts qui s'éveillent toujours, des fleurs qui ne se ferment pas..." (II, 138-139). Ablamore lui-même montre aux amants un aspect de la nature qu'il découvre des fenêtres de son château: "Avez-vous vu le fleuve avec ses petites îles entre les prés en fleurs?... Le ciel est un anneau de cristal aujourd'hui... Alladine, Palomides, venez voir... Approchez-vous tous deux du paradis..." (II, 146). Ce "paradis" ne sera jamais atteint par Alladine et Palomides, qui ne parviendront pas à sortir vivants du château: une fois encore, ce dernier aura le dernier mot et renfermera en son sein l'agonie, puis la mort des amants. L'"ailleurs" n'est

ici qu'une chimère.

L'Intruse n'offrait jamais la possibilité d'une échappatoire quelconque: c'était au contraire la mort qui venait jusqu'au coeur de la maison, pour frapper la jeune mère malade. L'Aïeul aveugle était celui qui ressentait son approche, par ses perceptions particulières. C'est lui qui interprétait les descriptions extérieures données par sa petite-fille Ursule, laquelle regardait le parc depuis la fenêtre, rapportant la fuite des cygnes et le tourbillonnement effaré des feuilles mortes dans l'allée. Toute l'oeuvre se déroule dans une pièce où tous se tiennent, attendant l'inévitable, sans même le savoir. Dans L'Intruse, le sens de la vue ne sert qu'à rythmer l'approche de la fatalité, par les propos d'Ursule ou la diminution de la lumière diffusée par la lampe lorsque la mort entre dans la maison.

Dans Intérieur, comme dans L'Intruse, la mort venait frapper une famille assemblée au coeur de son foyer. Au contraire de la vue générale de l'île donnée par Ygraine, les commentaires descriptifs du Vieillard, de l'Etranger, de Marthe et de Marie sont dirigés vers l'intérieur de la maison. Elle seule est éclairée, le jardin où se tiennent les locuteurs étant plongé dans l'obscurité. Une fois encore, la fatalité pénétrera jusque dans l'intérieur de la maison. La famille ne songe pas à résister contre un ennemi dont elle ignore jusqu'à l'existence, puisqu'elle n'a pas encore pris

connaissance de la mort de la jeune fille ”.

Dans La Mort de Tintagiles, l'ennemi est identifié dès le début de la pièce par l'intermédiaire d'Ygraine. L'âme du château noir est comme une araignée gigantesque: au centre de la toile, la reine vit dans une tour, guettant ses proies. Ygraine évoque ainsi sa puissance occulte: "Elle vit là, toute seule dans la tour; et celles qui la servent ne sortent pas durant le jour... Elle est très vieille; elle est la mère de notre mère et elle veut régner seule... Elle est soupçonneuse et jalouse, et on dit qu'elle est folle.." (II, 208-209). Ainsi, la reine est comme un insecte énorme qui dévore ses propres petits-enfants dans sa soif de pouvoir. Lorsque Tintagiles demande à sa soeur si la reine est très laide, Ygraine lui répond qu' "On dit qu'elle n'est pas belle et qu'elle devient énorme... Mais ceux qui l'ont vue n'osent plus en parler... Mais qui sait s'ils l'ont vue?... Elle a une puissance que l'on ne comprend pas; et nous vivons ici avec un grand poids sur notre âme..." (II, 209). Le pouvoir de ce monstre déforme ses traits, elle incorpore chacun de ses méfaits comme autant de repas diaboliques qui la rendent obèse.

La reine exerce un pouvoir d'autant plus redoutable qu'il est occulte. Tintagiles, Ygraine, Bellangère et Aglovale

” Dans L'Intruse et Les Aveugles, l'enfant était le médium par lequel s'annonçait l'approche de l'invisible. Dans Intérieur, au contraire, l'enfant ne s'éveille même pas. Ce détail est significatif de l'évolution de l'auteur: il s'est refusé à employer la même technique pour la troisième fois.

sont, au contraire de la reine, présents sur la scène, en chair et en os. L'humanité évidente de ces personnages les rapproche du lecteur-spectateur et lui fait épouser leur cause. Marcel Postic note que Maeterlinck "... prend soin de nous faire accepter le point de départ [de la pièce] en nous amenant tout de suite à nous attacher à l'enfant, en nous rendant complices de la lutte que soutiennent Ygraine, Bellangère et Aglovale." (101-102).

Conjointement au thème d'une humanité fragile luttant contre des forces immenses et cachées, le titre de la pièce appelle la sympathie du lecteur-spectateur. La simplicité presque brutale de sa formulation en fait l'introduction à une sorte de sacrifice sauvage perpétré par l'invisible. Le titre annonce le martyre de Tintagiles. Le fait que celui-ci soit un enfant est un appel supplémentaire à la sympathie profonde du public. Marcel Postic y voit l'élément principal du ressort dramatique un peu "simpliste" (101) de cette tragédie: "En effet, elle emprunte beaucoup à la formule du mélodrame non seulement par l'emploi d'un pathétique facile mais aussi par la mise en place des ressorts dramatiques." (102) "

" A l'en croire, Marcel Postic n'est pas le seul à avoir des réserves vis-à-vis du moteur du récit, constitué par l'enlèvement de Tintagiles. Il rapporte ces réactions notées par André Gide dans son Journal: "Copeau dans la loge des Van Rysselberghe assiste hier à la représentation de Tintagiles. (Je n'y étais pas.) Copeau pleure comme un veau, dit: "Je deviens malade, peux plus aller au théâtre sans pleurer." Et quand Marc Théo lui demande ce qu'il pense du spectacle, il répond, sur le ton de ça finira mal: "On s'occupe trop du petit." Puis ajoute, après un blanc: "C'est même le défaut de cette pièce." Gide, André: Journal, 1889-1939. (Paris:

S'il est vrai que la pièce fait appel à la sensibilité du narrataire par l'utilisation du thème de l'enfant innocent sacrifié à une cause inconnue, il n'en reste pas moins que La Mort de Tintagiles représente un encodage très original de la situation. Le décor sinistre formé par l'île et le château vénéneux forme un tel contraste avec l'innocence de Tintagiles, que celle-ci prend une dimension mythique au lieu de sombrer dans le mélodrame, comme semble le penser Marcel Postic. L'hostilité du décor se mêle, par le moyen d'une alchimie inquiétante, à celle de la reine invisible et de ses servantes. Aglovale, Bellangère, Ygraine et Tintagiles se trouvent dans une situation désespérée, qui va révéler la pleine mesure de leurs personnalités et de leur essence. Gaston Compère formule sur cette technique de contraste entre les innocents et la fatalité qui s'acharne contre eux les remarques suivantes: "Si Maeterlinck a qualifié certaines de ses pièces de "petits drames pour marionnettes", c'est que, en les destinant à ce théâtre spécial de marionnettes, il comptait sans doute mieux mettre en lumière leur véritable nature, ses personnages étant des jouets entre les mains de la fatalité." (Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, 57). C'est dans La Mort de Tintagiles que l'auteur a le plus clairement développé ce thème de la marionnette agitée par les mains d'un démiurge machiavélique: de tous les personnages du premier

théâtre, Ygraine est la seule à se révolter avec violence contre les arrêts du destin. La faiblesse de ses moyens décuple la dimension pathétique de sa tentative désespérée.

Maeterlinck a déjà utilisé plusieurs personnages d'enfants au cours de ses pièces antérieures: Allan dans La Princesse Maleine, Yniold dans Pelléas et Mélisande, et les très jeunes enfants que l'on rencontre dans Intérieur, Les Aveugles (avec le bébé de l'Aveugle folle) ou encore L'Intruse, où les vagissements du nouveau-né servent de toile de fond sonore à la fin de la pièce: "... ce vagissement continue avec des gradations de terreur, jusqu'à la fin de la scène." (I, 244). Dans tous les cas, les enfants des pièces de Maeterlinck entretiennent un rapport étrange avec l'invisible: Yniold prédit le "départ" (en fait, la mort) de Pelléas et Mélisande, Allan pressent que Maleine est morte: "Petite mère est perdue!" (I, 143). Dans le cas des Aveugles et de L'Intruse, les enfants sont trop jeunes pour utiliser le langage; mais ils sentent l'approche de l'indicible, et leurs sanglots accompagnent son entrée dans l'univers des personnages. Dans Les Aveugles, lorsque les protagonistes du drame assis au milieu de la forêt entendent se rapprocher les pas mystérieux, l'auteur signale qu' "Ici l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres." (I, 297). L'enfant pleure de plus en plus fort au fur et à mesure que se rapproche le rythme des pas.

Lorsqu'ils s'arrêtent au milieu du groupe, Maeterlinck précise que "L'enfant pleure plus désespérément." (I, 300).

Le rôle des enfants dans ces oeuvres est bien analysé par Gaston Compère, qui écrit que "Maeterlinck fait réagir l'enfant par des paroles décousues dont la connexion, ..., suscite une atmosphère de malaise où l'on perçoit bien des choses non seulement inexprimées mais inexprimables." (Maurice Maeterlinck, 159). L'enfant sert en effet à la fois de vecteur émotionnel et dramatique: par son innocence, il est celui qui ressent le premier l'approche impavide de la fatalité ou de la mort. Par le don de double vue dont il est pourvu, il annonce les événements à venir et ses paroles fonctionnent comme une prolepse de la suite du texte. Il se situe hors de la logique des adultes, en même temps qu'il suscite leur compassion. Ses mises en garde ne servent pourtant jamais à rien, en ce sens que les personnages adultes ne l'écoutent qu'avec distraction; de sorte que la fatalité, la mort et le malheur peuvent sans entrave s'avancer vers le coeur même de l'univers des protagonistes du drame.

Si la technique des "paroles décousues", pour reprendre l'expression de Gaston Compère, au moyen desquelles Maeterlinck fait réagir les enfants se vérifie bien dans la plupart des pièces, il semble pourtant que Gaston Compère ait négligé le cas de *Tintagiles*, qui présente une caractéristique nouvelle du point de vue du langage. Loin d'être balbutiante, l'expression orale de *Tintagiles* est encodée dans des énoncés

complexes, à la syntaxe irréprochable. Lorsque s'allument les lumières de la tour royale, il demande à sa soeur: "Il y a quelque chose qui s'éclaire, soeur Ygraine... Vois-tu, vois-tu, les grandes fenêtres rouges?" (II, 207). Sa question est sensée, et la formulation en est logique. De plus, Tintagiles est loin de son prédécesseur Allan, qui allongeait désespérément les syllabes au sein d'énoncés chaotiques. Il s'exprime au contraire en une langue rythmée, où alternent octosyllabes et alexandrins ¹⁰⁰.

L'utilisation de cette technique stylistique ne se limite pas à Tintagiles, mais s'étend à tous les personnages de la pièce. Ygraine n'y fait pas exception. Elle déclare à son frère: "... nous nous traînons ici, depuis notre naissance, sans rien oser comprendre à tout ce qui se passe..." (II, 206). Bellangère rapporte dans un souffle, à l'adresse de sa soeur, sa visite à l'intérieur de la tour, qui forme le début du second acte: "Oui, je crois qu'elles [les servantes de la reine] riaient... à moins qu'elles ne pleurassent, ou que ce fût une chose que je n'ai pas comprise..." (II, 213).

¹⁰⁰ Un exemple d'octosyllabe est formé par cette question de Tintagiles à Ygraine: "Ce qui est si noir, soeur Ygraine?" (II, 207). Un autre: "Je ne la verrai pas, la reine?" (II, 208). Un autre encore: "Qu'est-ce qu'il [Aglovaire] a sur les genoux?" (II, 221). Quant aux alexandrins, Tintagiles en prononce également un grand nombre: "Pourquoi me fais-tu [Ygraine] mal quand tu m'embrasses ainsi?" (II, 223). "Je ne peux pas le dire, soeur Ygraine, c'est partout [qu'il a mal]" (II, 219). Les énoncés de Tintagiles sont courts, comme le sont ceux des enfants. Mais le caractère très rythmé de son langage transforme ses paroles enfantines en une sorte de psalmodie haletante.

Le second acte présente "Un appartement dans le château." (II, 211). Le mouvement général de la pièce, du point de vue de la thématique de l'ombre et de la lumière, va du dehors vers le dedans, et de la clarté aux ténèbres complètes, la dernière scène s'achevant dans une obscurité totale. L'auteur introduit, au cours de la scène unique dont cet acte est composé, les personnages de Bellangère et Aglovale. Ygraine y apparaît décidément comme le personnage le plus fort de l'oeuvre. En effet, Bellangère fond en larmes en racontant ce qu'elle a vu par la porte entr'ouverte de la tour de la reine. Son langage la place dans la catégorie des personnages des pièces antérieures: marbré de points de suspension, haletant malgré la structure en octosyllabes dont elle se sert souvent, il révèle son impuissance devant la menace, son affolement profond: "Je n'ose pas dire ce que je sais... et je ne suis pas sûre de savoir quelque chose... et cependant j'ai entendu ce qu'on ne pouvait pas entendre..." (II, 212). Bellangère, timide, fragile, est comme un doublet paradoxal d'Ygraine. Ce personnage s'oppose à la femme forte aussi clairement que le passé se sépare du présent. L'incorporation de l'univers des premières pièces n'a pas échappé à Pierre-Aimé Touchard qui écrit: "Nous voici en effet revenus comme par un retour de marée imprévisible et violent à tous les accessoires du symbolisme d'épouvante que l'on croyait conjurés. Nous retrouvons pêle-mêle le château mystérieux, la mer qui hurle, les arbres qui se plaignent, la tour, les voûtes effrayantes,

les lourdes portes aux ferrures rouillées, la lampe qui s'éteint, l'épée qui se brise, et, au milieu de ce décor de mélodrame, les enfants errant dans la forêt, le vieillard sentencieux et impuissant, les servantes chuchotantes, la reine invisible tramant d'obscurs desseins. Et cette reine, c'est la Mort ..." (Le dramaturge. Centenaire, 358).

C'est avec justesse que Pierre-Aimé Touchard relève les éléments des premières pièces présents dans cette oeuvre. Mais il faudrait ajouter que la description qu'il en fait semble négliger les nombreux éléments nouveaux offerts par l'oeuvre: au premier plan de ces derniers se situe le personnage d'Ygraine, farouchement déterminée à protéger son frère, profondément révoltée par l'injustice et déterminée à déjouer les pièges tendus par la reine invisible. Elle est comme l'antithèse du monde dans lequel elle est obligée de se mouvoir; elle est celle qui rêve de liberté, et révèle sa tentative d'évasion au cours du premier acte: "J'ai voulu fuir et je n'ai pu le faire..." (II, 206).

Ygraine est-elle la seule à s'insurger contre l'injustice de la situation où elle est plongée par force? A dire la vérité, il faut noter que si Bellangère tremble jusqu'au fond de son être en racontant sa courte odyssée dans la tour, il n'en reste pas moins qu'elle possède la détermination nécessaire à un acte qu'elle sait dangereux. Malgré sa crainte, elle pousse la porte et s'aventure dans le ventre de l'édifice: "Il y avait d'autres corridors éclairés par des

lampes; puis des galeries qui n'avaient pas d'issue... Je savais qu'il était défendu d'avancer..." (II, 212).

Bellangère, transie de peur, s'avance toutefois le long des entrailles du monstre. Lorsqu'elle est prête à s'enfuir, elle surprend un faible bruit de voix. Ce sont les servantes de la reine, qui habitent au pied de la tour. Bellangère tend l'oreille vers ce murmure diffus: "Il devait y avoir plus d'une porte entre nous; et les voix m'arrivaient comme la voix de quelqu'un qu'on étouffe..." (II, 213).

Avec la transgression de l'interdiction d'entrer dans la tour s'exprime la révolte de Bellangère, et son dévouement à sauver son frère. La douceur des voix des servantes, empreintes de souffrance ("comme la voix de quelqu'un qu'on étouffe"), ouvre aussitôt une autre dimension dans le corps du récit: celle de l'ambiguïté de ces personnages, que l'on découvre à la fois fragiles et menaçantes: "Oui, je crois qu'elles riaient... à moins qu'elles ne pleurassent, ou que ce fût une chose que je n'ai pas comprise; car on entendait mal, et leurs voix étaient douces... Elles semblaient s'agiter en foule sous des voûtes... Elles parlaient de l'enfant que la reine voulait voir... Elles monteront probablement ce soir..." (II, 213). La visite de Bellangère dans la tour comporte une double dimension. Tout d'abord, elle a une fonction proleptique, puisque c'est grâce à elle que le lecteur ou le spectateur apprend l'imminence de l'attaque, et l'inévitable bataille à livrer contre la reine. Mais cette

indiscrétion nécessaire de Bellangère achève de nous désespérer, car elle décuple le mystère de la puissance ténébreuse de la souveraine: loin d'employer des servantes cruelles et sardoniques, la reine est servie par des femmes à la voix mélodieuse, des êtres capables de pleurs et de rires.

Ygraine reste pourtant fixée sur sa détermination farouche à sauver son frère. Elle est celle qui s'insurge: "... je l'[la reine] étonnerai... savez-vous ce que c'est, vous autres qui tremblez?..." (II, 214) "Elle ne le prendra pas sans peine..." (II, 215). Ygraine est seule à résister à la puissance incompréhensible qui veut lui enlever Tintagiles, pendant que les autres tremblent et s'avouent battus d'avance.

Ainsi Aglovale, chargé lui aussi de veiller sur l'enfant, déclare bien vite son pessimisme. Il semble au vieux soldat que la partie soit perdue d'avance: "Ils ont tous essayé... Mais au dernier moment, ils ont perdu la force... Vous aussi vous verrez..." (II, 216). Aglovale fonctionne comme une sorte de Cassandra à l'intérieur du drame. En fait, son message persuade d'avance le public de l'inutilité de la tentative de la courageuse Ygraine. C'est avec une résignation presque enfantine qu'il déclare encore: "Je n'ai plus de courage contre elle... nos mains ne servent à rien et n'atteignent personne... Ce n'est pas ces mains-là qu'il faudrait et tout est inutile..." (II, 216).

Ses paroles ouvrent les portes du mystère, de l'horreur sans nom qui n'a ni voix, ni substance matérielle. Quelles mains faudrait-il pour désarmer la reine? Aglovale révèle, par les mots qu'il prononce, un abîme gigantesque, une sorte de silence maléfique au sein duquel tout va s'engouffrer. Le second acte se ferme sur cet avertissement du vieux guerrier: "Eveillez Tintagiles; entourez-le de vos petits bras nus et prenez-le sur vos genoux... nous n'avons pas d'autre défense..." (II, 216).

La seule contre-attaque consiste donc à couvrir l'enfant d'amour. Pourquoi la reine veut-elle le prendre à ceux qui l'aiment? Le texte n'est jamais clair à cet égard. Tintagiles n'existe, en quelque sorte, que par le danger qui le menace. Dans Le Trésor des Humbles, Maeterlinck écrit qu' "En rencontrant ceux qui ne vivront pas, ce n'est pas eux que nous voyons, mais ce qui va leur arriver." (40). C'est exactement le cas de Tintagiles, qui ne possède pas de profondeur psychologique à proprement parler: il est l'enjeu d'un destin impavide que ses proches tentent désespérément d'entraver. Il incarne la fragilité de l'enfance menacée, et n'existe dans le drame qu'en fonction de la mort qui le guette.

La Mort de Tintagiles est une lutte de l'amour contre la mort. Gaston Compère écrit à propos de la pièce: "La Mort de Tintagiles, ..., qui semble, pour tous les critiques, le drame le plus significatif de la mort, est surtout le drame de

l'amour désespéré devant l'implacabilité de la mort, un amour qui combat la mort jusqu'à la limite de ses forces." (Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, 17-18). La force de l'amour se dresse d'une façon lucide, pour la première fois dans le théâtre de Maurice Maeterlinck, contre la toute-puissance de la mort. Un fait important prête à l'oeuvre une nouvelle tonalité dans l'ensemble du théâtre maeterlinckien: au cours du second acte, Ygraine s'insurge contre le défaitisme de ses deux compagnons adultes et lance: "D'une voix ironique. "Elle aura peut-être pitié!..." (II, 215). C'est la première fois que l'ironie apparaît dans un drame de Maeterlinck; elle signale un changement profond dans la psychologie des personnages, qui auparavant ne possédaient jamais ce sens critique leur permettant de s'insurger contre l'injustice¹⁰¹.

Le troisième acte prend place dans le même appartement que celui du second acte. On y découvre Tintagiles entouré de ses trois protecteurs, mais pâle et faible, comme si le château commençait à agir sur le centre même de son être. Il apparaît porté dans les bras de sa soeur Bellangère. A la question que lui pose Ygraine sur les causes du malaise de l'enfant, Bellangère répond: "Je ne sais... Il

¹⁰¹ A la vérité, le roi Marcellus utilise l'ironie lorsqu'il répète, dans la seconde scène du premier acte, le "Oui, Sire!" (I, 14) prononcé par Maleine lorsqu'il lui demande si elle aime encore Hjalmar. Cependant, cette ironie ne vise pas ici à s'insurger contre le destin, mais au contraire à tenter de persuader la princesse de l'accepter tel qu'il est, en recherchant son adhésion à la rupture de ses fiançailles.

pleurait en silence..." (II, 218). Il refuse de jouer avec Ygraine, et déclare souffrir dans tout son corps. Ce n'est qu'à la fin de la scène unique qui compose cet acte que l'origine de la faiblesse de Tintagiles est révélée: comme le petit Yniold de Pelléas et Mélisande et tous les autres enfants du premier théâtre, il est doué d'un sixième sens qui lui fait percevoir, à l'avance, l'approche du danger. Il s'écrie soudain: "J'ai entendu!... Elles... elles viennent!" (II, 225). En effet, les servantes, munies de la clef de la grande porte de l'appartement, ouvrent lentement le battant. "Ygraine bondit, portant Tintagiles évanoui; et elle, Bellangère et Aglovale, avec des efforts vains et énormes, tentent de repousser la porte qui continue de s'ouvrir lentement..." (II, 226-227).

Le troisième acte montre la défaite -momentanée- des sombres desseins de la souveraine. La force de l'amour a triomphé de la mort. Unissant leurs faibles forces contre leur formidable adversaire, Ygraine, Bellangère et Aglovale parviennent à repousser l'attaque: lorsque la porte s'ouvre, c'est "... sans qu'on entende ou que l'on voie personne. Seule une clarté froide et calme pénètre dans l'appartement. A ce moment, Tintagiles, se roidissant soudain, revient à lui et pousse un long cri de délivrance." (II, 227).

Ce troisième acte n'apparaît pourtant que comme une victoire momentanée, car l'ennemi qui guette les quatre êtres fragiles a montré une puissance colossale, que seule la veille

des trois protecteurs a su écarter. Rien d'autre ne s'opposait en effet à l'entrée des servantes, venues en force selon Aglovale qui prête l'oreille à la porte: "J'entends... Il y en a une foule..." (II, 225). Une fois la porte ouverte, il leur était aisé de s'imposer par leur nombre, et d'emporter Tintagiles. Si elles n'ont pas agi ainsi, c'est pour des raisons inexpliquées par le texte, qui se contente de brosser des servantes un tableau sommaire mais inquiétant. Bellangère, après sa visite dans le ventre de la tour, avait déclaré que leurs voix semblaient étouffées et lointaines. De même, Aglovale décrit le bruit qu'il perçoit de la manière suivante: "Je ne sais pas... on entend et on n'entend pas... Elles ne marchent pas comme les autres êtres..." (II, 226). Les servantes resteront toujours invisibles, même au moment où la porte de la pièce assiégée s'ouvrira: elles n'apparaîtront que couvertes d'un voile.

Malgré sa peur, Aglovale résiste à l'ennemi. Au début de l'acte, il déclare: "... je n'avais jamais osé tirer l'épée... Aujourd'hui, elle est là, devant moi, bien que mes bras n'aient plus de force; mais je veux essayer... Il est peut-être temps qu'on se défende, quoiqu'on sache que l'effort ne servira de rien..." (II, 218). Un décalage existe entre la conscience du public, qui comprend très vite l'inutilité des efforts d'Ygraine, Bellangère et Aglovale, et celle des personnages de la pièce, qui espèrent encore sauver Tintagiles. Cette lutte inégale crée une tension très forte

dans l'oeuvre, car le lecteur ou le spectateur se prend à espérer quand même, quoique les indices de la défaite inévitable abondent dans la diégèse du texte. En effet, la description des servantes données à la fois par Bellangère et Aglovale laissent prévoir l'issue fatale du drame. Ygraine elle-même ouvre la pièce par ces mots prophétiques: "Ta première nuit sera mauvaise, Tintagiles." (II, 203).

Le quatrième acte s'ouvre sur trois servantes voilées, dans le corridor où se trouve la porte de l'appartement. Elles s'expriment avec un langage rythmé, composé de vers blancs de trois, quatre ou huit syllabes, et d'alexandrins: "Troisième Servante: Il est temps... Première Servante: - Attendez à la porte. J'entrerai seule. Il est inutile d'être trois... Deuxième Servante: -Il est vrai qu'il est bien petit... Troisième Servante: -Il faut prendre garde à l'aînée... Deuxième Servante: -Vous savez que la reine ne veut pas qu'elles le sachent..." (II, 229). Cette structure donne à leurs paroles une solennité, une gravité qui fait de leurs énoncés successifs une sorte de psalmodie sinistre, qui se déroule dans la demi-obscurité du couloir.

L'apparition des servantes a pour effet de les rendre concrètes: au lieu de se livrer contre un ennemi dont la puissance est décuplée par l'imagination, le combat se livre maintenant contre des êtres de chair et d'os. Le dramaturge a suppléé à cette nouvelle situation en prenant le soin de dissimuler le visage des servantes sous un voile: elles

restent ainsi lointaines, et comme immatérielles malgré leur présence physique tout au long du quatrième acte.

L'ambiguïté que Bellangère avait relevée lors de son excursion solitaire dans la tour est ici confirmée. En dépit des noirs desseins dont elles sont les exécutantes, ces femmes voilées dont les voix avaient été jugées "douces" par la soeur d'Ygraine et de Tintagiles manifestent en effet un sentiment de pitié surprenant. Au spectacle de Tintagiles endormi enlacé par ses soeurs, les servantes ne peuvent se défendre d'éprouver un élan de compassion. La première messagère remarque qu' "Il repose, le front sur le coeur de l'ainée..." (II, 231). La seconde précise aussitôt: "Et sa tête remonte et descend sur ses seins..." (II, 231).

Telles les trois Parques présidant au déroulement du fil de la vie, les envoyées de la reine s'approchent du lit et la troisième coupe les cheveux d'Ygraine et de Bellangère, dans lesquels tous les membres, et même la bouche de l'enfant sont accrochés. Ce n'est qu'avec l'aide du profond sommeil dans lequel sont plongés les trois personnages qu'elles parviendront à détacher Tintagiles de l'étreinte de ses soeurs. Lorsque la première servante remarque qu'il sera difficile de les séparer, la seconde précise que leurs membres "... s'entremêlent comme ceux des noyés..." (II, 233).

Le sommeil lourd au fond duquel reposent Tintagiles, Ygraine et Bellangère est troublé par le pressentiment sinistre de l'attaque. Cette intuition est si forte qu'elle

se glisse jusqu'à leur conscience, sans toutefois les éveiller complètement. Mais la première servante signale avoir "... entrevu les yeux bleus de l'aînée [Ygraine]..." (II, 232), qui, selon la deuxième, les a "... regardées, mais ne [les] a pas vues..." (II, 232). La première servante déclare que "L'aînée voudrait crier, mais elle n'y parvient pas..." (II, 232). Le sommeil de l'enfant et des deux soeurs est une sorte de transe qui leur enlève toute possibilité d'agir. Quant à Aglovale, il est complètement inconscient de l'attaque; profondément enseveli dans un abîme de néant, il dort profondément, le front sur son épée. Il représente si peu de danger pour les servantes qu'elles remarquent à peine sa présence, et c'est avec un certain mépris que la première envoyée de la reine lance: "Il ne sait rien; et il ne rêve pas..." (II, 233).

La force de l'amour des deux soeurs est bien plus redoutable que celle d'un guerrier rompu au combat. Il s'agit d'une bataille qui se livre sur un autre plan, comme l'avait annoncé Aglovale au cours du second acte, en déclarant que ses mains étaient inutiles contre la puissance de la reine. Lors de la première attaque, l'épée d'Aglovale se brise lorsqu'il tente de résister à la poussée des servantes en interposant son arme entre le chambranle et le battant de la porte. Ce fait signale à quel point le vieux soldat est incapable de répondre à l'agression dont l'enfant est la victime. Au cours du troisième acte, avant la tentative infructueuse des

servantes, Aglovale déclare à Tintagiles qui remarque sa tristesse: "Je regardais ma vieille épée; et je la reconnais à peine... Elle m'a servi bien des années; mais depuis quelque temps, j'ai perdu toute confiance en elle, et je crois qu'elle va se briser... Il y a là, près de la garde, une petite tache..." (II, 221).

Lorsqu'à la fin du quatrième acte, les servantes emportent Tintagiles, l'enfant, "...tout à coup réveillé, pousse un grand cri de détresse suprême." (II, 235). Seules les deux soeurs s'éveillent, et Ygraine demande une lampe, que Bellangère affolée se contente de lui tendre. Ygraine est seule à se précipiter dans le corridor, cependant que "Bellangère veut la suivre, mais tombe évanouie sur le seuil." (II, 235).

Du cinquième et ultime acte de La Mort de Tintagiles, Adela Gerardino déclare qu' "Avec la supplication d'Ygraine, nous croyons toucher aux cimes de la détresse et de la folie. Toute la scène est un cauchemar dont l'horreur grandit jusqu'à la fin ... (33-34). En effet, Ygraine, dans un sombre corridor de la tour, est seule. Elle se trouve devant une porte en métal, à la surface lisse. Aucune aspérité n'y apparaît. Il n'y a pas non plus de serrure ou de verrou: la porte est si étrange qu'elle ne possède pas même de gonds indiquant la rotation de son battant. La porte est à l'image de la reine de cette île désolée: incompréhensible, froide, impossible à vaincre.

Un seul signe de l'enfant survit: une mèche des boucles blondes qu'il a semées tout au long de son chemin est prise entre les battants de la porte, et indique qu'il se trouve derrière elle. Deux références essentielles au conte populaire apparaissent dans le monologue d'Ygraine qui ouvre la scène unique de l'acte: le conte de Boucles d'or, et celui du Petit Poucet sont évoqués par les mèches blondes grâce auxquelles Ygraine retrouve la trace de son frère. — Comme le petit poucet qui parsème de pierres le chemin parcouru afin de pouvoir revenir sur ses pas, Tintagiles a pris soin de laisser tomber les boucles de ses soeurs auxquelles il était entremêlé dans son sommeil, et que les servantes ont dû couper. Ygraine s'exclame: "je les [les mèches] ai ramassées... Oh! oh! elles sont très belles! Petit poucet... petit poucet..." (II, 236). Le conte populaire forme ici un sous-texte important. Le monologue d'Ygraine est un long cri de souffrance. Elle s'aperçoit qu'elle est seule à avoir eu le courage de gravir les "degrés innombrables" (II, 236) de la tour royale, grâce à la profondeur de son amour: "Ils ne n'ont pas suivie... Bellangère!... Bellangère!... Aglovale!... Où sont-ils? - Ils disaient qu'ils l'aimaient et ils m'ont laissée seule!..." (II, 236). Cette lamentation suprême est formulée en alexandrins; le rythme lent de ce vers de douze syllabes donne à la déclaration d'Ygraine une tristesse immense et résignée, comparable aux deux alexandrins qui ouvrent le cinquième acte d'Alladine et Palomides ("Ils m'ont lié les mains, ils m'ont

bandé les yeux").

Le décor où se trouve Ygraine exhale l'angoisse comme un soupir vénéneux: "On dirait que les voûtes remuent..." (II, 236). Dans sa révolte contre la puissance incompréhensible qui veut tuer son frère, Ygraine ne possède pour toute arme que son amour et la petite lampe qu'elle a emportée, et qui "... ne s'est pas éteinte malgré le vent dans l'escalier..." (II, 237). Contre les ténèbres et le froid métal de la porte, elle brisera finalement la lampe qui l'a guidée. L'obscurité des couloirs de la tour est froide et maléfique. Elle n'engendre que l'horreur, comme celle qu'évoque l'auteur dans son Introduction à L'Ornement des Noces spirituelles de Ruysbroek l'Admirable: "... ici c'est l'obscurité d'un caveau, où n'éclosent que de sombres parasites." (18). Ygraine commente ainsi l'obscurité du corridor où elle se trouve: "Il fait froid... Il fait si noir aussi qu'on aurait peur de respirer... On dit que les ténèbres empoisonnent..." (II, 237).

Ygraine est face à elle-même autant qu'elle est confrontée à la reine impitoyable. Jamais encore Maeterlinck n'avait entraîné l'un de ses personnages aussi près de la puissance atroce qui gouverne le sort des petits êtres timides qui peuplent son premier théâtre. Astolaine seule avait eu le courage d'affronter le destin, mais plutôt en stoïcienne qu'en révoltée, puisqu'elle lui avait résisté en l'acceptant comme un fait inévitable. Tout au contraire, Ygraine se révolte

avec violence et lance à la reine, à travers la porte: "Ecoutez! Je blasphème! je blasphème et je crache sur vous!..." (II, 237). Par ces paroles, Ygraine se pose en rebelle, en relapse: c'est le principe même de la fatalité qu'elle refuse. Elle en nie le mystère et jusqu'à la puissance, par le fait qu'elle s'est introduite dans la tour plus loin qu'il n'est permis d'aller.

Elle se trouve pourtant arrêtée dans sa course par la porte métallique. Au milieu de son monologue, Ygraine prononce des mots qui n'entretiennent avec l'objet de sa présence dans la tour que des rapports lointains; en vérité, toute une partie de sa longue tirade semble plutôt appartenir au domaine du délire: "Qu'est-ce donc que j'ai dit? Je me rappelle... Je n'y crois pas non plus... on peut dormir... Tout cela n'a pas d'importance et ce n'est pas possible... Je ne sais plus ce que je pense..." (II, 236-237). La multiplicité des structures négatives donne aux paroles d'Ygraine un mystère supplémentaire: contre quoi se dresse-t-elle, qu'est-elle en train de nier? Les pronoms indéfinis ("y", "on", "tout cela") renforcent l'impression de vague laissée par le discours décousu du personnage. Le surgissement de l'infinitif "dormir" au coeur de l'énoncé d'Ygraine est complètement inattendu; cependant, il souligne l'impression de cauchemar qui domine la scène.

Ce n'est qu'au moment où elle aperçoit les boucles blondes prises dans la porte qu'Ygraine pousse "...un cri

terrible." (II, 237). L'horrible situation lui revient alors à la mémoire: "Je me rappelle! Je me rappelle!" (II, 237). C'est alors que commence la dernière bataille d'Ygraine: mais contre cette porte toute-puissante, elle use en vain ses forces, malgré les appels désespérés de Tintagiles qui l'appelle à l'aide: "Je vais mourir si tu ne m'ouvres pas..." (II, 238). La voix de l'enfant se fera de plus en plus faible, à mesure que se rapproche l'être hideux et invisible qui veut sa mort. Tintagiles ne se rendra pourtant pas sans combattre: "Elle n'a pas pu me retenir... Je l'ai frappée, frappée... J'ai couru..." (II, 238).

Le dernier affrontement entre la reine d'une part, et Ygraine et Tintagiles d'autre part, est dès l'abord destiné à mal finir, car c'est un combat inégal. La lumière jetée par la lampe d'Ygraine est le seul pont qui subsiste entre l'enfant et sa soeur: "... je vois bien ta lumière..." (II, 239). Ygraine cherche désespérément la fente par laquelle Tintagiles perçoit la lumière de la lampe; mais elle ne peut pas se guider sur quoique ce soit, puisque de l'autre côté règne une profonde obscurité. Par ailleurs, il est douteux que cette minuscule ouverture dans le coeur du métal permette un quelconque espoir de fuite; Tintagiles lui-même la décrit en ces termes: "Mais elle est si petite!... On ne peut pas y passer une aiguille!..." (II, 240).

C'est en vain qu'Ygraine va s'acharner contre le métal: "Je n'ai plus d'ongles, Tintagiles... J'ai tiré, j'ai poussé,

j'ai frappé!... j'ai frappé!... (...) J'ai deux doigts qui sont morts..." (II, 240). En réponse aux supplications de son frère, qui la supplie de trouver "quelque chose pour ouvrir" (II, 241), Ygraine finira par fracasser sa lampe contre le battant. La porte ne frémit même pas, et l'espoir s'éteint en même temps que la lumière: immédiatement, la voix de Tintagiles faiblit, et il déclare: "Je n'ai plus de courage." (II, 241).

C'est la fin de l'enfant, la conclusion inévitable de l'oeuvre: commence alors l'agonie de Tintagiles, qui parvient à articuler: "...elle me prend à la gorge... Elle a mis la main sur ma gorge..." (II, 242). Dans une totale obscurité, le public entend les dernières paroles de Tintagiles et les baisers jetés par Ygraine au travers de la porte, jusqu'au moment où "On entend la chute d'un petit corps derrière la porte de fer." (II, 243). Seule désormais dans le noir, Ygraine impuissante, folle d'angoisse, alterne supplications et imprécations pour que lui soit rendu son frère. Tour à tour menaçante et soumise jusqu'à l'obséquiosité, Ygraine gronde et supplie en vain. Son discours est comme un sifflement de détresse, qui s'enroule sur lui-même dans un tourbillonnement d'angoisse insoutenable: "Il faudrait me punir autrement... Il y a tant de choses qui pourraient me faire plus de peine... si tu aimes à faire de la peine... Tu verras... Mais ce pauvre enfant n'a rien fait... Ce que j'ai dit, ce n'est pas vrai... mais je ne savais pas... Je sais

bien que vous êtes très bonne..." (II, 243). Cet être fier et droit s'abaisse jusqu'à l'abjection, jusqu'au mensonge pour tenter de fléchir la force impitoyable, tout en refusant de croire encore à la mort de l'enfant. A la fin, pourtant, Ygraine se rendra à l'inévitable, mais non sans jeter une dernière malédiction à la reine infanticide: "Monstre!... Monstre!... Je crache!..." (II, 244).

Tout au long de la pièce apparaît le thème de l'ombre et de la lumière. L'obscurité est toujours l'ennemi, et la clarté représente l'espoir. Au cours du premier acte, Ygraine déplore l'obscurité du château enfoncé au tréfonds d'un vallon. Les voûtes obscures de la tour royale, à la fin de l'oeuvre, engloutissent Ygraine dans un néant sans espoir. Lorsque Tintagiles se rend compte que la reine approche pour le tuer, il déclare à sa soeur: "Je ne vois rien... mais j'entends..." (II, 239). Au cours du second acte, l'enfant remarque soudain les traces des blessures qu'Aglovaire porte au front et aux mains. Celui-ci s'écrie alors: "Il faut que la lumière tombe sur elles ce soir..." (II, 222). La reine restera toujours invisible, et ses servantes n'apparaissent qu'une fois, au cours du quatrième acte, le visage dissimulé derrière un voile. Enfin, la reine commence à serrer le cou de Tintagiles au moment où Ygraine fracasse sa lampe contre la porte. Marcel Postic remarque que "C'est plus précisément à la lampe qu'est dévolu le rôle de combattre l'ombre ..." (121). En fait, la lumière est non seulement une arme contre

l'obscurité, mais encore un indicateur d'une présence invisible et malfaisante. Dans L'Intruse, la lampe faiblit lorsque la mort entre dans la maison; dans La Princesse Maleine, le vent éteint plusieurs lampes après que le roi Hjalmar et la reine Anne ont tué Maleine. Dans Intérieur, la maison illuminée est comme un aimant vers lequel s'achemine irrésistiblement le malheur. Dans La Mort de Tintagiles, le fracassement de la lampe d'Ygraine est le signal de la mort imminente de l'enfant.

La dernière pièce des Trois petits Drames pour marionnettes s'achève donc dans une désolation immense, accompagnée d'un désespoir sans limites. Ygraine affaissée contre la porte, sanglotant dans l'obscurité, signale à la fois le paroxysme et la fin de la première manière du dramaturge. Il y décrit les affres de l'amour malheureux dans La Princesse Maleine, Pelléas et Mélisande et Alladine et Palomides. L'Intruse et Intérieur sont des méditations sur la mort, tandis que Les Aveugles ouvrent, effroyablement béantes, les portes d'un inconnu terrible. Dans La Mort de Tintagiles, Maeterlinck s'élance jusqu'aux confins de l'horreur. Il y utilise le thème de l'enfant martyrisé et mis à mort: l'innocence de Tintagiles, sa fragilité rendent plus odieux encore les arrêts implacables de la reine invisible. Avec la malédiction finale lancée par Ygraine ivre de haine et de douleur, Maeterlinck s'insurge contre la fatalité malfaisante qui pénètre l'esprit de toutes ses premières pièces.

C'est la fin de la prééminence indiscutée du "personnage sublime" défini par Gaston Compère; en effet, Ygraine n'est séparée de la reine que par un battant, infranchissable il est vrai. Mais il reste que ce personnage s'approche plus près qu'aucun autre de la réalité tangible des forces de fatalité, incarnées ici par la souveraine. Le mystère est bien près d'être éclairci par Ygraine, qui monte les degrés innombrables menant à l'ancre du monstre: ce n'est qu'à sa porte qu'elle s'arrêtera. Maeterlinck ne peut plus continuer à développer son premier théâtre, dont le mystère forme l'élément essentiel. La matérialisation de cet inconnu en ferait un personnage de chair et d'os. Or, Maeterlinck croit fermement que la vie du symbole dépend de son immatérialité même. Dans ses Menus Propos sur le théâtre, l'auteur déclare que "La scène est le lieu où meurent les chefs d'oeuvre, parce que la représentation d'un chef d'oeuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. Il y a divergence ininterrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite." (13). La présence de l'invisible doit donc être suggérée à l'imagination du lecteur ou du spectateur, au lieu d'être révélée concrètement. Dès 1862, Mallarmé écrivait dans *L'Artiste*, le 15 septembre, que "Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère." (cité par Guy Michaud, 717). Il est donc impossible pour Maeterlinck

d'exploiter plus avant cette formule dramatique. Gaston Compère remarque que "... par bonheur cette incarnation [du personnage sublime] est évitée, encore que suggérée, dans La Mort de Tintagiles." (117).

Les critiques s'accordent généralement pour constater le rôle charnière de la pièce. Adela Gerardino écrit que "La Mort de Tintagiles (...) ferme une période de la production dramatique de Maeterlinck." (74). Bettina Knapp déclare que "La Mort de Tintagiles peut être considérée comme un rite de passage, non seulement en ce qui concerne le drame de la vie et de la mort de Tintagiles, mais encore par rapport à Maeterlinck en tant que dramaturge. Quoiqu'il soit encore profondément pénétré par la philosophie de Schopenhauer (l'homme n'a pas de pouvoir sur son destin; sa vie est constamment assujettie à des forces surnaturelles), le fait que des forces actives émergent dans La Mort de Tintagiles et combattent le destin, indique la fin de l'acceptation passive des forces de la vie par Maeterlinck." (85) ¹⁰². En effet, Ygraine est vaincue, mais elle se bat jusqu'à la fin pour sauver Tintagiles. Ses derniers mots ("Je crache!") traduisent une révolte profonde et une vitalité immense que

¹⁰² ["The Death of Tintagiles can be looked upon as a rite de passage not only with regard to Tintagiles's life-and-death drama, but also in terms of Maeterlinck the playwright. Although still deeply entrenched in Schopenhauer's philosophy (man has no power over his fate; his life is constantly subject to outer-worldly forces), the fact that active forces emerge in The Death of Tintagiles and battle with fate indicates the end of Maeterlinck's passive acceptance of life's forces."]

même la mort de Tintagiles ne parvient pas à dompter.

Avec la dernière oeuvre des Trois petits Drames pour marionnettes s'achève le cycle de la mort toute-puissante. La Mort de Tintagiles marque la fin de la première inspiration de l'auteur. A l'immense tristesse du premier théâtre va succéder une période marquée par l'émergence de l'espoir. Celle-ci s'accompagnera d'une inspiration plus réaliste, dont l'évolution du langage et de la syntaxe constituera la matérialisation la plus remarquable. La mort y dominera encore quelquefois; mais elle sera le résultat de jugements erronés, comme dans Aglavaine et Sélysette, ou prendra un sens beaucoup plus ambigu dans Soeur Béatrice. Plus jamais elle ne saisira dans ses griffes acérées des personnages haletants qui ne songent même pas à se défendre.

SECONDE PARTIE

LA DEUXIEME PERIODE: VERS LA LUMIERE

Dans sa Préface de 1901, Maeterlinck a caractérisé son premier théâtre et l'évolution générale de son oeuvre de la manière suivante: "Chantons durant des siècles, la vanité de vivre et la force invincible du néant et de la mort, nous ferons passer sous nos yeux des tristesses qui deviendront plus monotones au fur et à mesure qu'elles se rapprocheront davantage de la dernière vérité. Essayons au contraire de varier l'apparence de l'inconnu qui nous entoure et d'y découvrir une raison nouvelle de vivre et de persévérer, nous y gagnerons du moins d'alterner nos tristesses en les mêlant d'espoirs qui s'éteignent et se rallument. Or, dans l'état où nous sommes, il est tout aussi légitime d'espérer que nos efforts ne sont pas inutiles, que de penser qu'ils ne produisent rien." (I, VII-VIII). Si cette profession de foi de l'auteur ne fait pas encore apparaître la luminosité limpide de L'Oiseau bleu, elle témoigne pourtant d'une évolution sensible. Maeterlinck tourne le dos à la psalmodie tragique et haletante de ses premiers drames: les personnages parleront plus, et plus clairement, au moyen d'une syntaxe fluide. S'ils n'atteignent pas tous le bonheur, du moins s'efforceront-ils de le trouver.

La notion même de bonheur n'effleure que de très loin de rares personnages comme Alladine et Palomides, ou Pelléas et Mélisande. Mais ce bonheur repose sur un enchantement mystérieux dans le cas des deux premiers amants, tandis que la situation de Pelléas et Mélisande rend impossible son

développement. Il est par ailleurs complètement absent de La Princesse Maleine, des Aveugles, et de L'Intruse. Dans Intérieur, le bonheur n'est qu'une illusion très fragile et temporaire que l'intervention de la fatalité se chargera de dissiper brutalement. Ygraine et Tintagiles l'entr'aperçoivent du haut de la colline où ils se tiennent tout au long du premier acte; mais il est trop loin, et tenu en échec par la présence du château maléfique de la reine folle.

Marcel Postic résume ainsi la condition des figures du premier théâtre: "Affronter des ennemis invisibles mais toujours présents, chercher désespérément un sens à la vie, quêter sinon le bonheur, du moins la paix intérieure, voilà ce qui oppresse les personnages du théâtre de Maeterlinck." (163) Dans Le Trésor des humbles, Maeterlinck dévide le désespoir immense qui préside à la création de ses personnages. Dans "L'Etoile", il résume ainsi les modalités de l'approche du malheur: "L'homme pour qui a sonné l'heure malheureuse est pris dans un tourbillon que l'on n'aperçoit pas, et depuis des années ces puissances combinent les innombrables incidents qui doivent l'amener à la minute nécessaire, au point précis où les larmes l'attendent." (154). Le malheur est donc inévitable, car il est le résultat d'une sorte de complot tramé par des forces incompréhensibles.

Les personnages du premier théâtre manquent d'individualité spécifique: ils représentent plutôt des types

que des êtres complets. Ainsi, la princesse Maleine et Mélisande sont l'incarnation de la princesse de légende au sort tragique, tandis qu'Ablamore et Golaud figurent la jalousie poussée jusqu'au crime. De même, les aveugles ne se définissent qu'en fonction de leur cécité. Les personnages de L'Intruse sont, à l'exception d'Ursule, dénués de noms: ils s'appellent le père, l'aïeul ou les deux soeurs. Intérieur présente la même absence de prénoms individuels, à l'exception toutefois de Marie et de Marthe; encore ces noms sont-ils emblématiques et chargés d'un sens biblique très évident. Les autres sont désignés par des vocables comme l'étranger, le vieillard, ou, une fois encore, les deux soeurs.

Le fait de donner aux personnages du premier théâtre des noms emblématiques a pour effet d'éviter que soit effectuée leur analyse du point de vue psychologique. Maeterlinck veut au contraire entraîner le narrataire de ses oeuvres vers une dimension universelle et spirituelle, ce qui lui interdit de créer tout personnage dont la nature et les actes répondent à la logique quotidienne. Dans ses Menus Propos sur le théâtre, l'auteur avait clairement exprimé cette conception: "L'art semble toujours un détour et ne parle jamais face à face. On dirait l'hypocrisie de l'infini. Il est le masque provisoire sous lequel nous intrigue l'inconnu sans visage. Il est la substance de l'éternité introduite en nous, à la suite d'une distillation de l'infini. Il est le miel de l'éternité extrait d'une fleur que nous ne voyons pas." (9-10).

Cette carence d'individualité s'éclaire aussi à la lumière d'une réflexion de "L'Etoile": "A quoi sert-il de cultiver un moi sur lequel nous n'avons presque aucune influence? C'est notre étoile qu'il faut observer. Elle est bonne ou mauvaise; elle est pâle ou puissante; et toutes les forces de la mer n'y pourraient rien changer." (155-156). Comment, dès lors, s'étonner du poids de la fatalité qui pèse sur les figures graciles du premier théâtre? Elles ne sont que des pantins mus par une destinée inéluctable et inflexible. Seules, Astolaine et Ygraine réagissent contre la force du destin; quoique toutes deux soient vaincues en fin de compte, elles tranchent sur les autres personnages par leur indépendance et leur fidélité. Elles préfigurent les personnages du théâtre à venir, qui se caractérisent par leur engagement par rapport aux décisions qu'ils prennent: il en sera ainsi de Sélysette, d'Ariane, de Soeur Béatrice, et des deux enfants de L'Oiseau-Bleu.

La formule dramatique du premier théâtre se heurte métaphoriquement à la porte de fer contre laquelle s'acharne en vain Ygraine. Marcel Postic remarque qu'à partir de 1894, Maeterlinck "... sent que sa formule dramatique s'épuise: il ne parvient pas à varier les situations initiales à partir desquelles se retrouve le même schème d'évolution, celui du resserrement progressif du destin autour des personnages." (211). Georgette Leblanc, pour sa part, signale dans ses Souvenirs: "Maeterlinck m'avait dit lui-même dans une de nos

premières conversations: "Je sens que j'ai fini avec les drames pour Marionnettes, avec les Maleine et les Pelléas. C'est un cul-de-sac." (94). Il est donc indispensable qu'il découvre une technique nouvelle qui lui permette de continuer à développer son oeuvre. Sa première tentative dans ce sens s'intitulera Aglavaine et Sélysette.

CHAPITRE 1: AGLAVAIN ET SELYSETTE

L'évolution de l'oeuvre de Maeterlinck correspond certes à une métamorphose personnelle; son théâtre suit fidèlement les étapes du développement de sa pensée, que l'on trouve clairement décrite dans les différents volumes d'essais que l'auteur prend l'habitude de rédiger à partir de 1896, avec la publication du Trésor des humbles. Si l'ensemble du premier théâtre apparaît placé sous l'égide de ce premier recueil, le second en revanche est tout entier pénétré de l'esprit qui préside à des oeuvres théoriques telles que La Sagesse et la destinée (1898), La Vie des abeilles (1901), Le Temple enseveli (1902) et Le double Jardin (1904).

Il s'élève de l'ensemble de ces recueils une musique intérieure bien différente de celle qui résonnait au sein du Trésor des humbles. Elle se caractérise tout d'abord par l'émergence d'un certain réalisme. Dans le Trésor, au contraire, dominait une pensée tout entière tendue vers l'abstraction, nourrie par les réflexions de Carlyle et Emerson, les illuminations de Novalis, les spéculations de Plotin ou de Marc-Aurèle, et la mystique de Ruysbroek. Loin de renier ces nourritures spirituelles qui ont présidé à l'éclosion de son art, Maeterlinck en est au contraire profondément imprégné; mais il leur adjoindra l'observation de la nature et de la réalité quotidienne, où il étendra les principes philosophiques qu'il a acquis au cours de la dernière décennie d'un siècle qui s'est étiré jusqu'à son

crépuscule. Il tentera de donner vie à des personnages moins lointains, moins grâciles que ceux de son premier théâtre, et qui pourront bénéficier de la sagesse nouvelle qu'il a su extraire de ses lectures.

Il est ainsi significatif que l'un des essais du Temple enseveli s'intitule "Le Règne de la matière". L'auteur s'y interroge sur un aspect de l'existence que l'on prend à tort pour un fait établi: "... dans les rapports de l'homme avec la matière, on constate, non sans étonnement, que rien, pour ainsi dire, n'a été élucidé ni réglé jusqu'ici." ¹⁰³. En fait, Maeterlinck trouve ici la continuation logique de la théorie du tragique quotidien développée dans Le Trésor des humbles. Loin de s'inscrire en faux contre le souffle qu'il y laissait régner, l'auteur ne fait qu'évoluer et développer les notions qui y fleurissaient.

L'oeuvre de Maeterlinck se définit surtout par le fait qu'elle est un questionnement permanent de l'essence de la vie. Si les modalités de cette interrogation changent légèrement, ses bases fondamentales ne seront pourtant jamais remises en question. A la fin de Bulles bleues, où il relate l'essentiel de son expérience humaine, l'auteur termine par cette prière: "En tout cas, pourrais-je ajouter, le souvenir auquel je tiens le plus, Seigneur, est celui des heures où je vous ai cherché, où j'ai pensé à vous, où j'ai essayé de vous

¹⁰³ Maeterlinck, Maurice: Le Temple enseveli. (Paris: Claude Aveline, 1925) 184. Nos références renvoient à cette édition.

comprendre, de vous pénétrer, de vous justifier, afin de pouvoir vous adorer sans mensonge et sans rien demander."

¹⁰⁴.

Les techniques dramatiques diverses auxquelles l'auteur s'est appliqué n'ont toutes pour but que de laisser affleurer l'indicible. Si le premier théâtre présentait un univers de légende, situé dans les brumes d'époques approximatives et vaguement moyenâgeuses, la seconde manière va au contraire tenter de briser le charme maléfique sous lequel croissaient les premières oeuvres. Ainsi, Aglavaine et Sélysette prend place dans un château immense, tout comme La Princesse Maleine, Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides ou encore La Mort de Tintagiles. Mais, alors que les forteresses de ces drames étaient menacés d'écroulement dans leur ensemble, seule la tour de Sélysette est en ruines. Ariane et Barbe-bleue présente bien un château empoisonné, mais Ariane saura déjouer l'enchantement et sortir libre de la bâtisse. La seconde période se caractérise donc par une recherche de libération. Si les décors s'y font de plus en plus réalistes, c'est que Maeterlinck se délivre peu à peu des fantômes d'un symbolisme vieillissant à la recherche d'un nouveau souffle. L'évolution personnelle de l'auteur ne saurait en effet être séparée du changement qui se fait jour dans le monde littéraire. Michel Decaudin signale ce glissement vers de nouvelles valeurs: "De

¹⁰⁴ Maeterlinck, Maurice: Bulles bleues. (Monaco: Editions du Rocher, 1948) 232.

1894 à 1898, les mots-clefs ont changé; on parle moins de rêve, d'idéal, on proclame les beautés de la nature, les splendeurs de la vie." ¹⁰⁵. Un vent d'optimisme agite les branches de l'arbre symboliste, et Maurice Le Blond, dans le premier numéro des Documents sur le Naturisme, en 1895, affirme que le symbolisme véritable s'attache à la vie ¹⁰⁶. L'année 1896 voit la parution de l'Aphrodite de Pierre Louys. Un an plus tard, Les Nourritures terrestres d'André Gide exaltent la ferveur de vivre.

Il semble que les adeptes du Symbolisme aient été fatigués de leur inspiration éthérée et souvent pessimiste. A la longue, leur vision du monde avait dégénéré en une sorte de snobisme, voire de conventionnalité. Georgette Leblanc donne de son appartement parisien la description suivante: "On sentait l'encens et la cire des cierges larmoyants; un lutrin supportait une vieille bible. Sur les murs gris sombre j'avais écrit à la craie des proverbes arabes, des citations de Shakespeare et des pensées de Platon." (36). L'éclectisme intellectuel des symbolistes, dont Huysmans avait donné la note avec sa description des ouvrages figurant dans la bibliothèque du des Esseintes d'A. Rebours, s'était trop souvent délité en un mélange hétéroclite de connaissances incomplètes.

¹⁰⁵ Decaudin, Michel: La Crise des valeurs françaises. Vingt Ans de poésie française 1895-1914. (Toulouse: Privat, 1960) 94

¹⁰⁶ Voir Marcel Postic, 212

Georgette Leblanc stigmatise sans tendresse l'aspect superficiel de cette période. En relatant les prémisses de sa longue association avec Maeterlinck, elle déclare: "Si quelque chose me gêne dans le cas dont nous parlons, c'est l'excès de littérature, c'est l'époque où cet amour est né. Epoque symboliste, tout en simili, plus fausse que les autres. On enguirlandait les choses les plus simples, on les entourait d'un mystère artificiel, on les compliquait de significations absurdes en perdant de vue leur vrai sens. On aurait prêté des intentions profondes à un balai mécanique." (50-51).

La recherche du vrai préside pourtant à l'éclosion du mouvement symboliste. Guy Michaud synthétise ainsi sa tendance fondamentale: "Préparé par une convergence remarquable de thèmes et d'idées, mais plus encore peut-être par une convergence non moins remarquable de disciplines - poétique, psychologique, esthétique, métaphysique-, fondé sur la *sensation*, c'est-à-dire au point exact où se rencontrent l'homme et l'univers, il y éprouve avec hantise le relatif et le mouvant de l'existence, et a une soif ardente, non plus de perfection ni d'infini, mais d'absolu." (637). Cette aspiration à l'absolu, partagée par toute une génération d'intellectuels, avait conduit au développement de nombreux mouvements occultistes, tels que la Société Théosophique de Madame Blavastka ou la Rose-Croix du Sâr Péladan. Une intense activité dans le domaine ésotérique avait fait pénétrer le mystère au coeur même de la littérature.

Pourtant, ce mouvement se ralentit après 1895. En effet, une trop grande ouverture au monde de la part des groupes occultistes avait fait naître un danger de vulgarisation et de simplification excessives: l'essence même de la réflexion symboliste risquait de s'y dissoudre. La revue L'Initiative, en octobre 1896, déclare: "Nos amis ont dû suspendre l'activité du quartier général pour nous vouer à la culture intellectuelle dans les groupes fermés et la loge martiniste."¹⁰⁷. En 1898, la Librairie du Merveilleux et celle du Voile d'Isis disparaissent. L'époque semble bien se diriger vers un plus grand réalisme, et délaisse plus ou moins l'inspiration occultiste pour se tourner vers des sujets d'inspiration plus abordables.

S'il est exact que la fortune du mouvement occultiste avait pendant un moment été la compagne de l'évolution littéraire, c'est dans des termes que définit très clairement Jean Pierrot: "... pendant cette période, s'il n'y eut jamais interpénétration complète entre le mouvement occultiste et le mouvement littéraire, du moins de nombreux points de contact existèrent constamment. Tandis que les occultistes recherchaient volontiers dans l'approbation des jeunes écrivains une caution de sérieux et d'intellectualité, ces derniers les rejoignaient sur le terrain de l'idéalisme." (142).

Cette soif d'absolu ne disparaîtra jamais de l'oeuvre de

¹⁰⁷ Cité par Jean Pierrot, L'Imaginaire décadent, 138

Maeterlinck, mais il y cherche des réponses, car il se rend compte qu'il est parvenu à une impasse. Dans La Sagesse et la destinée, il s'insurge contre l'idée d'un destin fatal auquel il est vain de songer à résister: "Il existe des rapports incessants entre l'instinct et le destin, ils se soutiennent l'un l'autre, et ils rôdent la main dans la main autour de l'homme inattentif. Mais tout être qui sait diminuer en lui la force aveugle de l'instinct, diminue tout autour de lui la force du destin. Il semble qu'il crée en lui une sorte de lieu d'asile, inviolable en proportion de sa sagesse, et ceux qui passent par hasard dans la zone éclairée de sa conscience acquise n'ont rien à craindre du hasard tant qu'ils s'attardent en cette zone." ¹⁰⁸. Le malheur n'est donc plus inéluctable: il se recule au fur et à mesure que la sagesse s'avance.

Ce rôle tout-puissant de la sagesse a pour corollaire la notion de liberté par rapport aux événements. Cette indépendance des êtres est entièrement nouvelle dans la pensée de l'auteur, qui scellait la malédiction humaine à l'aide des mots suivants dans Le Trésor des humbles: "Nous sommes menés ainsi par le passé et l'avenir. Et le présent qui est notre substance tombe au fond de la mer comme une petite île que rongent sans répit deux océans irréconciliables." (160). A cette époque, Maeterlinck croit encore à la toute-puissance de

¹⁰⁸ Maeterlinck, Maurice: La Sagesse et la Destinée. (Paris: Fasquelle, 1902) 33-34. Nos références renvoient à cette édition.

forces incompréhensibles liquéées contre l'être humain. Le participe passé "menés", attribut du sujet "nous", fait des êtres les égaux des moutons effarés de la quatrième scène du quatrième acte de Pelléas et Mélisande: assaillis par une intuition sinistre, ils se taisent, pendant que le berger les conduit vers l'abattoir. De même, les événements, nécessairement hostiles, conspirent dans l'ombre pour mener les hommes à leur perte. Quant à notre "substance", elle va se perdre dans un abîme immense, assaillie sans répit par des forces opposées qui la "rongent" aussi cruellement que les vers "travaillant" les "vieux squelettes" des morts dans La Servante au grand coeur de Baudelaire. En bref, l'être humain, recru de souffrance, est livré à l'étreinte osseuse de la tragédie inévitable qui forme l'essentiel de son destin.

Or, La Sagesse et la destinée présente le refus brutal de la thèse de la tragédie inévitable. C'est avec force que Maeterlinck y écrit qu' "On nous affirme que toutes les tragédies ne nous offrent pas d'autre spectacle que la lutte de l'homme contre la fatalité. Je crois, au contraire, qu'il n'existe pas une seule tragédie où la fatalité règne réellement., J'ai beau les parcourir, je n'en trouve pas une où le héros combatte le destin pur et simple. Au fond, ce n'est jamais le destin, c'est toujours la sagesse qu'il attaque. Il n'y a de fatalité véritable qu'en certains malheurs extérieurs, tels que les maladies, les accidents, la mort inopinée de personnes aimées, etc., mais il n'existe pas

de fatalité intérieure." (36). Cette nouvelle inspiration, ce souffle d'optimisme va conduire Maeterlinck à créer des personnages qui vont choisir leur destin, au lieu de le subir.

En 1896, paraissent à la fois Le Trésor des Humbles et Aglavaine et Sélysette. Cette oeuvre, dont Adela Gerardino nous dit qu'elle "... montre une inspiration nouvelle" (74), présente pourtant une situation déjà exploitée par Maeterlinck dans Pelléas et Mélisande et Alladine et Palomides: celle du triangle amoureux.

Méléandre est marié à Sélysette, et tous deux coulent des jours paisibles dans leur château, en compagnie de Méligrane, la grand-mère impotente de Sélysette, et de sa petite soeur

Yssaline. Aglavaine, la femme du frère de Sélysette, envoie une lettre annonçant son arrivée au château, à la suite de la mort de son mari. La première scène s'ouvre sur Sélysette et Méléandre, qui lit tout haut la missive d'Aglavaine. Dès l'abord, la pièce promet d'être assez pessimiste, puisque les premiers mots d'Aglavaine sont une injonction négative: "Ne sortez pas à ma rencontre." (III, 3). Du point de vue intertextuel, ces mots résonnent d'un son sinistre. L'arrivée d'Aglavaine rappelle celle des événements exhortés par Ablamore, du haut de sa tour, à secouer le calme trompeur de sa vie. Comme ce roi, Méléandre déplore le cours un peu monotone des jours tranquilles qu'il coule avec Sélysette. Leur relation lui semble incomplète: "... je me demande parfois si nous avons vécu assez près l'un de l'autre... Je ne sais si c'est moi qui n'avais pas la patience de te suivre; ou si c'est toi qui voulais fuir trop vite; mais bien souvent, lorsque j'essayais de te parler comme je te parlais tout à l'heure, tu semblais me répondre de l'autre bout du monde où tu te réfugiais pour des raisons que je ne comprends pas... Est-ce que, vraiment, notre âme a peur à ce point-là d'un peu de gravité ou d'un peu plus de vérité dans l'amour?" (III, 10). Méléandre se révèle ainsi, dès le premier acte, la proie de désirs profonds aussi dangereux que ceux qui tourmentaient Ablamore. Au cours de la pièce, Aglavaine et Méléandre vont s'éprendre follement l'un de l'autre, et détruire l'harmonie qui présidait à la vie du château. Ivre de douleur, Sélysette

se jettera du sommet d'une haute tour dont elle a seule la clef.

Aglavaine n'est pas seulement marquée par la tournure négative de l'impératif qui ouvre sa lettre. L'obscurité l'entoure métaphoriquement. Elle précise en effet: "... le soleil sera probablement couché avant que j'aperçoive les tours du vieux château ..." (III, 3). Avant même qu'elle n'apparaisse en personne, son influence néfaste sur la vie des jeunes mariés s'exprime proleptiquement par le ton de sa lettre et l'heure nocturne de son arrivée. L'étude de son nom confirme ces sinistres pressentiments: la seconde syllabe du nom "Aglavaine" forme le substantif "glas", et sa venue annonce la fin de l'époque insouciance dans laquelle s'épanouit la vie de Sélysette et de Méléandre. Au cours de la scène unique qui forme le premier acte, Méléandre résume ainsi les quatre années de leur mariage: "Tu n'as pas pleuré bien souvent, n'est-ce pas, durant ces quatre années? Tout au plus quelques petites larmes, quand un de tes oiseaux familiers s'en allait, quand ta grand-mère te querellait un peu ou quand tes fleurs favorites périssaient. Mais l'oiseau revenu, la grand-mère apaisée et les fleurs oubliées, tu rentrais dans la salle en riant aux éclats; et les portes battaient, les fenêtres s'ouvraient et les objets tombaient, tandis que tu sautais sur mes genoux, en m'embrassant comme une petite fille qui revient de l'école. Je crois que l'on peut dire que nous avons été heureux ..." (III, 9).

Méléandre, en décrivant sa relation avec Sélysette, s'exprime au passé composé et à l'imparfait, comme si une voix intérieure lui soufflait que cette époque était désormais révolue. De plus, le portrait qu'il brosse de leur union semble plus relater la vie d'un père et d'une petite fille que celle de deux époux.

C'est au contraire avec passion qu'il évoque Aglavaine. Lorsque Sélysette, qui ne l'a jamais vue, lui demande si elle est belle, Méléandre s'écrie qu' "Elle ne ressemble pas aux autres femmes... C'est une autre beauté, voilà tout... une beauté plus étrange et plus spirituelle; une beauté plus variable et plus nombreuse, pour ainsi dire... une beauté qui laisse passer l'âme sans jamais l'interrompre..." (III, 8). En haussant Aglavaine jusqu'à ce sommet idéal de la féminité triomphante, Méléandre renforce la lumière négative sous laquelle il a peint le caractère enfantin de Sélysette. Celle-ci murmure à l'adresse de son mari emporté par son enthousiasme pour Aglavaine: "Je sais que je ne suis pas belle..." (III, 8).

C'est toujours avec des expressions ou des adjectifs exprimant la puérilité, la tristesse ou l'insuffisance que tous s'adressent à Sélysette ou parlent d'elle. A la fin du premier acte, Aglavaine déclare: "... notre silence m'a prédit que j'allais aimer Sélysette comme une petite soeur..." (III, 19). Dans la seconde scène du deuxième acte, alors que les deux femmes se parlent et tentent de mettre de l'ordre dans la situation, Aglavaine lance à Sélysette qui la met en garde

contre le froid de la nuit: "Ne mettons pas des petits mots d'enfant, des petits mots pareils à des épines entre nos pauvres coeurs..." (III, 35). Au cours de la même scène, Aglavaine s'adresse plusieurs fois à elle en ces termes: "Ma pauvre Sélysette ..." (III, 35, 36, 37, 38, 40, 43). Sa grand-mère, Méli-grane, ouvre la troisième scène du second acte par ces mots: "Tu n'en peux plus, ma pauvre Sélysette ..." (III, 45). Plus loin, elle précise: "Je ne vois qu'une chose, ma pauvre Sélysette, c'est que malgré les sourires que tu montres, tu pâlis et tu pleures dès que tu te crois seule..." (III, 46). Au cours de la même tirade, elle s'exclame: "Tu as pleuré longtemps, ma pauvre Sélysette ..." (III, 47). Yssaline, sa jeune soeur, s'adresse à elle en employant la paradoxale expression de "petite soeur" lorsqu'elle apparaît, au cours des premier, quatrième et cinquième actes.

Méléandre ne fait pas exception à la règle. Dans la première scène du troisième acte, inquiet de la tristesse de sa femme, il l'appelle: "Viens ici, sur ce banc, et assieds-toi sur mes genoux. Je caresserai tes cheveux pendant que tu me parles; tu ne me verras pas et tu n'auras pas peur..." (III, 51). La tendresse de Méléandre est celle d'un amour paternel: Sélysette est assise sur ses genoux comme une toute petite fille, et pas comme une épouse. Plus loin, il s'adresse à elle en ces termes: "Hélas! ma pauvre Sélysette ..." (III, 53).

Lorsqu'Aglavaine et Méléandre sont ensemble, ils se

préoccupent de Sélysette, mais avec une condescendance marquée. Au début du second acte, ils s'avouent leur amour réciproque. Lorsque Méléandre demande à Aglavaine si elle n'est pas troublée par la situation vis-à-vis de Sélysette, elle lance: "Non; cela ne me troublera plus ..." (III, 25). Aglavaine justifie cette indifférence en prouvant à Méligrane la qualité intrinsèquement généreuse de leur amour: "Elle ne pleurera pas longtemps, si elle monte avec nous... Pourquoi ne monterait-elle pas en même temps que nous vers l'amour qui ignore les petites choses de l'amour?" (III, 26). Aglavaine se sent donc si supérieure à Sélysette qu'elle se propose de l'éduquer spirituellement en lui prenant son bonheur. Bettina Knapp déclare qu' "Elle n'est pas la force altruiste qu'elle prétend être, et ses désirs inconscients ne sont pas non plus destinés à apporter de joie aux autres. A cause de l'illusion qu'elle entretient sur elle-même, et de son aveuglement vis-à-vis de son propre être (et de la vie en général), elle apporte la destruction." (89) ¹⁰⁹.

Aglavaine surgit la nuit, au cours du premier acte, par la porte grande ouverte: "Elle entre sans rien dire et va vers Sélysette qu'elle regarde." (III, 14). Ce silence est inquiétant, et évoque davantage une apparition maléfique que l'arrivée d'une invitée ordinaire. Elle se dirige vers

¹⁰⁹ ["She is not the altruistic force she claims to be, nor are her unconscious desires fated to bring joy to others. Because of her self-delusion and her blindness toward the reality of her own being (and to life in general), she brings destruction."]

Sélysette et plante ses yeux dans les siens comme l'aigle qui fond sur sa proie. Il est significatif qu'elle "embrasse longuement" (III, 14) Sélysette, puis Méléandre: ce geste fonctionne comme le sceau de la malédiction qu'elle va lancer sur leur amour. Méliigrane dort dans son fauteuil; Sélysette la réveille pour qu'Aglavaine puisse l'embrasser, mais la grand-mère refuse ce baiser: "Non; ne m'embrassez pas ce soir... Je souffre plus qu'à l'ordinaire ..." (III, 16). La souffrance accrue de Méliigrane, et son refus du baiser d'Aglavaine, sont les signes infaillibles que la jeune femme apporte le malheur. Bettina Knapp précise en effet que "Quoique toujours à demi endormie, incapable de se lever de sa chaise, elle [Méliigrane] est douée d'une intuition puissante." (90) ¹¹⁰. Méliigrane, avant les autres protagonistes de la pièce, a pressenti l'influence fatale que la présence d'Aglavaine exercerait sur la vie de tous les êtres du récit.

Pendant toute la première partie de la pièce, Aglavaine n'apparaît que la nuit, ou à l'intérieur du château. Jamais l'oeuvre ne la présente en plein jour au cours des trois premiers actes. Méléandre révèle à Sélysette, au cours du premier acte, les conditions dans lesquelles il a rencontré Aglavaine pour la première fois: "Je ne l'ai vue qu'une fois, je te l'ai déjà dit; et c'était dans le parc du château de ton

¹¹⁰ ["Although always half asleep, unable to move from her chair, she is endowed with intuitive powers."]

frère... C'était sous de grands arbres..." (III, 13). Leur entrevue s'est donc effectuée sous le signe de l'ombre formée par les frondaisons des "grands arbres". De même, la seconde scène du deuxième acte montre Aglavaine endormie, la nuit, au bord d'un grand bassin du parc. Sélysette la réveille doucement, afin de la sauver d'une possible noyade si elle fait un mouvement dans son sommeil. Le visage d'Aglavaine est voilé, et lorsque Sélysette soulève son voile et que le visage de la jeune femme lui apparaît, elle s'étonne: "... elle est belle quand elle est pâle ainsi... on dirait qu'elle se mêle aux clartés de la lune..." (III, 33). La nature nocturne d'Aglavaine est ainsi pleinement confirmée. Lorsqu'enfin elle s'éveille, elle s'exclame: "Ah!... il fait clair..." (III, 33). Elle se montre ici tel un vampire qui attend la nuit pour commencer à vivre.

Aglavaine reste pourtant un personnage complexe, dont la définition dépasse ce caractère inquiétant et destructeur. Elle porte en elle une nouveauté formidable au sein du théâtre de Maeterlinck: celle de l'évolution psychologique. Elle va complètement réviser le système philosophique qu'elle aura développé tout au long des deux premiers actes. Cette construction somme toute plus intellectuelle que spirituelle va se lézarder au cours des troisième et quatrième actes, avant de s'écrouler complètement à la mort de Sélysette. La première scène du quatrième acte montre Aglavaine et Sélysette ensemble sur une terrasse surplombant la mer, alors que le

soleil se lève. C'est la première fois qu'Aglavaine apparaît en plein jour. La lumière du soleil levant inonde les deux personnages. Elle représente la force spirituelle acquise par Sélysette, et son rayonnement sur Aglavaine, qui à son tour est obligée de réfléchir à l'organisation de sa pensée et de sa vie. Ce retournement spectaculaire est confirmé par ces paroles d'Aglavaine: "... que tu es belle et belle et de plus en plus belle à chaque aurore qui se lève... Ne me diras-tu pas ce qui te transfigure ainsi pour que j'en aie ma part avant que je m'en aille?..." (III, 82). Elle s'était arrogé la situation d'initiatrice de la jeune femme; la voici devenue son disciple, assoiffée de sa lumière, dont la clarté du soleil levant est une métaphore.

Le début du cinquième acte la montre effarée, mais avec un reste de doute quant à la réalité du suicide de la jeune femme. Elle pressent cependant que ses croyances sont sur le point de tomber dans l'abîme des illusions passées, car elle presse Méléandre de se joindre à elle pour interroger Sélysette sur la vraie cause de sa mort: "Il faut que nous sachions... Viens, viens... Peu importe comment... Elle aurait trop souffert pour en arriver là!... et je ne saurais plus, et je ne pourrais plus..." (III, 116).

La faillite du système philosophique d'Aglavaine se montre dans toute son ampleur lorsque l'on compare cette incertitude angoissée à la superbe assurance qu'elle affiche tout au long des deux premiers actes. Ainsi, dans la première

scène du second acte, Méléandre et Aglavaine donnent libre cours à l'expression d'un immense amour réciproque. Lorsque Méléandre lui avoue la peur que lui inspire l'éclosion de leur passion, Aglavaine réplique avec assurance: "De quoi donc as-tu peur?... nous nous sommes retrouvés, que peut-on craindre encore?" (III, 24). Leur amour leur apparaît à la fois justifié et inévitable, et Méléandre confie à Aglavaine: "Il semble que nous n'ayons jamais été séparés et que je t'aie connue avant de me connaître. Tu me paraissais antérieure à tout ce que je suis, je sens ton âme mieux que je ne sens la mienne..." (III, 20). Leur rapport est placé sous le signe d'une communication qui s'effectue à un niveau supérieur. De par sa nature apparemment idéaliste, cet amour leur semble exclure toute potentialité d'influence négative. Adela Gerardino le définit de la manière suivante: "C'est un échange d'âmes qui procure à chacun des amants la joie ineffable de se sentir continuer dans l'autre et d'y vivre plus intensément qu'en soi-même. C'est encore l'effort de l'âme pour atteindre sa propre beauté, qu'elle reconnaît et adore dans l'être aimé." (87).

Ce type de rapport risque pourtant de dégénérer en une sorte de relation en miroir où chacun ne voit de l'autre que ce qu'il veut en voir. A la fin de l'oeuvre, Méléandre est dégrisé de sa passion par la chute de Sélysette et sa mort prochaine. Il stigmatise ainsi l'amour éthéré qu'il a partagé avec Aglavaine: "Je crache sur les mots qui trompent l'animal

..." (III, 115). La vérité nue de leur rapport apparaît soudain: il n'était somme tout qu'une passion physique, que tous deux avaient revêtue d'oripeaux idéalistes. Bettina Knapp fait porter la responsabilité de la tragédie par Aglavaine. En effet, au cours du premier acte, Méléandre avait révélé à Sélysette que son frère avait fort mal traité Aglavaine, et qu'elle en avait été très malheureuse. Bettina Knapp voit dans la conduite d'Aglavaine un paroxysme d'égoïsme: "Aglavaine, en fait, a masqué ses véritables désirs, qui visent à la revanche. Son mariage n'avait pas été heureux et, après la mort de son mari, elle ressentait de la rancœur et de l'insatisfaction. Le manque de bonheur dont elle a fait l'expérience est enseveli sous le masque de la pureté et de l'amour. Telle une sangsue, elle se met à se nourrir de la substance des autres ... Ses actions ne sont pas plus spirituelles. Le fait qu'elle embrasse sans cesse Méléandre et Sélysette sur la bouche à la plus légère provocation indique son besoin de contact physique, son intense besoin de satisfaction sexuelle." (89) ¹¹¹. En effet, Aglavaine embrasse toujours "longuement" l'un ou l'autre des époux.

¹¹¹ ["Aglavaine has really masked her true desires - those of revenge. Her marriage had not been happy and after her husband's death she felt rancor and dissatisfaction. The unhappiness she has known is buried under the guise of purity and love. Like a leech she begins to feed on others [...]. Nor are her ways spiritual. The fact that she is constantly kissing Méléandre and Sélysette on the mouth at the slightest provocation indicates her need for physical contact, her intense desire for sexual fulfillment."]

Malgré tout, les intentions de Méléandre et Aglavaine ne sont pas mauvaises; Pierre-Aimé Touchard note que "... cet amour, Aglavaine se refuse à le considérer autrement que comme un amour fraternel, et cela lui permet, sincèrement ou non, de s'assurer qu'il ne peut faire souffrir Sélysette, donc qu'il n'est pas coupable." (Le Dramaturge, Centenaire, 366). Aglavaine apparaît donc plus comme une victime de sa propre illusion que comme une figure terrible cherchant consciemment à faire le mal. Marcel Postic résume ainsi ses bonnes intentions: "Forte d'elle-même, Aglavaine veut éveiller ceux qui l'entourent à la vie de l'âme et manifeste la volonté de conquérir avec eux la paix profonde." (217). Mais plus tard dans la pièce, le chagrin de Sélysette remet en question tout le système de sagesse qu'elle a préalablement élaboré. Elle déclare à Méléandre dans la seconde scène du troisième acte: "... j'ai changé moi aussi, en vivant entre vous... J'étais venue ici plus sage qu'il ne faut l'être, j'étais persuadée que la beauté ne doit pas s'inquiéter des larmes qu'on répand à cause d'elle, et je croyais que la bonté n'a d'autre guide que la sagesse... Mais maintenant, j'ai reconnu qu'il ne faut pas que la bonté soit sage; et qu'il vaut mieux qu'elle soit humaine et folle..." (III, 60-61).

La troisième syllabe de son nom forme l'adjectif "vaine". Elle se montre en effet, au début de l'oeuvre, très sûre d'elle-même. Lorsque Méligrane s'éveille, elle demande une lampe pour examiner Aglavaine. Elle la considère alors

longuement et s'interroge: "Je ne sais pas s'il est permis d'être si belle..." Aglavaine réplique immédiatement: "Il est ordonné, au contraire, d'être aussi belle que possible, grand-mère..." (III, 16). De même, lors de sa conversation avec Sélysette au bord du bassin, elle affirme à Sélysette qu'elle saura montrer à Méléandre les qualités qu'elle croit voir pointer chez elle: "Je saurai lui montrer que tu es plus profonde et plus belle qu'il ne croit..." (III, 42). A la fin de la scène, après que Sélysette a exprimé son bonheur d'avoir sauvé sa nouvelle amie en la réveillant, Aglavaine lui répond: "Je suis heureuse aussi de t'avoir réveillée, Sélysette..." (III, 45). Aglavaine joue ici sur le participe passé "réveillé"; elle l'utilise dans un sens spirituel, pour signifier à Sélysette qu'elle se montre heureuse de lui ouvrir les portes d'une conception plus belle et plus noble des rapports humains, où la générosité et l'amour s'unissent en un chant vibrant dont elle avait donné le refrain dans sa lettre: "Nous n'aurons plus d'autre souci que de nous aimer tous les trois davantage; et nous deviendrons bons à force de nous aimer." (III, 5).

Au cours de la pièce, cette belle assurance va trembler sur ses bases. Le chagrin de Sélysette, sa loyauté parfaite et son amour ardent pour Méléandre et Aglavaine vont renverser leurs priorités. Dans la seconde scène du troisième acte, Sélysette a quitté précipitamment l'appartement où pénétrèrent Aglavaine et Méléandre, afin de les laisser en tête-à-tête.

Elle a laissé les menus objets de sa vie quotidienne sur le rebord d'une fenêtre. Parmi ceux-ci, figure un mouchoir encore tiède des larmes qu'elle a versées. Bouleversée, Aglavaine demande à Méléandre: "Ne m'embrasse pas aujourd'hui... Aime-la bien, Méléandre..." (III, 59). Elle lui déclare aussi qu'elle va partir pour que continue de se développer l'amour qu'elle perçoit maintenant entre les deux époux. Elle n'est plus cette femme superbe qui croyait tout savoir, et avoue: "Je me croyais la plus belle des femmes; et maintenant j'ai reconnu que les plus petits êtres sont aussi beaux que moi et ne savent pas qu'ils sont beaux..." (III, 61).

Aglavaine n'est pas la seule à connaître une profonde évolution psychologique au cours de la pièce. Au début de l'oeuvre, Sélysette apparaît telle que la décrit Adela Gerardino: "Sélysette est un pauvre petit être inconscient qui vit au jour le jour, qui fuit la gravité de la vie ..." (86). Les paroles de Méléandre, au cours du premier acte, soulignent son caractère enfantin. Sa franchise et sa pureté d'âme la rapprochent elles aussi de l'état d'enfance. Son langage révèle une conception du monde beaucoup moins raffinée que celle que Méléandre et Aglavaine développent dans leurs conversations. Là où ces derniers déroulent une splendide tapisserie oratoire, les paroles de Sélysette sont plus simples, et elle se montre souvent incapable d'exprimer le monde riche qu'elle porte à l'intérieur d'elle-même. Dans la

seconde scène du deuxième acte, elle tente d'expliquer à Aglavaine la nature de l'amour qu'elle porte à son mari. Son langage hésitant forme un contraste frappant avec les brillants développements d'Aglavaine: "C'est si difficile... Tu ne comprendras pas, je ne puis pas le dire..." (III, 38); "Oui, voilà... Je ne veux pas qu'il m'aime pour autre chose... Je veux qu'il m'aime parce que c'est moi seule... Oh! ce n'est pas possible de le dire tout à fait..." (III, 39).

Cette difficulté d'expression n'est pas le signe d'un caractère superficiel ou incomplet; bien au contraire, Sélysette est, de toute la pièce, le personnage qui subit la transformation intérieure la plus importante. Adela Gerardino voit dans les changements qui affectent le personnage de Sélysette l'un des éléments les plus novateurs de l'oeuvre: "Tout au long du drame, le développement de l'âme de Sélysette se poursuit et c'est là l'autre nouveauté que la pièce apporte." (89). Le caractère enfantin de Sélysette est la marque d'une très grande pureté de coeur. Aglavaine ne s'y trompe pas, puisque dès sa première longue conversation avec elle, elle la définit ainsi: "On voit sans peine s'il y a de l'eau pure dans un vase de cristal, Sélysette..." (39). Madame Guyon, dans les premières pages de sa Vie, déclare: "O si vous pouviez comprendre ce mystère aussi profond qu'il est, et concevoir les secrets de la conduite de Dieu révélés aux petits, mais cachés aux grands et sages de la terre, qui

s'imaginent d'être les conseillers du Seigneur et pénétrer la profondeur de ses voies, qui se persuadent d'atteindre cette divine *Sagesse*, *inconnue à ceux qui vivent encore à eux-mêmes* et dans leurs propres opérations, *cachée même aux oiseaux du ciel* [Job 28, 21-22], c'est à dire, à ceux qui par la vivacité de leurs lumières et par la force de leur élévation avoisinent le ciel, et pensent pénétrer la hauteur, la profondeur, la largeur et l'étendue de Dieu!" ¹¹². Aglavaine, et Méléandre à sa suite, imaginent qu'ils possèdent un tel degré d'élévation, qu'ils ne seront pas touchés par les inévitables conséquences de leur comportement. Leur système est apparemment infallible. Mais bien plus tard, alors que la désolation de Sélysette leur fait éprouver leurs premiers remords, Aglavaine réfute les scintillantes théories qu'elle avait auparavant développées. Elle se rend maintenant compte de la vacuité de ses raisonnements, et pressent l'existence d'un mystère qu'ils n'ont pas dévoilé. Ainsi, elle évoque à Méléandre, dans la seconde scène du troisième acte, "... une vérité plus profonde qui n'approuverait pas nos plus belles paroles..." (III, 62).

Adela Gerardino affirme que "C'est la lumière qu'Aglavaine répand, qui a illuminé la conscience de Sélysette." (89). Si l'arrivée de la belle étrangère a bien provoqué chez elle le déclenchement d'un processus

¹¹² Guyon, Jeanne: La Vie de Madame Guyon écrite par elle-même. (Paris: Dervy-Livres, 1983) 16.

d'évolution, c'est que Sélysette est forcée de réagir à une situation qui la laisse d'abord désespérée. D'autre part, le manque de rancune de Sélysette pendant la majeure partie de la pièce, mêlé à la profondeur de son chagrin, vont déjouer toutes les infaillibles calculations d'Aglavaine. Au début du second acte, sûrs de la force absolue et bénéfique qu'ils croient avoir trouvée en se rencontrant, Aglavaine et Méléandre vont en effet jusqu'à relever les erreurs "manifestes" de Dieu. Méléandre déclare à Aglavaine, dans la première scène du second acte: "Nous avons en nous le même monde... Dieu s'est trompé sans doute quand il a fait ainsi deux êtres de notre être..." (III, 23). Bien vite pourtant, et dès la suite de cette même scène, ils se rendront compte de leur aveuglement. La dimension sexuelle de leur passion l'un pour l'autre n'échappe pas à Méléandre, qui explique à Aglavaine que son amour "fraternel" ("Ne puis-je pas t'aimer comme un frère, Méléandre?" (25)) n'est qu'un mirage qui masque leur attirance mutuelle: "Et plus nous lutterons [contre le désir physique], plus nous verrons monter entre nous un désir qui sera comme un voile de plus en plus obscur... Et les meilleures choses vont mourir en nous-mêmes, à cause de ce désir... Il semble qu'il n'y ait au fond de tout cela qu'une bien petite chose ..." (27). Lorsqu'à la fin de la scène, ils échangent un baiser passionné, "On entend un cri de douleur dans le feuillage ..." (30). C'est Sélysette ivre de désespoir, qui laisse échapper la souffrance qu'elle

éprouve devant ce baiser dont elle comprend trop bien l'intensité brûlante.

Cette douleur immense provoque un changement notable dans le personnage d'Aglavaine. Dans la seconde scène du troisième acte, elle avoue qu'elle s'est trompée, et annonce à Méléandre son intention de partir. Lorsque celui-ci s'insurge contre cette décision, et affirme qu'ils doivent quand même être dans le vrai, Aglavaine déclare: "Ah! c'est avoir si peu de chose que d'avoir raison, Méléandre; et je crois qu'il vaut mieux avoir tort toute sa vie et ne pas faire pleurer ceux qui n'ont pas raison..." (III, 62). Aglavaine a perçu, plus tôt que Méléandre, la métamorphose de Sélysette, que Bettina Knapp décrit ainsi: "Elle qui fut l'individu extraverti [du trio], devient de plus en plus introvertie et secrète dans ses pensées et dans ses actes, maintenant qu'elle se trouve face à une situation désagréable. Elle n'est plus l'épouse enfantine, heureuse et ouverte du premier acte. Elle se transforme en une force imprévisible et mystérieuse au fur et à mesure que la pièce avance." (91) ¹¹³.

Au cours du troisième acte, Sélysette acquiert ce pouvoir étrange qui influe si profondément sur la suite du récit. Son langage se fait plus fluide, elle s'exprime plus clairement,

¹¹³ ["She who has been the extroverted individual, now, when faced with an unpleasant situation, becomes increasingly introverted and secretive in her thought and acts. No longer the open, happy, carefree childlike bride of the first act, she is transformed into an unpredictable and mysterious force as the play moves along."]

mais ses paroles sont marquées au sceau d'un mystère inaccessible. Dans la première scène, elle résume à Méléandre le changement qui s'est opéré en elle: "... je ne suis plus comme autrefois et je ne ferai plus de reproches à personne. Je ne sais pas moi-même ce qui me change ainsi, et je n'aurais pas cru celui qui m'aurait dit, il y a quelque temps, que j'allais être heureuse en devenant plus triste ..." (III, 55). Cette déclaration paradoxale inquiète Méléandre, qui réplique immédiatement: "Je ne sais pas ce que le ciel se prépare à exiger d'un homme quand il l'entoure ainsi..." (III, 55). Il a donc l'intuition d'une catastrophe imminente, mais sa préscience ne possède pas une précision suffisante pour le faire réagir contre les événements néfastes dont il pressent l'approche. Aglavaine elle aussi s'inquiète. Au début de la troisième scène, alors qu'elle s'entretient avec Méléandre, elle lui confie sa préoccupation vis à vis du comportement de Sélysette: "Je l'ai vue tout à l'heure, au sommet de la tour, entourée de mouettes qui poussaient de grands cris. Elle y monte sans cesse depuis deux ou trois jours; et je ne sais ce que cela fait passer par moments sur mon âme..." (III, 65). A la fin de la même scène, Sélysette descend l'escalier de sa tour, à la rencontre d'Aglavaine, en chantant:

"Quand l'amant sortit
 (J'entendis la porte)
 Quand l'amant sortit

Elle avait souri...

Mais quand il rentra,
 (J'entendis la lampe)
 Mais quand il rentra
 Une autre était là...

Et j'ai vu la mort
 (J'entendis son âme)
 Et j'ai vu la mort
 Qui l'attend encore..." (III, 67).

Cette chanson mélancolique révèle le profond chagrin de Sélysette, et une rapide étude des temps du texte en révèle les progrès. La sortie et le retour de l'amant sont rejetés dans un passé révolu exprimé par le passé simple. Le sourire du personnage féminin est encore plus lointain, puisqu'il est rapporté au plus-que-parfait. Par ailleurs, ce temps grammatical possède un aspect progressif qui s'oppose à la sécheresse historique du passé simple. Il renvoie donc à une sphère différente du discours, exprimant ici une habitude dont la caducité est vérifiée par son antériorité vis à vis des actes de l'amant: "Elle" avait souri avant de se rendre compte de la présence de "l'autre". Le troisième paragraphe, au contraire, présente un verbe au passé composé ("Et j'ai vu la mort"), qui établit un lien entre le passé et le présent. La mort s'approche donc de l'amante, jusqu'au dernier vers où sa

présence, remontée du passé, apparaît soudain dans la sphère du présent: elle "l'attend encore...". Tous les verbes du texte qui sont au passé convergent alors vers la dimension présente, laquelle ouvre la porte au futur puisque la mort "attend" son heure de frapper. La chanson de Sélysette prend donc une dimension proleptique, annonciatrice de son suicide.

Ce texte fonctionne également comme un ressurgissement des thèmes et des techniques du premier théâtre, et c'est avec raison qu'Adela Gerardino remarque que Sélysette "... se rapproche davantage des petites princesses qui peuplaient les premiers drames de l'auteur, que du personnage qu'elle nous a fait connaître." (91). En effet, Sélysette se révèle ici l'héritière des princesses du premier théâtre. Maleine chante elle aussi une chanson au début de la seconde scène du premier acte de La Princesse Maleine. Mélisande fait de même au début de la seconde scène du troisième acte de Pelléas et Mélisande. La filiation entre les trois jeunes filles ne se limite pas au seul fait de chanter: il est remarquable que les trois chansons ont en commun le thème de la tour. Maleine psalmodie: "Les nonnes sont malades, Malades dans la tour..." (I, 9). Mélisande en chante en peignant ses longs cheveux: "Les trois soeurs aveugles, (...), Montent à la tour, ..." (II, 48). Si le poème chanté de Sélysette ne fait pas apparaître ce motif de la tour, il faut pourtant noter qu'elle le prolonge en descendant les degrés de son refuge personnel, la tour en ruines dont elle a seule les clefs, et du haut de

laquelle elle va se précipiter vers sa mort à la fin du quatrième acte.

A partir de la scène où elle entonne ses trois strophes, Sélysette va devenir un personnage inquiétant, fixé dans son projet de suicide qu'elle tient secret comme une idée fixe. C'est avec défi, et presque avec haine qu'elle refuse d'expliquer ce qu'elle trame à Aglavaine angoissée qui la supplie de l'éclairer sur son attitude déconcertante: "Ah! voilà, Aglavaine!... la petite Sélysette a son secret aussi, qu'elle saura bien garder... Mais qu'aurais-tu fait à ma place si tu avais été la petite Sélysette et qu'une autre Aglavaine encore plus belle que toi, fût venue un beau jour embrasser Méléandre?" (III, 68). Elle montre ici l'étendue de sa jalousie, qu'elle cache elle aussi sous de longues tirades où elle exalte l'amour qu'elle ressent pour Méléandre et Aglavaine. Comme le note Marcel Postic, "Sélysette était faite pour vivre humainement, de toutes ses forces de femme. Devenue jalouse d'Aglavaine, elle a transposé la lutte avec sa rivale sur un plan supérieur ..." (219).

Comme Ablamore, Sélysette porte toujours avec elle la clef d'or de sa tour. Elle dissimule son projet comme le roi fou, qui nuit et jour se promenait dans les corridors de son château en balançant des clefs mystérieuses et en chantant: "Le malheur avait trois clefs d'or..." (II, 141). Sélysette n'en a qu'une. Dans la première scène du drame, elle la laisse tomber à terre. Aglavaine qui la ramasse s'étonne de

son aspect inhabituel: "Oh! l'étrange clef!" (III, 16). Comme Sélysette, Aglavaine possède elle aussi une clef, et déclare: "Il n'y a rien de plus beau qu'une clef, tant qu'on ne sait pas ce qu'elle ouvre..." (III, 17). Celle d'Aglavaine libère tous les malheurs qui se précipitent sur le trio, comme les trois clefs de la chanson d'Ablamore. Celle de Sélysette lui ouvrira les portes de la mort. De même qu'Ablamore, Sélysette est folle de douleur et de jalousie, et sa raison chancelle tout au long du quatrième acte. Elle y menace finalement de châtiments terribles sa petite soeur Yssaline, qu'elle a amenée avec elle au sommet de la tour: "... si tu dis à quelqu'un que je te semblais triste, tu seras punie très longtemps..." (III, 109). Mais elle est aussi l'héritière de Golaud. En effet, la première scène du second acte la trouve cachée dans le parc du château, tapie dans des buissons, écoutant toute la conversation amoureuse de Méléandre et Aglavaine, comme Golaud qui avait espionné Pelléas et Mélisande avant d'attenter à leurs vies.

Aglavaine soupçonne Sélysette de penser à se tuer. Mais elle reste encore fidèle à ses constructions intellectuelles, et déclare à la jeune femme que "... ce serait l'idée des petits coeurs aveugles, qui ne peuvent prouver l'amour que par la mort... Il faut vivre au contraire quand on aime; et plus on aime, plus il faut que l'on vive... Et puis je savais bien que tu nous aimais trop pour nous aimer ainsi... Et pour peu qu'on y songe, si l'on voulait vraiment le malheur de deux

êtres, on ne pourrait faire une chose plus cruelle que de placer ainsi une mort innocente entre eux deux..." (III, 80). Aglavaine se montre une fois de plus dogmatique, voire moralisatrice; Sélysette répond qu'elle a trouvé "...tout autre chose, et c'est du côté de la vie..." (III, 81). En fait, cet énoncé elliptique ne prendra son sens qu'au quatrième acte de la pièce, lorsque Sélysette sera tombée de sa tour, en tentant de maquiller son suicide en accident.

"Une fois que Sélysette", écrit Bettina Knapp, "se trouve piégée dans une situation triangulaire, la seule façon dont elle puisse soulager sa douleur est par le moyen de la destruction du trio." (90) ¹¹⁴. Elle refuse de tuer Aglavaine lorsqu'elle en a l'occasion: il aurait suffi qu'elle la poussât dans le bassin. C'est elle-même qu'elle va détruire, à la différence de Golaud et d'Ablamore. Pour faire cesser la situation intenable du couple à trois, ces derniers ne retournent pas leur violence contre eux-mêmes, mais contre les amants adultères; ce retournement constitue l'une des nombreuses nouveautés que présente Aglavaine et Sélysette. Si la jeune femme refuse d'attenter à la vie de Méléandre ou d'Aglavaine, il ne lui reste plus que la sienne à détruire. La première scène de la pièce laisse entrevoir cette issue. Sélysette, blessée par le panégyrique d'Aglavaine que formule Méléandre, déclare à son mari: "Aime-la si tu l'aimes. Je

¹¹⁴ ["When Sélysette finds herself caught in a triangular situation, the only way she can alleviate her pain is by destroying the threesome."]

m'en irai..." (III, 10).

Au cours du quatrième acte, Sélysette prépare sa mort. Elle évoque à Aglavaine l'arrivée d'un hôte étrange: "Il nous est arrivé depuis cinq ou six jours, un oiseau inconnu, qui vole sans se lasser tout autour de ma tour... Il a des ailes vertes, mais d'un vert si étrange et si pâle qu'on ne s'explique pas... Et puis, ce qu'on ne s'explique pas non plus, c'est qu'il semble grandir tous les jours..." (III, 84). Bettina Knapp propose de l'oiseau l'explication suivante: "Le vert de l'oiseau représente d'habitude l'espoir et la fécondité. Dans cette image spécifique, cependant, le vert prend une tonalité étrange -comme s'il était l'indice d'une nature supra-réelle. ... selon les hiéroglyphes égyptiens, l'oiseau à tête humaine représente l'âme, le Ba. L'oiseau peut donc symboliser une projection de l'âme de Sélysette. Comprendre l'oiseau, savoir interpréter son origine et ses allées et venues, serait comprendre Sélysette. Son départ indiquerait la libération de l'âme de Sélysette, ou sa mort." (91) ¹¹⁵. De fait, l'oiseau grandit en même temps

¹¹⁵ ["The green of the bird usually represents hope and fecundity. In this particular image, however, the green takes on a strange tonality - as if endowed with some outer-worldly nature. [As noted before], according to Egyptian hieroglyphics, the bird with the human head represents the soul, the Ba. The bird may therefore symbolize Sélysette's soul in projection. To understand the bird, its origin and wanderings, would be to understand Sélysette. The bird's departure would indicate the liberation of Sélysette's soul or her death. While using the bird as an excuse for her presence on the tower, Sélysette was in effect describing the steps pointing to her own demise."]

qu'augmente la détermination de Sélysette à se donner la mort. Par ailleurs, elle utilisera comme prétexte de sa visite à la tour la présence de cet animal étrange, et son désir de se pencher vers son nid.

Aglavaine, dont les pressentiments se précisent, demande à Sélysette qu'elle lui confie la clef de sa tour. Sélysette s'exécute, car elle en possède une seconde, qu'elle avait crue perdue mais qu'elle a entretemps retrouvée; les précautions d'Aglavaine ne serviront donc à rien. Accompagnée de sa jeune soeur Yssaline, elle se décide à faire ses adieux à sa grand-mère. Elle prend bien soin de paraître joyeuse, et exhorte Yssaline à rapporter cette gaieté plus tard, en lui lançant ces mots sinistres: "... lorsque tu seras seule ... (...) Mais il faut remarquer que j'étais très joyeuse, car cela on le voit, je souris tout le temps... et il ne faut jamais cacher la vérité..." (III, 88). Les premières paroles de Sélysette forment un avertissement de sa mort prochaine à l'égard de tous ses narrataires, à savoir Yssaline et le lecteur-spectateur. Mais les dernières possèdent une ironie grinçante, puisqu'elles évoquent l'ancienne philosophie d'Aglavaine, qui préconisait la notion assez naïve d'une franchise complète.

Sélysette va dire adieu à sa grand-mère accompagnée d'Yssaline, en lui déclarant qu'elles vont se "... promener dans la campagne..." (III, 88). Cette image rappelle la disparition d'Ablamore, qu'Astolaine avait rapportée en disant

que son père avait "... fui vers les prés, en chantant, tout en larmes ..." (II, 164). Sélysette elle aussi fuit vers les prés de la mort. Elle monte une première fois au sommet de la tour, mais s'avère incapable d'exécuter son projet, et dit à Yssaline: "Je ne peux

pas, je ne peux pas, te dis-je!... Les fleurs et la mer m'en empêchent... Je ne pourrai jamais le faire pendant le jour..." (III, 93). Prise de remords à l'idée d'avoir fait des adieux trop rapides à Méliigrane, Sélysette redescend vers les vivants. Elle insiste sur le fait qu'elle doit quitter la vie en parfaite harmonie avec ceux qu'elle aime: "Elle ne m'a pas souri au tout dernier moment, et je revois toujours qu'elle ne m'a pas souri... On dirait que le reste de la vie ne compte plus..." (III, 95).

Toute la nature généreuse de Sélysette se révèle pleinement une dernière fois, lors de son ultime entrevue avec Méliigrane, qui forme la cinquième scène du quatrième acte. La conception de l'amour qu'elle développe à sa grand-mère confirme la générosité de son geste, l'ampleur de ses scrupules: "... un jour on se dit qu'on n'a pas été bonne, qu'on aurait pu faire davantage et qu'on n'a pas aimé comme il fallait aimer..." (97). Cependant, Sélysette ne peut se défendre de tenter de révéler indirectement son projet à Méliigrane; ce retour vers elle, ces seconds adieux constituent une ultime tentative de réconciliation avec la vie. C'est pourquoi Adela Gerardino remarque qu' "Au lieu de chercher à

laisser dans l'esprit de la vieille dame une impression de sérénité -puisqu'elle veut qu'on la croie heureuse afin que l'hypothèse du suicide ne puisse pas être envisagée- elle lui parle de façon à l'inquiéter." (91). Adela Gerardino, habituellement si fine et sensible, ne semble pas ici se rendre compte de l'immense désespoir de Sélysette. La jeune femme tend métaphoriquement les bras à l'être qui est le plus proche d'elle, mais Méligrane n'entend pas la sirène d'alarme qui hurle au fond du coeur de sa petite fille. Ainsi, lorsqu'elle lui demande si elle pourrait "... être heureuse si [elle] n'était plus là" (III, 99), Méligrane ne comprend pas que Sélysette tente désespérément de lui faire comprendre son projet. Elle s'est exprimée au mode conditionnel, ouvrant la porte à l'hypothèse de sa disparition, et à toute la vie de son coeur blessé à mort. Méligrane lui répond avec toute la rigueur de l'indicatif, dont les aspérités sont renforcées par son emploi du futur, qui s'élance d'un présent auquel Sélysette n'appartient déjà plus: "Tu pourras être heureuse quand je ne serai plus là, mon enfant, car il te restera tant de choses quand je n'y serai plus..." (99). Le "r" caractéristique du futur renforce la profondeur de la douleur que ce discours provoque chez Sélysette, dont les cordes sensibles sont tendues à éclater. Il faut par ailleurs remarquer qu'en plus du "r", la réplique de Méligrane abonde en autres consonnes dures, telles que le "t" et le [k].

Pendant toute la scène, Sélysette multiplie les indices

pour faire comprendre son projet à Méligrane. Alors, peu à peu, se lève en l'esprit de la grand-mère une voix qui sonne l'alarme: "Que tes mains sont brûlantes aujourd'hui, Sélysette..." (III, 100); "Que tes yeux sont brillants, Sélysette..." (III, 102). La voix s'est levée trop tard, et le fait que Méligrane n'ait pas tout deviné dès le début de la scène a confirmé la jeune femme dans son intention. Elle a voulu vérifier la proximité de leurs coeurs: la grand-mère n'a d'abord pensé qu'à sa propre mort. Mais vers la fin de la scène, elle se rend compte des larmes de Sélysette, et pressent un danger imminent pour sa petite fille, qu'elle supplie de rester près d'elle. Elle pousse alors un cri déchirant, car elle a enfin pris conscience de la gravité de la situation: "Sélysette, reste ici... Je ne veux pas... Je ne veux pas que tu t'en ailles..." (III, 103). Impuissante désormais à la retenir, "Elle fait de grands efforts inutiles pour se lever et étendre les bras." (III, 103).

Dans la sixième scène, Sélysette et Yssaline rencontrent Aglavaine, dans un corridor du château. Aglavaine, plus alerte que Méligrane, remarque l'agitation de la jeune femme: "Je ne sais pas si c'est à cause du soir qui tombe, mais tu sembles bien pâle..."; "Tu sembles éclairée comme une petite lampe ..." (III, 105).

Sélysette adopte le discours qu'elle sait plaire à Aglavaine. Abstraits et empreints d'idéalisme, ses propos feront une fois

encore illusion à celle qu'elle ne considère plus comme sa rivale: "Quand tu le reverras, tu l'embrasseras à ma place... je suis heureuse quand je songe que c'est toi qui l'embrasses quand je ne suis pas là... je vous aime tellement que je serais jalouse s'il n'embrassait personne..." (III, 106). Aglavaine, empêtrée dans les filets d'un système qu'elle a elle-même inspiré, laissera partir Sélysette sans la retenir, alors que la jeune femme entonne, puis cesse brusquement la même chanson qu'à la troisième scène du troisième acte. Elle l'interrompt au moment précis où le groupe "la mort" figure dans le poème: "Et j'ai vu la... Ah! Ah!..." (III, 106).

Au lieu de se précipiter à sa suite, Aglavaine sort elle aussi. Adela Gerardino laisse percer son étonnement devant l'attitude d'Aglavaine: "Il est tout à fait inadmissible que cette femme vraiment supérieure n'ait même pas soupçonné le drame qui se déroulait à ses côtés. Cela est incompatible avec l'idée que l'auteur nous a donnée de son héroïne. Nous restons déconcertés ..." (93). En fait, toute la finesse d'Aglavaine est comme engluée dans ce que la commentatrice nomme sa "sagesse raisonneuse" (93): au lieu de continuer à affûter son intelligence et son intuition, ses principes trop abstraits se sont figés, et l'empêchent de réagir aux avertissements que lui donnent ses pressentiments. Ainsi, tout au long de la seconde partie de la troisième scène du troisième acte, où Aglavaine et Sélysette ont leur seconde longue conversation, elle encourage involontairement Sélysette

à mettre son projet de suicide à exécution. Elle prononce ces mots fatals: "... celui pour qui l'on se dévoue n'est pas aussi heureux que celui qui s'est dévoué..." (III, 75). Marcel Postic remarque à ce sujet que "Compétition dans la montée vers l'idéal, exaltation dans le dépassement de soi-même, voilà ce qu'en retient Sélysette ..." (218).

La septième et dernière scène du quatrième acte va voir s'accomplir le suicide de la jeune fille. Il est remarquable que l'événement qui va provoquer sa mort se passe à la fin du quatrième acte du drame: il en était de même pour Mélisande, Alladine et Palomides, ainsi que Tintagiles enlevé par les servantes. Quant à Maleine, son assassinat se déroule lui aussi au début de la cinquième et dernière scène du quatrième acte. La filiation entre Sélysette et les héroïnes du premier théâtre se remarquait du point de vue thématique: Sélysette semble bien être une réincarnation des princesses fragiles de la première période. Elle se fait plus fragile au cours du récit, jusqu'à ressembler à Maleine ou à Mélisande. Comme ces dernières, elle parsème la diégèse du texte des couplets d'une chanson énigmatique. Cet héritage se vérifie donc également du point de vue structural, puisque c'est au même moment de la pièce que tous ces personnages sont blessés à mort.

Une fois parvenue au sommet de la tour, Sélysette déclare qu' "Il faut attendre que le soleil soit descendu tout au fond de la mer, et que toute lumière soit morte à l'horizon ..." (III, 107) pour aller chercher l'oiseau vert. Elle montre

une méfiance marquée pour la lumière, car elle ne veut pas non plus accomplir son geste à la clarté des étoiles. Sélysette clame son "bonheur" à sa soeur: "... je n'ai jamais été plus heureuse qu'aujourd'hui..." (III, 108). Yssaline pourtant ressent un étrange malaise, et fait remarquer à Sélysette qu'elle parle trop précipitamment, et que ses yeux semblent pleurer. Sélysette se fait alors dure et sévère, et promet une punition terrible à Yssaline si elle révèle plus tard que sa soeur lui semblait triste. L'enfant ne comprend pas la raison de ces paroles inflexibles. Sélysette lance alors: "Et puis, il ne faut pas m'interroger ainsi, tu n'es qu'une petite chose qui ne peut pas encore comprendre ce que d'autres comprennent..." (III, 109).

En fait, Sélysette se comporte vis à vis d'Yssaline de la même manière que Méléandre et Aglavaine agissaient à son égard au début de la pièce. Elle s'est si ardemment efforcée de ressembler à Aglavaine qu'elle reproduit maintenant son attitude, tant dans la persistance qu'elle met à soumettre la réalité à sa vision idéaliste du monde et d'elle-même, que dans la condescendance marquée dont elle fait ici preuve vis à vis d'Yssaline. Le personnage éthéré qu'elle s'est créé à elle-même refuse de la laisser admettre son désespoir.

A deux reprises pourtant, elle semble sur le point de renoncer à son projet. Elle déclare à sa soeur: "Vois-tu, ma petite Yssaline, je ne peux pas le dire, et cependant j'aurais besoin de le dire à quelqu'un, parce que c'est si triste quand

on est seule à savoir..." (III, 110). Avant de se pencher vers sa mort, elle se demande: "Pourquoi faut-il que ce soit la plus jeune..." (III, 111). Mais bien vite, elle se reprend, et fait ses adieux à sa soeur: "Adieu, mon Yssaline, je suis très, très heureuse..." (III, 111). En fait, Sélysette s'abuse sur les motifs de son acte: son suicide vise plutôt à confirmer une certaine idée d'elle-même qu'à donner la liberté à Méléandre et Aglavaine. Adela Gerardino voit dans ce geste une sorte de revanche suprême: "Voulant faire le bonheur d'Aglavaine et Méléandre, elle choisit le moyen le plus sûr de les rendre à jamais malheureux en mettant entre eux la mort d'un être innocent. Si elle avait voulu se venger et les punir, elle n'aurait pu mieux trouver." (91).

Ce désir de revanche perçu par Adela Gerardino n'explique pourtant pas toute l'attitude de Sélysette. Ainsi, son désespoir est réel, et nombreuses sont les scènes où, en larmes, elle fait semblant d'être heureuse. Au fur et à mesure que le récit avance, elle perd sa joie et sa spontanéité enfantine, et se fait peu à peu aussi sentencieuse qu'Aglavaine et Méléandre. Bettina Knapp remarque que "Le fait que Sélysette opte pour la tour (qui représente les hauteurs et les attitudes spirituelles) comme moyen de résoudre son problème révèle son désir de retourner vers le monde physique, de rétablir ses liens avec les forces primitives. Aglavaine avait tenté d'établir un état de choses surhumain, ou excessivement spirituel. Lorsque quelqu'un

aspire à des hauteurs aussi vertigineuses, tout en coupant tous ses liens avec le monde terrestre, il s'ensuit un besoin de restauration d'équilibre." (90-91) ¹¹⁶. Sélysette est incapable d'assumer le renoncement qu'elle se force à accepter. Le partage de Méléandre et la situation de triangle lui sont tout aussi insupportables qu'au début de la pièce, même si elle masque sa souffrance sous des justifications éthérées dont Aglavaine est l'inspiratrice.

Dans la première scène du cinquième acte, tout le système philosophique dont Aglavaine et Méléandre se faisaient les thuriféraires s'écroule définitivement. La mort de Sélysette ressemble à celle d'une héroïne antérieure du dramaturge. Dans la seconde scène du cinquième acte de Pelléas et Mélisande, le médecin déclarait à Golaud: "Ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle [Mélisande] se meurt; un oiseau n'en serait pas mort..." (II, 100). De même, la blessure de Sélysette paraît très légère. Méléandre la décrit ainsi à Aglavaine: "On ne lui voit aucune blessure et son pauvre petit corps semble intact, mais un filet de sang ruisselle sans cesse de ses lèvres..." (III, 114). Le fait que son corps soit intact révèle la vraie nature de son mal: invisible sous

¹¹⁶ ["The fact that Sélysette opts for the tower as a means of solving her problems (a representative of heights and spiritual attitudes) indicates her desire to return to the physical world, to become linked once again with early forces. Aglavaine had attempted to bring about a superhuman or overly spiritual state of affairs. When someone strives to reach such lofty heights, with a concomitant cutting off of earthly ties, a need to restore the balance ensues."]

une enveloppe extérieure apparemment intacte, son désespoir a progressé jusqu'à la tuer.

Méléandre a brisé le charme sous lequel il vivait depuis l'arrivée d'Aglavaine, pour laquelle il ne ressent plus qu'une haine violente: "Et maintenant, tout ce qu'elle nous a dit, et tout

ce qu'elle a fait remonte dans mon âme en soupçons monstrueux qui vont briser ma vie!... L'amour est aussi cruel que la haine... Je ne crois plus, je ne crois plus!... Et toute ma douleur se transforme en dégoût!... Je crache sur la beauté qui veut être trop belle... Je crache sur le destin qui ne veut rien admettre... Je crache sur les mots qui trompent l'animal, et je crache sur la vie qui n'écoute pas la vie!..." (III, 115). Méléandre semble oublier la part qu'il a prise à la préparation de la tragédie, en rejetant toute la faute sur Aglavaine. Au cours de la dernière scène du drame, celle-ci s'accuse soudain avec désespoir: "Je suis une misérable..."; "C'est moi qui fais mourir..." (III, 117).

Sélysette meurt doucement à la fin de cette scène ultime. Elle est, comme Mélisande, Alladine et Palomides, allongée sur un lit, calme et exempte de toute rancune. Elle affirmera jusqu'au bout qu'elle ne s'est pas précipitée du sommet de la tour. Aglavaine pourtant la supplie de leur dire la vérité, afin qu'elle leur donne la paix: "Tu tiens en ce moment, entre tes petites lèvres, la paix profonde de toute notre vie..." (III, 121). Sélysette répète obstinément qu'elle n'a pas

voulu mourir: "Je suis tombée sans le vouloir..." (III, 120); "Je suis tombée en me penchant..." (III, 124). Il est remarquable que Sélysette jure solennellement qu'elle ne ment pas: "On dit qu'on ne peut plus mentir au moment où l'on meurt; et c'est pourquoi je veux te dire la vérité..." (III, 120); "Crois-tu qu'on mente ainsi au moment de sa mort?" (III, 122); "... je vois bien que ce serait plus beau; mais ce ne serait pas la vérité..." (III, 124).

Elle met pourtant en garde Aglavaine contre les paroles que la griffe de la mort s'apprête à lui faire prononcer: "J'ai quelque chose là, qui trouble un peu mes yeux... Mais ce que je dirai tout à l'heure... je ne sais pas moi-même ce que je te dirai... ceux qui meurent, tu sais bien, ont d'étranges idées... J'ai vu mourir une fois; et maintenant, c'est à mon tour... Eh bien, ce que je dirai tout à l'heure, n'y fais pas attention... Mais maintenant, je sais ce que je dis; et c'est cela seul que tu dois écouter et retenir..." (III, 119).

Où se trouve la vérité de Sélysette? Il n'y a pas de doute qu'elle s'est jetée volontairement du haut de sa tour. Mais ses raisons se limitent-elles au seul fait de vouloir briser l'insupportable triangle, et de laisser le champ libre à Aglavaine? C'est douteux, car elle connaît trop l'intelligence de cette dernière pour penser qu'elle sera convaincue par la thèse de l'accident. Sélysette s'est-elle laissé entraîner par une idée d'elle-même irréaliste et par

trop éthérée? Certes, mais ce fait ne constitue pas, lui non plus, l'essence des raisons de son acte, car son personnage est trop complexe pour être réduit à une matérialisation d'un paroxysme de fierté de soi. Une fois encore, le destin est incriminé. Sélysette donne des conseils à Aglavaine sur la manière de soulever sa grand-mère: "... je voulais te l'apprendre, et puis le temps, le temps n'a pas voulu..." (III, 127).

La conduite paradoxale de Sélysette, qui étonne Adela Gerardino, ne correspond en fait à aucune logique humaine, puisque toutes les explications que l'on peut donner de son acte ne sont que partielles. Quelque chose en effet se profile entre les lignes du texte, et montre que le dialogue à deux niveaux, si caractéristique du premier théâtre, ne s'est pas interrompu dans Aglavaine et Sélysette. Sélysette dit la vérité lorsqu'elle affirme qu'elle n'a pas commis son acte. Toute la dernière scène de l'oeuvre fonctionne sur la technique du "dialogue à deux vitesses" si unique à l'écriture maeterlinckienne. Aglavaine et Méléandre restent dans une réalité quotidienne, où tout acte doit s'expliquer par une suite de causes et d'effets logiques. Aglavaine envisage les origines et les conséquences du suicide de Sélysette et accuse l'insuffisance dont elle a fait preuve. Elle reconnaît avoir eu le pressentiment de l'acte commis par la jeune femme: "Voici plus d'une semaine que quelque chose le crie sans répit dans mon coeur, et je n'ai su que faire, et je n'ai rien

trouvé, alors que le mot le plus simple que l'être le plus simple eût pu dire, aurait sauvé une vie qui ne demandait qu'à revivre..." (III, 117).

Ce cri de douleur suprême d'Aglavaine entérine la déroute complète de ses croyances. Elle admet la supériorité de l'instinct qui lui donnait l'intuition du suicide de Sélysette, et déclare qu'elle s'est montrée inférieure à "l'être le plus simple". Tout empêtrée dans la toile qu'elle avait savamment tissée, Aglavaine a perdu le fil d'Ariane qui la guidait, pendant que Sélysette a retrouvé la clef d'or: "Mais pourquoi t'en vas-tu, me disait ma mère-grand; mais pourquoi t'en vas-tu, mon enfant? -C'est à cause d'une clef retrouvée, ma mère-grand, c'est à cause d'une clef retrouvée..." (III, 126). Cet objet lui a ouvert les portes de la mort, mais aussi celles d'un mystérieux royaume. Alors qu'elle agonise, elle confie à Aglavaine et Méléandre: "... je ne comprends pas, qu'étant si petite, je puisse avoir un si grand paradis dans le coeur; et j'ai peur par moments de m'en aller avec tout le bonheur..." (III, 125).

Les propos de la mourante ne s'éclairent qu'à la lumière des mystiques. Il faut en effet considérer la sérénité de Sélysette, qui fait suite à l'angoisse et au désespoir dont elle a fait preuve tout au long du récit. Ainsi, sa patience et son manque complet de rancœur envers Aglavaine et Méléandre ne s'expliquent que par l'état spirituel qu'elle a atteint. Ruysbroek l'Admirable donne une description proche

de l'état où se trouve Sélysette: "Cette grâce tombe en nous dans l'unité de nos forces supérieures et de notre esprit, d'où les forces suprêmes effluent activement en toutes les vertus, par la force de la grâce, et refluent en elle par les liens de l'amour." (159). Sélysette, ayant épuisé toutes ses forces psychologiques lors de l'horrible combat qu'elle a mené contre la jalousie et le malheur, se trouve projetée dans une dimension qui n'a plus rien de commun avec son personnage antérieur, dont elle est pourtant la suite inévitable, à cause de sa pureté cristalline, qu'Agalavaine a signalée lors de la seconde scène du deuxième acte. Ces propos de Madame Guyon indiquent par ailleurs le chemin d'une explication du paradoxe de Sélysette, qui affirme ne pas être tombée volontairement alors qu'elle s'est suicidée: "J'ai dit que ceux qui meurent n'ont de subsistant que ce qui se trouve à leur mort. S'ils meurent en grâce, leur volonté n'étant point rebelle, ils n'ont plus la cause du péché ¹¹⁷, et ne la peuvent plus avoir, puisque leur volonté demeure fixe dans le bien. Il n'en est pas de même sur la terre de l'homme qui n'est pas confirmé en charité: parce que n'étant pas dans l'immuable, il peut toujours changer, et sa volonté se rebeller jusqu'à ce qu'elle soit morte et passée en celui qui la rend immuable." (*Vie*, 389).

La notion d'acte volontaire, en l'occurrence son suicide,

¹¹⁷ Madame Guyon parle en femme du XVII^{ème} siècle. Il n'est pas question ici de considérer le suicide de Sélysette comme un "péché".

est devenue étrangère à Sélysette. Dans le même temps, Aglavaine et Méléandre, qui métaphoriquement ne sont pas montés à la tour pour se saisir de l'oiseau vert, sont restés à un niveau spirituel inférieur. C'est la raison pour laquelle ils demandent obstinément à Sélysette si c'est par sa propre volonté qu'elle a rencontré sa mort. La rancœur et la haine ne sont pas absents de la sphère spirituelle dans laquelle ils se trouvent encore, comme le montre l'attitude de Méléandre vis à vis d'Aglavaine dans l'avant-dernière scène du drame. Ces derniers ont fait fausse route, et c'est Aglavaine qui le confirme définitivement lorsqu'elle s'écrie: "Qu'on est pauvre, ô mon Dieu! en face de tous ceux qui aiment simplement!..." (III, 124).

Les discours antérieurs formulés par Aglavaine posaient bien l'amour comme le but suprême, mais sa voix intérieure n'atteignait pas aux mêmes hauteurs que celle de Sélysette, dont l'élocution était pourtant moins brillante. Madame Guyon évoque deux sortes de paroles intérieures: "Il y a deux sortes de paroles: une parole *médiate*, qui se fait ou par quelque Ange, ou qui se forme dans l'esprit, et ces paroles qui sonnent et articulent sont des paroles médiate. Mais il y a une parole *substantielle*, parole expressive, qui opère plus infiniment que tout ce que l'on peut concevoir; parole qui ne cesse jamais et qui produit son effet, non en distinction, comme une chose momentanée, mais en réalité d'opération qui demeure fixe et immuable; parole qui ne se comprend de celui

dans lequel elle est parlée que par ses effets..." (Vie, 109). On peut considérer ici que les contradictions du discours de Sélysette s'expliquent par le fait qu'elle emploie ici la *parole substantielle* décrite par Madame Guyon: la logique de ses paroles se trouve rejetée dans une autre dimension spirituelle, où les effets et les causes, aussi bien que les intentions, sont à contempler différemment.

De fait, le discours d'Aglavaine s'enroulait comme un tissu précieux autour des notions de partage et d'amour qu'elle préconisait sans cesse: très convaincante et parfois dogmatique, elle se piquait d'avoir retrouvé en Méléandre son partenaire spirituel, et en Sélysette une petite soeur très pure à éduquer. Aglavaine allait jusqu'à affirmer qu'elle tenait le secret qui permettrait de tenir le malheur en échec. Dans sa lettre aux deux époux, elle déclarait: "Nous mettrons tant d'amour en nous-mêmes et tout autour de nous, qu'il n'y aura plus de place pour le malheur et la tristesse." (III, 5-6). Elle les a apportés elle-même, sans le vouloir il est vrai.

Bettina Knapp écrit qu' "Aglavaine et Sélysette échoua en tant que pièce de théâtre. Elle s'allonge, s'étire, et ses répétitions sont monotones. Même Maeterlinck était conscient de ses défauts. [en note: passage des Souvenirs de Georgette] Mais Aglavaine et Sélysette fut une oeuvre importante, car elle forme une étape décisive dans sa carrière dramatique. Maeterlinck s'éloignait du Symbolisme pour entrer dans une

nouvelle phase littéraire." (92) ¹¹⁸. En effet, les longues tirades d'Aglavaine et de Méléandre, avec leurs broderies oratoires, sont marquées d'artificialité et de répétitions. Mais des éléments nouveaux se font jour dans l'oeuvre. Ainsi, la mort de Sélysette est son choix personnel: elle n'est pas le fait du "personnage sublime", qui est structuralement absent de la pièce. Le destin n'y est évoqué qu'à deux reprises, et dans la même scène: la dernière. Encore faut-il remarquer que le destin n'a rien à voir avec la désolante conclusion du drame: la conduite de Méléandre et d'Aglavaine en est responsable, et cette dernière le sait parfaitement, puisqu'elle accuse son propre aveuglement: "J'ai été indiciblement lâche ou indiciblement aveugle!... Et pour la première fois peut-être j'ai fui comme une enfant devant la vérité!..." (III, 118).

Dans ses Souvenirs, Georgette Leblanc ne cache pas l'irritation qu'elle ressent vis-à-vis de la pièce. Unis par un amour qu'ils idéalisèrent tout au long des premières années de leur relation ¹¹⁹, l'auteur et l'actrice devaient se consacrer ensemble à la recherche de la philosophie de la vie

¹¹⁸ ["Aglavaine and Sélysette failed as a play. It is drawn out, lags, and its repetitions are monotonous. Even Maeterlinck was aware of its deficiencies. But Aglavaine and Sélysette was an important work because it marked a turning point in his dramatic career. Maeterlinck was slipping away from Symbolism and entering into a new literary phase."]

¹¹⁹ Les lettres que s'envoyaient les deux amants à cette époque en sont très révélatrices: Georgette Leblanc en reproduit un assez grand nombre dans son ouvrage.

que La Sagesse et la Destinée explique longuement. Il ne fait nul doute que la venue de Georgette dans la vie de Maurice Maeterlinck provoqua chez lui un surgissement d'optimisme et de vitalité, qui devait se retrouver dans ses oeuvres.

A en croire Georgette Leblanc, le projet d'Aglavaine et Sélysette fut longuement élaboré par les soins des deux amants. Très vite, pourtant, l'oeuvre sembla se dérober à leurs efforts: "En 1896, quand le Trésor des Humbles fut achevé, Maeterlinck décida d'écrire une pièce dont l'héroïne serait créée d'après moi. Elle fut baptisée Aglavaine et aussitôt nous échangeâmes des lettres sur cette femme: elle repoussa tous les sujets dramatiques auxquels on voulait la faire participer." (Souvenirs, 89). Après bien des efforts, la pièce fut enfin achevée. Elle ne correspondait pourtant pas au projet initial qui avait présidé à sa création, ainsi que l'atteste cette lettre de Maeterlinck à Georgette Leblanc ¹²⁰: "Il n'est pas tel que je le désirais, ce pauvre drame, et quand je le revois d'ensemble dans l'esprit, je ne l'aime plus du tout. Il devait être le triomphe et en somme, la force des choses a voulu qu'il soit presque la défaite d'Aglavaine." (91).

En fait, Maeterlinck n'était pas encore complètement libéré de l'idée de la fatalité qui avait fait naître ses premiers drames: Aglavaine et Sélysette représente davantage

¹²⁰ Elle n'en précise pas la date exacte.

une étape vers la libération de l'oeuvre du poète qu'un aboutissement. C'est avec dépit que Georgette Leblanc en prit brutalement conscience: "Il avait voulu créer une héroïne qui me plût et cette femme soi-disant clairvoyante exerçait sa force sans discernement sur deux êtres incapables de la supporter. Finalement sa bonne volonté n'engendrait que le malheur et cela sous un amas de belles paroles, de discours nobles et de principes généreux. Je la détestais, cette Aglavaine que j'avais fait naître et dont j'étais responsable. Je ne pardonnais pas à Sélysette la fausse grandeur d'un suicide qui allait empoisonner la vie des deux autres, et en faire deux victimes. Pourquoi n'était-elle pas partie, simplement? Je pleurais comme on pleure à vingt ans sur la chute d'une idée." (93). De fait, Aglavaine et Sélysette ne parvient pas à incarner complètement la nouvelle conception optimiste de l'auteur, développée dans La Sagesse et la Destinée.

Ainsi, du point de vue du décor, on assiste au ressurgissement du château des pièces antérieures. Ce motif a pourtant évolué: les châteaux de Hjalmar, Arkël et Ablamore étaient minés jusque dans leurs fondations. Aglavaine, dans sa lettre, mentionne "le vieux château" (III, 3) dans lequel elle est sur le point d'arriver. Mais il n'est fait mention de son effondrement prochain nulle part dans le texte, et seule la tour de Sélysette y est en ruines.

Sélysette offre des ressemblances avec Maleine et

Mélisande, mais son personnage s'éloigne d'elles par une différence importante: ces héroïnes laissaient le destin décider de leur sort. Sélysette, au contraire, a en elle une vitalité fondamentale absente des autres personnages. Cette caractéristique la conduit à prendre une décision, fatale il est vrai. Cependant, elle se montre capable de choisir. Dans la production antérieure de Maeterlinck, Astolaine est la seule à opérer un choix, qui se limite d'ailleurs à un renoncement. Quant à Ygraine, il ne lui est même pas laissé la possibilité d'un choix quelconque: malgré son dévouement, elle est impuissante à enrayer les décrets de la reine invisible.

Sélysette, Aglavaine et Méléandre possèdent par ailleurs une complexité psychologique qui fait d'eux des personnages à part entière, au contraire de leurs prédécesseurs en qui s'incarnaient surtout les différents aspects de la pensée de l'auteur. C'est Pierre-Aimé Touchard qui a le mieux décrit cette évolution fondamentale du théâtre de Maeterlinck: "Jusqu'alors aucun des personnages n'existait en soi, pour soi. Or, ici, ce que nous voulons connaître, c'est la vérité d'Aglavaine, la vérité de Sélysette. Il n'y a pas de question de sincérité chez Maleine ou même chez Astolaine. Or, ici, nous ne cessons de nous demander si Aglavaine joue un jeu, si elle ment ou si elle se ment, si Sélysette est capable d'aller jusqu'au bout de sa décision, si Méléandre lui-même saura voir clair en son coeur. Car ici les problèmes qui se posent sont

les mêmes que ceux du théâtre classique universel." ("Le Dramaturge": Maurice Maeterlinck 1862-1962, 364).

Aglavaine et Sélysette est manifestement une oeuvre de transition. Adela Gerardino ne s'y est pas trompée: "Malgré le progrès réel qui s'est réalisé dans la psychologie des personnages, il y a quelque chose d'inachevé, de manqué dans l'oeuvre. La transformation de Sélysette n'empêche pas celle-ci de chercher une solution dans la mort." (91). L'art de Maurice Maeterlinck est ici en pleine évolution, et cette oeuvre révèle la peine infinie avec laquelle s'éloigne peu à peu le fantôme apocalyptique d'un destin tout-puissant et nécessairement contraire. C'est l'auteur lui-même qui a donné de son oeuvre le commentaire le plus éclairant dans sa Préface de 1901: "... j'aurais voulu qu'elle [la mort] cédât à l'amour, à la sagesse ou au bonheur une part de sa puissance. Elle ne m'a pas obéi, et j'attends, avec la plupart des poètes de mon temps, qu'une autre force se révèle." (I, XVII-XVIII).

Aglavaine et Sélysette est le dernier avatar d'une formule dramatique qui reposait sur la toute-puissance de la mort. Mais ce ressort est désormais brisé. L'auteur cherchera pendant cinq ans une formule nouvelle, où puisse éclater la lumière qu'il laisse irradier dans La Sagesse et la destinée et Le Temple enseveli. Ce n'est qu'en 1901 qu'il trouvera le fil d'Ariane qui lui permettra d'ouvrir tout grand la porte du château enchanté, où rôdent encore les figures fragiles de ses premiers drames.

CHAPITRE 2: ARIANE ET BARBE-BLEUE

En 1901, la libération du poète va se manifester sous la forme de la pièce en trois actes intitulée Ariane et Barbe-Bleue. Materlinck y mêle le conte populaire à la fable mythologique, puisque le titre de l'oeuvre fait apparaître à la fois le conte de Charles Perrault et le nom de celle qui permit à Thésée de sortir du labyrinthe, grâce à un fil qu'elle lui avait donné.

La dimension intertextuelle du texte ne se limite pas à ces deux références. En effet, le château enchanté y est présent, plus dangereux, d'ailleurs, que tous ceux du premier théâtre, puisqu'il recèle un secret terrible qu'Ariane ne doit pas chercher à dévoiler. Par ailleurs, toutes les héroïnes des premières pièces de l'auteur reparaissent, y compris Sélysette qui avait pourtant bien failli échapper à la malédiction qui pesait sur celles qui l'avaient précédée. Maleine, cependant, semble bien s'être abîmée dans les marais qui entouraient le château d'Allemonde, puisqu'elle ne figure pas dans l'oeuvre, et ne sera donc pas libérée par Ariane. Astolaine manque, elle aussi, ce rendez-vous étrange. Son cas, pourtant, est à l'opposé de celui de Maleine: elle s'était libérée elle-même, en renonçant à un bonheur à peine entrevu. Plus tard, elle avait défendu Alladine et Palomides, tout en restant fidèle à son père qu'elle continuera à aimer malgré sa folie. Dans l'unique scène du cinquième acte d'Alladine et Palomides, Astolaine interdit que l'on dise du

mal d'Ablamore et de son attitude: "N'en parlez pas ainsi... Il croyait que j'avais souffert. Il a cru faire le bien et il a fait le mal sans le savoir... Cela nous arrive souvent..." (II, 165). Ainsi, la compassion d'Astolaine l'a placée au-delà de la sphère angoissée où Mélisande, Bellangère, Ygraine, Alladine et Sélysette sont restées prisonnières.

Ariane, au cours du premier acte, arrive au palais de Barbe-Bleue en compagnie de sa nourrice. Avant leur entrée dans la "vaste et somptueuse salle en hémicycle" (III, 131) qui forme le décor du premier acte, on entend la rumeur d'une foule en colère à l'extérieur du château: "- A mort! à mort! à mort!..." (III, 132). Furieux contre Barbe-Bleue qui a fait disparaître toutes ses femmes précédentes, les paysans tentent de dissuader Ariane de pénétrer à l'intérieur du palais.

Elle est pourtant très calme, en quête de la solution à une énigme dont elle pressent les données. La nourrice est apeurée, et lui signale que Barbe-Bleue a déjà tué ses cinq premières femmes. Ariane réplique avec assurance: "Elles ne sont pas mortes. On en parlait là-bas comme d'un mystère étrange, dans le pays lointain où son amour sauvage et qui tremblait pourtant, est venu me chercher." (III, 133). Ariane n'a pas peur, et introduit l'ambiguïté du personnage de Barbe-Bleue: sauvage, il est aussi fragile.

Ariane possède le fil que son homonyme grec avait confié à Thésée. Elle est venue pour élucider le mystère qui rôde autour de son mari. Elle est très sûre d'elle-même, mais ses

phrases courtes et efficaces ne possèdent pas l'ampleur grandiose que l'on remarquait dans les propos d'Aglavaine. Son but est clair, et pour l'atteindre elle possède une technique qu'elle présente comme infaillible: "Il faut d'abord désobéir; c'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas. - Les autres ont eu tort et si elles sont perdues, c'est qu'elles ont hésité." (III, 133).

Ariane formule ici un devoir nouveau, qui est celui de désobéir. Elle incarne cette phrase de La Sagesse et la Destinée: "La seule manière d'asservir le destin, c'est de faire le contraire du mal qu'il voudrait nous faire faire. Il n'y a pas de drame inévitable." (44). Ariane et Barbe-Bleue est donc clairement une oeuvre qui s'insurge contre l'idée de destin contraire, que l'essai L'Etoile du Trésor des humbles avait développée, et qui formait la base même du premier théâtre. Le devoir de lutter contre l'injustice est incarné ici par le personnage d'Ariane. Adela Gerardino note qu' "Ariane manifeste avec beaucoup d'énergie l'esprit nouveau d'insoumission aux puissances hostiles et elle se place par là dans la deuxième et non pas dans la première partie de l'oeuvre de Maeterlinck. Elle exalte le devoir de désobéir aux ordres menaçants qui veulent arrêter notre élan." (96).

Barbe-Bleue a donné sept clefs à Ariane. Six sont en argent, et l'autre est en or. Bien entendu, la clef d'or ouvre la porte aux mystères qu'elle se propose de résoudre. Au fond de la salle, il y a sept portes. De chaque côté de la

porte centrale par où on accède à la salle, il y a trois petites portes d'ébène dont les serrures sont en argent. Ariane jette les clefs d'argent sur le sol, où elles sont ramassées pas la nourrice qui ouvre, une par une, chacune des portes. De la première ruissellent des améthystes; de la seconde jaillissent des saphirs, de la troisième des perles. La quatrième recèle des émeraudes, la cinquième des saphirs, et la dernière des diamants. Ainsi, chaque porte s'ouvre sur des richesses de plus en plus précieuses. Ariane les ignore, pendant que sa nourrice tente d'en prendre une aussi grande quantité que possible.

La gradation des richesses qui s'échappent des portes ouvertes correspond à des étapes métaphoriques. En effet, l'améthyste représente ici le premier pas d'une ascension spirituelle, car elle guérit des fausses impressions causées par l'ivresse. D'autre part, "... elles [les améthystes] répriment les mauvaises pensées, et affûtent l'entendement ..." ¹²¹. Le saphir ouvre les yeux, puisqu'il est "... célèbre de tout temps pour remédier à une vision défectueuse." (57) ¹²². Les perles, selon Leonardus, "... clarifient

¹²¹ Fernie, William Thomas: The occult and Curative Powers of Precious Stones. (San Francisco: Harper and Row, 1973) 170. ["... they repress evil thoughts, and give a good understanding ..."]. Nos références renvoient à cette édition. Cet ouvrage est une réimpression de Precious Stones, à Londres, 1907. (La présente édition ne précise pas la maison de publication qui est à l'origine de la première version de l'ouvrage.)

¹²² ["... [the Sapphire], famous from all time for remedying defective vision."]

magnifiquement la voix." (300) ¹²³. Elles sont encore "Le principe féminin, ..., la pureté." ¹²⁴. Quant aux émeraudes, Boetius leur attribue la faculté de dénicher le mensonge: "Elle découvre les faux témoins en s'altérant lorsqu'elle est en présence de telles personnes." ¹²⁵. De la cinquième porte coulent des rubis. Ces pierres sont porteuses des vertus suivantes: "Les propriétés magiques que l'on prêtait autrefois aux rubis étaient qu'ils formaient des amulettes contre le poison, la peste, les mauvaises pensées, et les esprits néfastes, conservant sa bonne santé à qui en portait, et lui réjouissant l'esprit." (Ferne, 141) ¹²⁶. Enfin viennent les diamants, symboles de "Lumière, de vie, du soleil, de la longévité, de l'incorruptibilité ..." (Cooper, 90) ¹²⁷. Leonardus précise que le diamant "... dompte les bêtes sauvages; aide ceux qui sont troublés par des fantasmes, et par le cauchemar, en rendant celui qui le porte audacieux, et

¹²³ ["Pearls [...] wonderfully clear the voice."]

¹²⁴ Cooper, J.C.: An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. (London: Thames and Hudson, 1978) 90. ["The feminine principle, the moon, the waters, chastity, purity."]

¹²⁵ William Fernie cite ici le De Natura Gemmarum de Boetius: ["It discovers false witnesses by suffering alteration when meeting with such persons."]. The Occult and curative Powers of Precious Stones, 129.

¹²⁶ ["The magical properties formerly ascribed to rubies were that they made amulets against poison, plague, evil thoughts, and wicked spirits, keeping the wearer in health, and cheering his mind."]

¹²⁷ ["Light, life, the sun, durability, incorruptibility ..."]

intrépide dans ses actes." (Fernie, 66) ¹²⁰. On peut interpréter la série des pierres comme marquant les étapes de développement spirituel qu'a dépassées Ariane: elle n'est plus sujette à l'ivresse d'un amour trompeur, comme c'était le cas de Mélisande ou d'Alladine. Elle a aussi doublé le cap des illusions, et ses yeux n'ont pas besoin de la lumière brutale pour s'ouvrir à la réalité, comme Alladine qui découvre la pauvreté de l'amour qu'elle a cru idéal lorsque la lumière du jour pénètre dans la grotte.

Les perles qui clarifient la voix lui sont inutiles, puisque ses énoncés ne possèdent pas l'imprécision des paroles de Mélisande, ou celle de certains des propos de Sélysette. Ces bijoux représentent aussi la féminité. Ariane est sûre de la sienne, et consciente de sa beauté. Ainsi, elle s'exclame au cours du premier acte: "Il m'aime, je suis belle et j'aurai son secret." (III, 133).

Elle n'a pas davantage besoin des émeraudes, car elle ne ment pas, et sait percer la vérité au travers de la légende. Au contraire, Mélisande ment à Golaud, Alladine à Ablamore, Sélysette à Méléandre et Aglavaine. Même Ygraine, lors de la dernière scène de La Mort de Tintagiles, tentera de fléchir la reine maléfique en recourant au mensonge, et en lui disant: "Je sais bien que vous êtes très bonne ..." (II, 243). Bellangère, sa soeur, lui a juré de protéger Tintagiles au

¹²⁰ ["... it tames wild beasts; it helps those who are troubled with phantasms, and the night-mare, making him that wears it bold, and daring in his transactions."]

péril de sa vie, mais elle ne suit pas Ygraine dans la tour lorsque les servantes de la reine enlèvent l'enfant. Par contre, le fait qu'Ariane soit à la recherche de la vérité exclut en elle toute potentialité de mensonge, de par la force que révèlent ses propos. Bien plus, elle est capable de le détecter chez les autres. C'est pourquoi elle assure, la première fois où elle prend la parole, que les femmes antérieures de Barbe-Bleue sont vivantes: "Elles ne sont pas mortes." (III, 133).

Les rubis, qui protègent des fléaux, révèlent paradoxalement que rôde ce contre quoi ils sont chargés de protéger, à savoir les mauvaises pensées, les maladies et les esprits néfastes. Ariane ne les prend pas davantage, mais prend note des dangers qu'ils révèlent et déclare: "Nous approchons du but, car voici la menace." (III, 137).

La nourrice d'Ariane ramasse frénétiquement les améthystes, les saphirs et les perles. Pourtant, lorsqu'elle découvre les émeraudes, elle rejette toutes les pierres qu'elle a amassées et s'écrie: "Allez-vous-en, les autres! faites place aux plus belles!" (III, 137). Ariane ignore superbement les trésors qui ruissellent, en déclarant fièrement: "Ce que j'aime est plus beau que les plus belles pierres." (III, 137). Lorsque la nourrice ouvre la cinquième porte et que les rubis s'en échappent, l'auteur précise que c'est en une "cascade tragique" (III, 137). Ce caractère inquiétant des rubis, rouges comme le sang, frappe la nourrice

d'une terreur profonde: "Celles-ci sont terribles, et je n'y touche point." (III, 137).

Ariane ne daignera prêter son attention et son admiration qu'aux diamants. Elle s'écrie alors, en se couvrant de pierres: "O mes clairs diamants! Je ne vous cherchais pas, mais je vous salue sur ma route! Immortelle rosée de lumière! Ruissellez sur mes mains, éblouissez ma chair! Vous êtes purs, infatigables et ne mourrez jamais, et ce qui s'agite en vos feux, comme un peuple d'esprit qui sème des étoiles, c'est la passion de la clarté qui a tout pénétré, ne se repose pas, et n'a plus rien à vaincre qu'elle-même!" (III, 138-139). La transparence du diamant évoque la clarté de la vérité, que cherche si ardemment Ariane. Elle déclare qu'elle ne les cherchait pas: si la découverte des autres pierres la laissait froide, la présence des diamants l'étonne et la comble. Le fait qu'elle s'en pare indique qu'elle accepte les dons qu'ils peuvent lui faire. Elle a besoin d'eux pour dompter la bête sauvage qu'est son mari, et pour accentuer l'intrépidité nécessaire à l'ouverture de la septième porte, que l'écoulement des diamants laisse entrevoir, "... avec ses gonds, ses barres et sa serrure d'or!..." (III, 139). Elle utilisera aussi leur influence pour dissiper les fantasmes représentés par le souterrain qu'elle s'apprête à visiter. Au cours du second acte, elle effectuera cette visite, et accomplira la libération de celles qui l'ont précédée. Chaque porte est un progrès accompli vers le but de liberté qu'elle

s'est fixé.

La porte interdite est la seule à posséder une serrure d'or, que l'on ouvre au moyen de la clef de même métal. Bettina Knapp remarque que "L'or de la clef représente la lumière solaire, l'illumination divine -symboles alchimiques de tout ce qui est supérieur, pur, et spirituel. Par le biais d'une intelligence élargie ou d'une illumination suprême, on peut avoir accès au monde intérieur, et en évaluer les richesses." (100) ¹²⁹. Lorsqu'Ariane a ouvert la porte, "... un chant étouffé et lointain s'élève des profondeurs de la terre et se répand dans la salle." (III, 139). Ariane et la nourrice, affolées par l'ampleur du chant qui augmente, tentent en vain de refermer la porte.

Les paroles de ce chant sont révélatrices:

"Les cinq filles d'Orlamonde
 (La fée noire est morte)
 Les cinq filles d'Orlamonde
 Ont cherché les portes...

 Ont allumé leurs cinq lampes,
 Ont ouvert les tours,
 Ont ouvert quatre cent salles
 Sans trouver le jour...

¹²⁹ ["The gold of the key stands for solar light, divine illumination - alchemical symbols for everything that is superior, pure, and spiritual. Through heightened intelligence or supreme illumination one may have access to the inner world and assess the riches therein."]

Ont ouvert un puits sonore
Descendent alors
Et sur une porte close
Trouvent une clef d'or...

Voient l'océan par les fentes
Ont peur de mourir
Et frappent à la porte close
Sans oser l'ouvrir... (III, 140-141).

Les quatre parties du texte sont séparées par les injonctions de la nourrice, qui essaie, avec l'aide d'Ariane, de refermer la porte. Mais à chaque strophe, le chant se fait plus puissant, et le battant plus impossible à fermer, comme si le message porté par les voix qui viennent de l'ouverture plongée dans l'ombre le tenait ouvert avec une force invincible.

Les cinq filles d'Orlamonde signalées par le texte sont Sélysette, Alladine, Mélisande, Ygraine et Bellangère. Elles reconnaissent elles-mêmes l'échec de la force maléfique contre laquelle elles se sont heurtées: "La fée noire est morte". Les portes qu'elles ont cherchées, les lampes qu'elles ont allumées, les tours qu'elles ont ouvertes et les salles qu'elles ont parcourues ne leur ont pas montré de chemin vers la lumière, malgré la mort de la fée noire. Toutes sont descendues dans un puits profond, d'où elles espérèrent pouvoir remonter la vérité, cachée derrière une porte d'or.

Dans La Genèse (XXI, 8-21), Hagar la servante, qui avait donné un enfant à Abraham, est renvoyée par celui-ci avec son fils sur le désir de Sara. Perdue dans le désert de Béer-Sheva, elle donne les dernières gouttes d'eau à son fils, puis le jette loin d'elle pour ne pas le voir mourir de soif. L'Ange de Dieu entend la voix de l'enfant, et s'adresse à Hagar, qu'il prie de se lever. "Dieu lui ouvrit les yeux et elle aperçut un puits avec de l'eau." (XXI, 19) ¹³⁰. Les héroïnes des pièces antérieures se sont donc trouvées face à la vérité dont elles étaient altérées, mais n'ont pas osé ouvrir la porte, car elles voient "l'océan par les fentes": cet excès d'eau entrevu est l'image d'une connaissance qu'elles n'osent pas acquérir. Métaphoriquement, leurs yeux ne sont pas ouverts, et elles restent au seuil du mystère. Elles "frappent à la porte sans oser l'ouvrir", comme Ygraine qui n'a pas trouvé la clef d'or qui aurait ouvert la porte de la reine, malgré la fente que lui indiquait Tintagiles: la lampe qu'elle portait à la main émettait une lumière insuffisante pour lui permettre de la détecter.

Dans la Genèse (II, 6) se trouve aussi décrit le flux qui monte de la terre pour arroser le jardin d'Eden. Au fond du puits des cinq filles d'Orlamonde se trouve donc aussi la vie. Seule la frayeur qu'elles éprouvent à la libérer les empêche de continuer leur évolution: à la fin de la pièce,

¹³⁰ La Bible. (Paris: Le Livre de Poche, 1979) Ancien Testament: I, 29

lorsqu'Ariane leur ouvrira tout grand les portes du château enchanté où se traîne leur misère, elles refuseront de la suivre, malgré la vie scintillante qu'elles aperçoivent. Maeterlinck les abandonne dans le palais de conte de fée de Barbe-Bleue, car l'inspiration qui a présidé à leur création ne s'accommode pas du grand souffle d'air que révèlent La Sagesse et la Destinée, et plus tard Le Temple enseveli et Le double Jardin.

Le puits, nous signale J.C. Cooper, est aussi "Le principe féminin"¹³¹. Il est remarquable que Maeterlinck ait choisi ses personnages féminins pour incarner les spectres de son premier théâtre: le seul homme du récit est Barbe-Bleue, qui tient justement les femmes prisonnières. Les seuls autres personnages masculins sont les paysans qui se précipitent par deux fois dans le palais, à la fin du premier acte et avant la conclusion du troisième. Ils envahissent le château avec violence et veulent tuer Barbe-Bleue, que l'intervention d'Ariane seule sauve d'une mort certaine.

Les nombreuses portes du texte sont interprétées de la manière suivante par Bettina Knapp: "Les portes ouvertes au cours de la pièce sont considérées comme des symboles féminins, puisqu'elles sont des barrières qui ferment un lieu

¹³¹ An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols.
["The feminine principle."] 190

fermé et réminiscent de l'utérus." (100) ¹³² Cette interprétation confirme une autre potentialité du puits, qui selon J.C. Cooper représente "... les entrailles de la mère originelle; [et] la psyché ." (190) ¹³³. Les héroïnes du premier théâtre sont en quête d'une vérité de type ésotérique signalée par les influences du conte populaire et du mythe grec, renforcées par les codes symboliques des pierres, des portes et du puits. Mais elles sont aussi à la recherche d'une vérité plus simplement psychologique, par laquelle leur féminité puisse mieux se définir.

En bravant l'interdit posé par l'homme, Ariane sera la seule qui soit en mesure de continuer sa route.

Pierre-Aimé Touchard déclare qu' "Ariane est la première femme victorieuse et indépendante du théâtre de Maeterlinck." (Le Dramaturge. Centenaire, 374). Lorsque Barbe-Bleue s'avance dans la salle, prévenu de l'acte d'Ariane par le chant des autres femmes, il déplore: "Vous aussi..."; Ariane réplique immédiatement: "Moi surtout." (III, 141). L'absence de points de suspension qui marque l'interjection d'Ariane révèle sa détermination. Lorsque Barbe-Bleue lui révèle que ses autres femmes ont supporté l'interdiction l'espace de quelques mois et la dernière toute une année, Ariane lance fièrement: "C'est la dernière seule qu'il eût fallu punir."

¹³² ["The doors opened throughout the play are looked upon as feminine symbols since they are barriers that enclose a darkened, uteruslike area."]

¹³³ ["... the womb of the Great Mother; the psyche."]

(III, 142). Son mari la saisit brutalement pour l'entraîner, mais elle pousse un long cri de douleur au son duquel la rumeur sourde des paysans en colère s'amplifie. Au cours de la lutte des époux, la nourrice ouvre la porte centrale, et les paysans s'avancent pour tuer Barbe-Bleue. C'est Ariane en personne qui s'avance vers eux et referme la porte, en leur signalant qu'il ne lui a fait aucun mal.

Au début du second acte, la salle souterraine qui se révélera au cours de la scène unique qui le forme est plongée dans une obscurité presque complète. Ariane va y découvrir les héroïnes des pièces du passé, qu'elle appellera ses "soeurs." Mais la première image de ces dernières ne laisse pas apparaître leur humanité: "Un objet indistinct semble arrêter ses regards." (III, 146). Ariane qui devine la présence de ses "soeurs" leur demande où elles sont, et qui elles sont, mais seul "Une sorte de frémissement craintif et presque insaisissable lui répond." (III, 146). Les femmes sont donc réifiées par leur peur, et ce n'est que peu à peu qu'elles se mettent à parler, à l'exception d'Alladine qui ne connaît pas leur langue ¹³⁴.

L'amour qu'Ariane témoigne aux femmes est empreint d'un érotisme vibrant: "J'embrasse des épaules et j'enlace des hanches, je ne sais pas ce que je touche, j'embrasse autour de

¹³⁴ Dans *Alladine et Palomides*, Astolaine précise à l'une des soeurs de Palomides que la jeune fille est étrangère: "C'est une petite esclave grecque qui est venue du fond de l'Arcadie..." (II, 141)

moi des seins nus et des bouches..." (III, 147). Pourtant, leur aspect est rien moins qu'éclatant: leurs visages sont amaigris, leurs vêtements sont en lambeaux et leurs yeux éblouis. La lumière les fait fuir, mais à son appel Sélysette revient vers elle. Les paroles d'Ariane replongent alors le lecteur-spectateur dans le texte d'Aglavaine et Sélysette: "C'est le premier sourire que je rencontre ici - Oh! tes grands yeux hésitent comme s'ils voyaient la mort et pourtant c'est la vie!..." (III, 148). Ces propos se rapprochent de ceux de Sélysette, qui déclarait à Aglavaine, dans la troisième scène du troisième acte: "Je suis heureuse et je voudrais mourir pour être plus heureuse..." (III, 79). Il est significatif que Sélysette soit la première à se diriger vers la lumière de la lampe, car cela indique que de toutes les femmes réunies dans le souterrain, elle est celle qui s'est le plus approchée de la vérité. Chez elle se mêlaient la vie et la mort, en un mariage étrange qui a fait d'elle un être plus ouvert que les autres: elle est d'ailleurs la seule à sourire.

C'est encore Sélysette qui résume les activités auxquelles se livrent les habitantes de la grotte pendant leur long séjour sous terre: "On priait, on chantait, on pleurait, et puis on attendait toujours..." (III, 150). Ce thème de l'attente caractérise bien les héroïnes des pièces précédentes, qui par leur passivité laissaient les événements décider de leur sort. Si Sélysette parvient à formuler cette description de leurs faits et gestes, c'est qu'elle est celle

qui possède le plus d'esprit critique. Elle est la seule à avoir presque vaincu la mort.

Ariane fait connaissance des autres femmes par l'intermédiaire de Sélysette, qui lui nomme Mélisande cachée derrière sa chevelure, Bellangère qui suit des yeux la lumière de sa lampe, et Alladine dissimulée derrière un pilier. Alladine est la dernière qui les ait rejointes, et Sélysette précise qu'"Elle n'a pas encore cessé de pleurer..." (III, 151). Isolée au milieu de ses soeurs par le fait qu'elle ne parle pas leur langue, Alladine se jette pourtant dans les bras d'Ariane en sanglotant.

Ariane s'étonne du fait que la promesse d'une libération prochaine les laisse sans enthousiasme: "Allez-vous vivre ainsi dans la terreur? Vous souriez à peine en suivant tous mes gestes de vos yeux incrédules. - Vous ne voulez pas croire à la bonne nouvelle? - Vous ne regrettez pas la lumière du jour, les oiseaux dans les arbres et les grands jardins verts qui fleurissent là-haut? Vous ne savez donc pas que nous sommes au printemps?" (III, 151). Une goutte d'eau qui suinte du plafond de la grotte éteint soudain la lampe d'Ariane. Sélysette la prévient du danger formé par "... une eau dormante et très profonde..." (III, 152), dans laquelle elle pourrait tomber. Cette eau morte ressemble à celle des marais qui entourent le château d'Allemonde dans La Princesse Maleine, et à l'eau putride qui s'étale sous le château d'Arkël, dans Pelléas et Mélisande. Par ailleurs, Alladine et

Palomides

tombent dans une eau morte lorsqu'ils reculent devant la lumière qui s'avance dans la grotte. Le fait que Sélysette prévient Ariane du danger signale la réapparition du motif de l'eau dormante, et forme donc une dimension intertextuelle supplémentaire dans le récit d'Ariane et Barbe-Bleue.

Tout au fond de la grotte, il y a une "... grande lueur pâle" (III, 153) dont Ariane va s'efforcer de trouver l'origine. Pour ce faire, elle monte sur des rochers pour atteindre la voûte qui laisse passer la faible lumière. A sa grande surprise, elle découvre des verrous et des barres qu'elle tente de désengager. L'attitude des autres femmes est alors conforme à la dernière strophe de la chanson de la fin du premier acte: "Voient l'océan par les fentes, Ont peur de mourir, Et frappent à la porte close Sans oser l'ouvrir..." (III, 141). En effet, Sélysette s'affole: "Les grandes vagues vont entrer!...". Mélisande déclare: "Oh! je vois l'eau qui tremble au-dessus de nos têtes!..." (III, 154).

Cette attitude timorée afflige Ariane qui leur lance: "Mes pauvres, pauvres soeurs! Pourquoi voulez-vous donc qu'on vous délivre si vous adorez vos ténèbres; et pourquoi pleuriez-vous si vous étiez heureuses?" (III, 154). La nature des "soeurs" d'Ariane ne semble décidément pas s'accommoder des changements qu'apportera infailliblement la lumière. Après qu'Ariane aura ouvert les battants de la porte qu'elle a découverte en haut de la voûte, elle brisera, à coups de

pierre, un grand panneau vitré et peint en noir. C'est alors qu' "... Ariane ne se possédant plus, et tout inondée d'une lueur de plus en plus intolérable, brise à grands chocs précipités, toutes les autres vitres dans une sorte de délire triomphant." (III, 155). Les compagnes d'Ariane se précipitent enfin vers la lumière.

Leurs propos sont particulièrement importants à relever, car ils forment un autre lien avec les oeuvres antérieures, continuant ainsi de développer la dimension intertextuelle du texte. En effet, Sélysette s'exclame: "Je vois la mer!..." (III, 156). Le matin du jour où Sélysette se jette de sa tour, elle est illuminée par la lumière du soleil qui se lève sur la mer. Pour accomplir son acte, elle attend par ailleurs "... que la dernière ligne rouge se soit éteinte sur la mer..." (III, 108). Mélisande, quant à elle, dit qu'elle voit le ciel. Dans la seconde scène du deuxième acte de Pelléas et Mélisande, elle confie à Golaud qu'elle pleure parce qu' "... on ne voit jamais le ciel clair..." (II, 34). A la fin de cette pièce, alors qu'elle est sur son lit de mort, elle prie qu'on laisse sa fenêtre ouverte, afin de voir la lumière du jour. Ygraine, quant à elle, s'exclame: "Oh! la campagne est verte!...". Dans la première scène de La Mort de Tintagiles, elle désirerait voir "... les prairies de l'autre côté des rochers..." (II, 207). Ainsi, les personnages libérés par Ariane retrouvent les éléments qui représentaient la soif dont elles étaient altérées.

La vie des six femmes est de nature inquiétante: elles sortent de terre comme des mortes-vivantes, comme des spectres qui reviennent des entrailles de la terre. Lorsqu'un paysan les aperçoit, Sélysette remarque: "... il ôte son bonnet. Il fait le signe de la croix..." (III, 157). Ariane, Sélysette, Mélisande, Ygraine, Bellangère et Alladine sont comme des vampires qui se lèvent de la tombe; leurs cheveux emmêlés autour de leurs visages pâles, leurs vêtements en lambeaux complètent l'image. Elles se désolent par ailleurs de leurs "... mains transparentes..." (III, 159) comme celles des cadavres. Leur nature funèbre ne fait vraiment aucun doute, puisqu'Ariane les encourage de ces mots: "Profitez de l'ivresse pour sortir de la tombe..." (III, 159).

Lorsqu'elles se dressent dans la lumière du jour, une cloche se met à sonner l'heure. Mélisande compte les tintements, et déclare: "Il est midi." (III, 158). Ce détail apparemment insignifiant possède en réalité son importance, du fait de l'intertextualité qu'il révèle. En effet, c'est exactement à midi que Mélisande, au début du deuxième acte, laisse tomber l'anneau de ses noces dans la fontaine des aveugles, après l'avoir lancé en l'air pour le faire briller dans les rayons de l'astre. Au même moment, le cheval de Golaud s'emporte et le précipite contre un arbre. L'heure de midi, qui forme le sommet de la course quotidienne du soleil, représente un temps mythique dans cette oeuvre de Maeterlinck. Le caractère solaire de Mélisande est confirmé au cours du

troisième acte d'Ariane et Barbe-Bleue. Pendant que toutes les femmes se parent richement, Ariane décide de libérer la chevelure de Mélisande, emprisonnée par un voile: "Ta chevelure est le plus beau miracle que j'aie vu; elle éclairait là-bas l'ombre du souterrain et sourirait encore dans la nuit d'un tombeau, et tu te plais à en éteindre chaque flamme!... Attends, c'est encore moi qui vais délivrer la lumière." (III, 161). Pelléas avant elle avait relevé la nature lumineuse de la chevelure de Mélisande. Dans la seconde scène du troisième acte de Pelléas et Mélisande, tous les cheveux de la princesse tombent sur le visage de Pelléas, lorsqu'elle se penche vers lui. Il s'écrie alors: "Vois, vois; ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au coeur... Ils sont tièdes et doux comme s'ils venaient du ciel!... Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière!..." (II, 52).

Ariane, pour sa part, désigne un escalier de pierre qui descend au flanc du roc, et signale "... le vent du large ..." pour encourager ses compagnes à s'éloigner de leur tombe. Elle précise encore que "... des milliers de rayons dansent au creux des vagues..." (III, 159). C'est à une fête complète des sens qu'elle les convie, puisque les quatre éléments figurent dans ses exhortations à la vie. L'escalier et le roc représentent la terre, le vent ajoute la présence de l'air. Enfin, les rayons du soleil qui plongent dans les vagues montrent le mariage du feu et de l'eau.

La sortie au soleil des six femmes de Barbe-Bleue représente la fin de leur terreur. Oswald Wirth explique les symboles de la grotte et du soleil de la manière suivante: "La Raison, soleil de l'esprit, doit lutter ... pour s'affirmer en sa pleine puissance. Elle prend naissance obscurément dans une caverne-étable, domaine de l'instinctivité ..." ¹³⁵. Le passage symbolique dans la grotte n'est donc qu'un chemin vers une conscience élargie. Grâce à la détermination d'Ariane qui a eu le courage d'ouvrir les battants de la porte et de briser les vitres noires, elles peuvent maintenant sortir au soleil d'une plus grande conscience d'elles-mêmes, comme Thésée après son combat contre le Minotaure, au fond du labyrinthe. Elles sont maintenant ressuscitées. C'est pourquoi elles disparaissent dans la clarté qui inonde maintenant la dernière voûte de la salle souterraine, en chantant le couplet qui manquait à leur chant du premier acte:

"Les cinq filles d'Orlamonde
(La fée noire est morte)
Les cinq filles d'Orlamonde
Ont trouvé les portes!..." (III, 159).

Le décor du troisième acte est le même que celui du premier. Cependant, une grande différence existe. En effet, les six fenêtres monumentales du fond de la salle s'étaient fermées d'elles-mêmes à l'arrivée d'Ariane et de la nourrice.

¹³⁵ Wirth, Oswald: Le Symbolisme occulte de la Franc-Maçonnerie. (Paris: Dervy-Livres, 1987) 24

Ici, elles sont ouvertes, indiquant la disparition d'une partie de l'enchantement sous lequel est plongé le château. Les bruits du monde extérieur peuvent donc librement parvenir jusqu'aux six femmes.

Toutes se parent avec des vêtements riches qu'elles ont tirés de grands coffres ouverts au milieu de la salle. Leur conversation roule sur les phénomènes étranges qui les ont empêchées de s'éloigner du palais. C'est Sélysette, celle qui s'était la première approchée d'Ariane, qui énumère les obstacles qu'elles ont rencontrés: "C'était étrange. Les ponts se relevaient d'eux-mêmes et l'eau montait dans les fossés dès qu'on s'en approchait..." (III, 160). Ariane déplore la situation: "... les fossés sont pleins d'eau, les ponts levés, les murs inaccessibles et les portes fermées." (III, 161).

Pendant que les épouses sont en train de se parer, Ariane les encourage à mettre leur beauté en valeur. Devant leur timidité, Ariane s'écrie: "Vraiment, mes jeunes soeurs, je ne m'étonne plus qu'il ne vous aimât point autant qu'il l'eût fallu, et qu'il voulût cent femmes... Il n'en avait aucune..." (III, 163). Ariane s'insurge contre le manque de certitude et d'énergie de ses compagnes. Elles ne savent pas montrer leurs charmes, signe de leur force intérieure. Ariane les rassure pourtant: "Surtout, n'ayons pas peur, nous n'aurons rien à craindre si nous sommes très belles..." (III, 163).

La nourrice terrifiée pénètre soudain dans la salle et annonce le retour de Barbe-Bleue, dans son carrosse de noces. Au cours d'une lutte terrible avec les paysans qui veulent sa mort, Barbe-Bleue est capturé, puis rapporté garrotté et blessé dans la salle où se trouvent ses six femmes. Sélysette, Alladine, Mélisande, Ygraine et Bellangère ont suivi toute la scène en compagnie d'Ariane, depuis les fenêtres ouvertes. Leurs réactions sont surprenantes. Ainsi, Sélysette s'affole: Mais ils vont le tuer!" (III, 165). Ygraine remarque: "Il chancelle..." (III, 160). Les six femmes de Barbe-Bleue supplient les paysans, au travers des fenêtres, de ne pas le tuer. Après que son mari a été ramené dans le palais par la populace, Sélysette s'indignera: "Oh! Ces paysans sont horribles!..." (III, 171).

Devant le flot des hommes qui se pressent devant la porte, les cinq premières épouses se groupent au fond de la salle, terrifiées. Lorsqu'ils s'irruent dans la salle, elles tombent toutes cinq à genoux. Ariane, au contraire, s'avance vers la porte, qu'elle ouvre tout grand. Elle congédie les paysans, et se met à panser les blessures de Barbe-Bleue. Les autres la rejoignent, et il ouvre bientôt les yeux. Elle tranche ses liens, l'embrasse doucement et lui dit un seul mot: "Adieu." (III, 174).

Lorsqu'elle propose à ses compagnes de partir avec elle, toutes refusent. Sélysette, Mélisande et Alladine témoignent du regret de son départ prochain, mais Ygraine ne tourne même

pas la tête à son invitation. Lorsqu'elle s'enquiert de sa décision à Bellangère, elle la vouvoie: "Venez-vous, Bellangère?" (III, 175). Ce vouvoiement indique la distance entre les deux femmes; Bellangère réplique: "... sèchement: Non." (III, 175).

En fait, Sélysette avait laissé entendre ce dénouement lorsqu'au début de l'acte, elle s'était exclamée: "Nous n'avons pu sortir du château enchanté. Il est si beau que je l'aurais pleuré." (III, 160). Ainsi, même Sélysette, pourtant plus hardie que les autres puisqu'elle avait été la première à s'approcher de la lampe symbolique qu'Ariane tenait à la main, regretterait son univers fermé si elle le quittait. En compagnie d'Alladine, Mélisande, Bellangère et Ygraine, elle restera dans le palais magique où vivent ses fantasmes. Conçus à une époque dominée par les idées exprimées dans Le Trésor des humbles, ces personnages sont incapables de soutenir la lumière optimiste de l'orientation nouvelle de l'auteur. C'est sans enthousiasme qu'elles entendent Ariane en vanter les beautés et les promesses: "La lune et les étoiles éclairent toutes les routes; et l'aurore se penche aux voûtes de l'azur, pour nous montrer un monde inondé d'espérance..." (III, 174-175). Bettina Knapp déclare que les cinq premières femmes, "Plutôt que d'opter pour l'inconnu, le nouveau et peut-être l'effrayant, ont préféré souffrir la

brutalité et la douleur de l'incarcération." (101) ¹³⁶.

Ygraine et Bellangère, qui s'étaient heurtées à la porte close de la fée noire, haussent les épaules et referment la porte. Leur psychologie un peu élémentaire ne leur permet pas de vivre au grand jour: elles sont confinées dans le seul univers qu'elles comprennent, qui est celui du premier théâtre. Elles n'ont pas su résister à l'injustice, et se trouvent conséquemment limitées dans l'image qu'elles ont d'elles-mêmes. Dans le premier essai du Temple enseveli, intitulé "La Justice", Maeterlinck explique le manque d'intrépidité des "cinq filles d'Orlamonde": elles ont été irrémédiablement traumatisées par le destin injuste que l'esprit des oeuvres faisaient peser sur elles. L'auteur explique en effet qu'"Un acte d'injustice ébranle toujours la confiance qu'un être avait en soi et dans sa destinée. Il a renoncé à un moment donné, et généralement des plus graves, à ne compter que sur soi, cela ne s'oublie point, et désormais il ne se retrouvera plus tout entier. Il a rendu confuse et probablement corrompu sa fortune en y introduisant des puissances étrangères. Il a perdu le sentiment exact de sa personnalité et de sa force." (41). C'est exactement le cas des cinq filles d'Orlamonde, qui ne se définissent plus que par leur obéissance à une volonté qui leur est extérieure.

La pièce fut créée le 7 mai 1902, au Théâtre de l'Oeuvre

¹³⁶ ["Rather than opt for the unknown, the new and possibly the frightening, they preferred to suffer the brutality and pain of incarceration."]

de Lugné-Poë. Elle y rencontra un vif succès, soutenu par la musique que Paul Dukas avait composée pour cette occasion. Georgette Leblanc, qui interprétait le rôle d'Ariane, relate la passion que l'oeuvre avait soulevée dans le coeur d'une partie du public, qui s'en était engoué au point de former un groupe des "Chevaliers d'Ariane": "Pour être Chevalier il fallait simplement avoir assisté un certain nombre de fois aux représentations et témoigner pour l'ouvrage et pour moi d'une dévotion sans limites. Il n'y avait aucune distinction de classe ni de sexe, naturellement; seule comptait la force des flammes." (Souvenirs, 177).

Robert Vivier écrit que "La personne d'Ariane figure la découverte essentielle: on peut, il faut désobéir au malheur fatal, et cela par la volonté connaissante." ("Histoire d'une âme". Maurice Maeterlinck 1862-1962, 179). Sélysette s'était laissé vaincre par la mort. Ariane, au contraire, ressuscite de sa descente dans les profondeurs d'elle-même et poursuit son voyage. Lorsque Sélysette alarmée la voit près de partir et lui demande où elle va, Ariane lui explique: "Loin d'ici; ... là bas, où l'on m'attend encore..." (III, 174). La notion de "volonté connaissante", définie par Robert Vivier, va présider désormais à l'esprit du théâtre de Maeterlinck. Elle y interrogera inlassablement les données du mystère qui va rester au centre de l'oeuvre de l'auteur. Cet inconnu, qui reste immense, ne prendra pourtant plus jamais la forme de la fatalité des premiers drames. Adela Gerardino synthétise

avec puissance le message final de l'oeuvre, où elle voit se poursuivre le chemin de lumière qu'Aglavaine et Sélysette n'avait qu'amorcé. C'est pourquoi il semble juste de lui laisser le dernier mot: "Il nous paraît ... en accord avec l'esprit de l'oeuvre de voir dans ce dénouement, une manière gracieuse que l'auteur a prise pour nous indiquer qu'il rompt avec son passé et que les Mélisande et les Sélysette ne le retiendront plus. Comme Ariane, il les abandonne pour courir à l'appel tout-puissant de la vie." (101).

CHAPITRE 3: SOEUR BEATRICE

Soeur Béatrice forme la dernière oeuvre des trois volumes parus en 1901, et réunis sous le titre de Théâtre complet. Parue en 1901 comme Ariane et Barbe-Bleue et la Préface de l'auteur, cette pièce est intéressante à plus d'un égard, tant en elle-même que dans ce qu'elle révèle de l'évolution philosophique de l'auteur.

La fatalité n'existe pas ici. Il s'agit plutôt du retracement d'une destinée humaine accomplie à son niveau le plus élevé. Par ailleurs, l'argument de la pièce est basé sur un thème du folklore chrétien. La première pièce qui présenta le sujet fut le miracle médiéval de Gautier de Coinci (1177-1236). Mais Maurice Maeterlinck avoua à son traducteur allemand Heinrich Watenphul: "La légende dont je me suis servi pour le poème dramatique de Soeur Béatrice est une vieille légende flamande écrite probablement en 1320, par un moine anonyme. Je l'ai trouvée à la bibliothèque de l'université de Gand."¹³⁷. La même légende inspira par ailleurs Die Jungfrau und die Nonne de Gottfried Keller en 1804, et la Légende de Soeur Béatrice de Charles Nodier en 1838. C'est la première fois que Maeterlinck introduit la religion dans une de ses pièces, ce qui permet à Bettina Knapp de juger la pièce comme "Un drame liturgique." (101).

¹³⁷ Cité par Gorceix, Paul: Les Influences allemandes dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck. (Paris: Presses Universitaires de France, 1975) 372. Nos références renvoient à cette édition.

Du point de vue structural, Soeur Béatrice est comparable à Ariane et Barbe-Bleue, puisque la même subdivision en trois actes peut y être remarquée. Un autre élément de comparaison est formé par la technique du décor: en effet, celui-ci est le même dans les premier et dernier actes des deux pièces. De ce point de vue, cette structure circulaire ramène donc le lecteur-spectateur au début de l'oeuvre lorsqu'elle est sur le point de s'achever. Cependant, dans les deux cas, un voyage métaphorique a été accompli, qui a présidé à l'évolution subie par les personnages.

La division en trois actes est significative. En effet, le nombre trois est "... l'impulsion, la notion de Dynamisme."¹³⁸. Selon M.H. Gobert, "... les Pythagoriciens disaient que le Triangle est le principe de toute génération et de la forme de toutes les choses engendrées." (39). Le texte possède donc dès l'abord un sous-texte numérologique important. C'est chez les mystiques qu'il faudra trouver un début d'explication à l'état final de la Soeur Béatrice, à la fois pécheresse et sainte.

Dans un couvent des environs de Louvain, au XIV^{ème} siècle, la nonne s'adresse à une statue grandeur nature de la Vierge. Elle lui livre les tourments de son coeur, et l'oeuvre s'ouvre sur cette supplique: "Madame, ayez pitié de moi, je vais tomber dans le péché mortel!..." (III, 179).

¹³⁸ Gobert, M.-H.: Les Nombres sacrés et l'origine des religions. (Paris: Stock Plus, 1982) 34. Nos références renvoient à cette édition.

L'originalité de ces mots réside dans le futur proche employé par la Soeur Béatrice: ce temps grammatical est celui d'un avenir proche, au contraire d'un futur simple qui repousserait la chute de Béatrice dans une sphère vague d'un à-venir non encore esquissé. Sa demande de pardon ne procède pas du remords vis à vis d'un acte qu'elle aurait déjà accompli, et dont elle se repentirait. Au contraire, elle est sur le point de "tomber dans le péché mortel", et demande d'avance le pardon de la Vierge.

Religieuse depuis quatre ans, elle lui fait part de son intention de partir du couvent le soir même. Elle quitte sa cellule pour rejoindre le prince Bellidor, qui l'aime d'un amour unique et presque divin: "Il s'est agenouillé l'autre soir sous la lampe; l'avez-vous remarqué? - Il ressemblait à votre fils... Il sourit gravement comme s'il parlait à Dieu ..." (III, 180). La Soeur Béatrice est donc sur le point d'être relapse, et de renier ses vœux. Mais sa description de l'amour du prince fait d'elle une très haute figure, éprise passionnément du Christ qu'elle voit revivre en Bellidor.

La prière qu'elle adresse à la Vierge révèle une spiritualité intense où le divin et humain s'entremêlent étroitement. La nonne ouvre tout son cœur à la Mère du Christ, et lui avoue l'immense mystère que sa vie dans le couvent n'a pas réussi à résoudre. Elle confie à la Vierge cette ignorance complète, qui n'a cessé en somme de s'épaissir depuis son arrivée: "... je n'étais qu'un enfant et je ne

savais rien; et maintenant je ne sais rien encore; et je n'ose pas interroger l'abbesse, ni parler à personne du mal ou du bonheur qui tourmente mon coeur..." (III, 179-180). Ainsi, son expérience au couvent ne lui a pas apporté les réponses qu'elle cherche fiévreusement, et l'abbesse se montre incapable de la diriger dans ses recherches. Bien plus, la nonne craint de lui livrer son coeur. La Soeur Béatrice est perdue dans les plaines immenses de son âme en détresse, qu'elle traversera métaphoriquement à cheval en compagnie du prince Bellidor.

Comme Ariane, elle est une révoltée qui cherche des réponses. Sa révolte ne s'exprime pas par ses paroles, qui montrent au contraire un respect immense, éclairé par une foi profonde. Ainsi, la Soeur Béatrice demande sa pitié à la Vierge en employant un subjonctif à valeur d'impératif ("Ayez pitié de moi"). Il ne s'agit pourtant pas d'une injonction, mais d'une confiance absolue en la Vierge et sa capacité à pardonner, voire, comme l'indiquera la suite du texte, à transfigurer les actes humains en actes de foi parfaite. Ces paroles ne laissent aucun doute sur la communion complète entre la Vierge et celle qui s'adresse à elle: "Voyez, je vous dis tout; je suis très malheureuse, bien que depuis trois jours je ne puisse plus pleurer..." (III, 180).

Paul Gorceix déclare que "D'emblée, le véritable problème du drame est posé dans la perspective de la morale chrétienne, au niveau du conflit de l'esprit et de la chair qui atteint

son paroxysme dans l'âme de la religieuse." (373). En effet, la nonne commence par refuser les baisers dont le prince veut la couvrir: "Non, ne m'embrassez pas, car vous aviez promis..." (III, 182). Bellidor veut faire éclater la beauté, la féminité triomphante de la Soeur Béatrice. Lorsqu'il l'embrasse, elle est dans une torpeur dont rien ne semble pouvoir la faire sortir. Mais peu à peu, elle commence à accepter les baisers du prince. Tout à coup, Bellidor dénoue le voile qui lui couvre la tête, et "...forçant les derniers plis, comme des flammes délivrées, jaillit toute la chevelure qui inonde le visage de Béatrice qui se réveille." (III, 184).

Comme Mélisande lorsque sa chevelure dénouée se révoltait sur Pelléas extasié, Béatrice provoque un profond ravissement chez Bellidor quand ses boucles blondes se répandent sur elle. A la suite de la révélation de cette beauté éclatante, le prince enlève les vêtements religieux et les remplace par des vêtements de reine. Béatrice est aux pieds de la statue, sanglotant et articulant: "Non... Non... Je ne veux pas!..." (III, 185).

Déchirée entre l'amour qu'elle ressent pour Bellidor et celui qu'elle porte à la Vierge, la Soeur Béatrice mêle pourtant les deux sentiments d'une manière étrange lorsqu'elle s'écrie: "Madame, écoutez-moi; je ne sais plus prier, je ne peux plus parler... Je n'ai que mes sanglots; et je ne savais pas que je l'aimais ainsi; et je ne savais pas que je vous aimais tant!..." (III, 185). C'est la première fois dans la

pièce que les deux amours s'entremêlent en une sorte de paroxysme de douleur et d'angoisse. Pourtant, à mesure que la transformation extérieure de Béatrice s'accomplit, une sorte de symbiose s'opère dans la nonne, comme le remarque Bettina Knapp: "Les personnes intérieure et extérieure, qui avaient été séparées, se sont maintenant rejointes." (104) ¹³⁹. Béatrice est prête à traverser les épreuves spirituelles qu'elle doit affronter pour réaliser pleinement son destin de femme et de sainte.

Bellidor n'apparaît pas ici comme l'agent d'une force contraire à la Vierge. Bien au contraire, tous ses actes semblent rencontrer l'approbation muette de la reine des cieux. Pendant qu'il pare Béatrice et qu'il cherche à l'entraîner à sa suite, il relève soudain une ressemblance surprenante: "Oui, oui, elle a pitié; elle est reine d'un ciel que l'amour a créé... (...) Regarde son visage; il n'est pas irrité; il pardonne, il rayonne... Ses yeux ont rencontré la prière de tes yeux et tes larmes éclairent l'amour de son sourire... Est-ce lui qui t'implore; est-ce toi qui pardonnes?... Mes regards vous confondent et je crois voir deux soeurs dont les mains se bénissent dans la gloire de l'amour!..." (186).

C'est Bellidor le tentateur qui introduit la ressemblance étrange entre la nonne et la statue. Ce paradoxe apparent ne

¹³⁹ ["The inner and outer person, once split, have now coalesced."]

s'explique qu'à la lumière des écrits théoriques de Maeterlinck. Dans Le Trésor des Humbles, l'auteur avait exprimé, dans le chapitre sur La Morale mystique tout particulièrement, sa conception d'une morale ultime obéissant à des règles particulières. Notamment, Maeterlinck y évoque un Dieu dont la capacité infinie à pardonner n'a d'égal que l'involontaire et inaltérable pureté de l'être humain: "Quel Dieu, s'il est vraiment sur les hauteurs, pourra s'empêcher de sourire à nos fautes les plus graves, comme on sourit aux jeux des petits chiens sur le tapis? Et que serait un Dieu qui ne sourirait pas?" (54). Le sourire inaltérable de la Vierge, tout au long du récit, indique la compassion dont elle est ici la dispensatrice. Toute la notion de faute se trouve donc reléguée dans les méandres d'une vision insuffisante de la divinité, qu'incarneront l'abbesse et les autres religieuses au cours du second acte.

Béatrice guette en vain un signe de la Vierge pour renoncer à partir dans la campagne qui s'étale derrière la porte ouverte. Elle la supplie encore: "Un seul signe suffit; un signe si petit que personne ne verra... Si l'ombre de la lampe qui dort sur votre front se déplace d'une ligne, je ne m'en irai pas!..." (III, 188). La Vierge n'esquisse aucun mouvement, et la lumière de la lampe ne se déplace pas. C'est donc la volonté de la reine des cieux que Béatrice quitte son couvent. Pour la première fois, Béatrice rend ses baisers à Bellidor, et ils s'enfuient au galop dans la campagne éclairée

par l'aurore.

La notion de péché, chez les mystiques, est souvent complexe. La faute est chez eux une sorte d'étape nécessaire à la pleine réalisation d'une âme. Madame Guyon le précise en ces termes: "Au commencement de la voie de foi l'âme fait usage de ses défauts, en étant humiliée par un retour simple, paisible, tranquille, et aimant l'abjection qui lui en revient." (*Vie*, 292). Dans cette perspective, il est nécessaire que Béatrice effectue ce départ, qui ne sera que le début d'un long chemin de croix. Le véritable progrès spirituel est donc d'accepter cette longue route, et l'acte se ferme sur le "Oui!..." (III, 189) de la nonne qui s'engage résolument dans la voie que le silence de la statue lui indique clairement.

Le second acte présente le même décor que le premier, à une très importante exception près cependant: la statue de la Vierge s'anime, "... comme au sortir d'un long sommeil divin ..." (III, 190), descend les degrés de son piédestal, et revêt le voile et la robe que Béatrice a abandonnés. Pour renforcer l'impression miraculeuse de la scène, Maeterlinck précise que les cierges de l'autel s'allument d'eux-mêmes, un à un. Après avoir saisi la corbeille contenant les vêtements à donner aux pauvres, elle entonne ce chant:

"A toute âme qui pleure,
A tout péché qui passe,
J'ouvre au sein des étoiles

Mes mains pleines de grâces.

Il n'est péché qui vive
 Quand l'amour a prié;
 Il n'est âme qui meure
 Quand l'amour a pleuré...

Et si l'amour s'égare
 Aux sentiers d'ici-bas,
 Ses larmes me retrouvent
 Et ne s'égarent pas..." (III, 190-191).

Le chant de la Vierge est composé de quatre strophes, comportant quatre vers de six syllabes chacune. Le fait que les vers soient au nombre de seize n'est pas sans importance. En effet, ce nombre est le carré de quatre, qui est un chiffre pair, féminin et passif. Il est donc parfaitement adapté à la féminité de la Vierge, et à celle de la Soeur Béatrice.

Par ailleurs, M.H. Gobert signale que "La quatrième Séphirah des Hébreux est Chesed: Miséricorde." (48). Le cantique de la Vierge est un chant de miséricorde infinie, qui oppose "A tout péché qui passe" la grâce contenue dans ses mains. L'idée de perdition des âmes en est complètement absente: seul compte l'amour, qui ne peut s'égarer que temporairement, et qui retrouvera toujours sa voie.

Le quatre représente encore les points cardinaux. Quatre points dans l'espace, situés dans le même plan, forment un

carré, qui suggère le volume: "C'est le premier volume que les nombres nous apportent. Et l'Idée de volume suggère la matière." (Gobert, 48). La Vierge Marie est plus que toute autre associée à la matière, puisqu'elle est la mère terrestre du Christ: elle représente la fusion entre matière et esprit. De fait, la statue s'incarne pour prendre la place de la nonne.

La somme théosophique du nombre quatre est égale à un: $1+2+3+4=10=1$. La matière alliée à l'esprit ramène donc à l'unité originelle. Le Zohar précise que "Quand l'Inconnu des Inconnus voulut se manifester, il commença par produire un Point ..." (Gobert, 23). C'est la connaissance de la matière, alliée au dynamisme de l'esprit, qui ramènera la Soeur Béatrice à l'unité, à Dieu. Pour Maeterlinck, l'âme et la matière ne sont d'ailleurs pas opposés. Dans Le double Jardin, l'auteur s'interroge sur l'inconnu qui entoure l'être humain. Il y trace à grands traits l'évolution de l'histoire religieuse et le fissurement des dogmes qui proclamaient l'existence d'une dichotomie entre l'âme et la matière: "En fait, il n'y a eu, dans la république de notre ignorance, qu'une permutation d'épithètes, une sorte de coup d'état verbal, les termes "esprit" et "matière" n'étant que les attributs interchangeables du même inconnu." (269). L'ardeur charnelle que Béatrice ressent pour Bellidor n'est donc qu'une étape vers la résolution des questions qui l'assaillent, puisqu'il n'y a pas de différence substantielle entre l'amour

de sa vocation et celui qu'elle porte à Bellidor.

Après que la Vierge a fini de chanter son cantique, elle se dirige vers la porte du couvent qu'elle ouvre toute grande. On découvre la petite Allette. En voyant celle qu'elle croit être la Soeur Béatrice, elle fait un signe de croix effrayé, car toute la ville ne parle que de sa fuite. La nuit dernière, on l'a vue fuir à cheval avec le prince: elle croit donc voir un fantôme se dresser devant elle, mais la beauté qui émane de la soeur la rassure bientôt. Allette est vite en extase devant la Vierge: "Soeur Béatrice, vous êtes plus belle qu'elle!..." (III, 191). En remarquant la transformation qui s'est opérée dans la personne de Béatrice, elle lui en demande la raison. Les questions d'Allette sont, comme les réponses de la Vierge, formulées en vers libres de six syllabes, et les deux s'unissent pour former un alexandrin: "Allette: Pourquoi avez-vous mis des étoiles en vos yeux? La Vierge: -Il y en a souvent au fond des yeux qui prient..." (III, 191-192). Cette structure rythmée accentue l'impression miraculeuse de la scène. C'est après qu'Allette a affirmé que les paysans ont vu la nonne et lui ont parlé que la Vierge clôt le dialogue en déclarant: "Mais Dieu ne l'a pas vue, et n'a rien entendu..." (III, 193).

La fuite de Béatrice avec Bellidor ne semble donc pas former une raison suffisante pour provoquer la colère de Dieu; bien plus, il ne la voit même pas. Le Dieu de Maeterlinck ne punit pas. Dans son essai Devant Dieu, l'auteur s'exprimera

ainsi sur le thème de la rétribution divine: "Si Dieu pouvait avoir l'idée de punir l'homme, il n'aurait qu'à le rendre immortel tel qu'il est. (...) Mais s'il l'a créé, il lui est impossible de le punir. Il punirait l'idée même qu'il eut en le créant; car nous ne sommes que des idées qu'il a réalisées en nous jetant sur cette terre." ¹⁴⁰.

La faute de Béatrice n'est telle qu'aux yeux des humains; Dieu, au contraire, n'en prend même pas connaissance puisqu'il "ne l'a pas vue".

La Vierge va distribuer leurs vêtements de charité aux pauvres, comme la Soeur Béatrice l'aurait fait elle-même si elle avait été présente. Elle se substitue donc complètement à la religieuse, dont elle assume toutes les responsabilités. Les pauvres, hâves, en haillons, se pressent autour d'elle. Un vieux pauvre prétend avoir vu des fantômes la nuit précédente: il s'agit bien entendu de la soeur Béatrice et de son prince. Un infirme se plaint d'avoir eu de mauvaises pensées. La Vierge s'exclame: "Mon frère, ouvrez les yeux, c'est l'heure du pardon..." (III, 194). Il est significatif que la Vierge s'adresse à l'homme infirme en l'appelant son "frère", et non son "fils". Ce terme rapproche les deux personnages et les met au même niveau. Quant aux "mauvaises pensées" que le pauvre avoue à la Madonne, elles seront dissipées en ouvrant les yeux. Elles semblent donc être

¹⁴⁰ Maeterlinck, Maurice: Devant Dieu. (Paris: Fasquelle, 1955) 79. Nos références renvoient à cette édition.

davantage des illusions que la réalité: un regard pur sur le monde en dissipera les vapeurs.

Au centre de cette oeuvre figure la croyance ferme de la haute valeur intrinsèque de l'humanité. Maeterlinck ne se départira jamais de cet amour pour ses semblables: toute son oeuvre en est profondément pénétrée, depuis la nuit du premier théâtre jusqu'aux splendeurs de L'Oiseau bleu. La pitié que le lecteur-spectateur ressent pour Maleine, Mélisande, Alladine et Palomides ou les aveugles est infuse de la même lumière que celle qui irradie de la Vierge de Soeur Béatrice. Lorsque la reine des cieux contemple le jeune visage de la petite Allette, elle déclare: "Que l'âme humaine est pure quand on la voit ainsi!... Les anges sont plus beaux, mais ils n'ont point de larmes... Va, va, ma pauvre enfant, j'entends couler les tiennes au fond de ton avenir et tu sauras leur nombre..." (III, 193).

Ainsi, rien n'a changé dans l'univers maeterlinckien, puisque les larmes forment la toile de fond d'un avenir incertain. Mais tout a changé aussi, puisque les puissances invisibles descendent parmi les humains, et se montrent aimantes. Malgré les épreuves futures d'Allette, malgré l'immensité d'une foule décharnée qui entoure la Vierge de toute sa misère, se dessine un au-delà serein qui ne se matérialisera complètement qu'avec L'Oiseau bleu.

Cette présence, dont le souffle parvenait jusqu'au narrataire (lecteur ou spectateur) malgré l'obscurité épaisse

des premiers drames, n'y apparaissait alors que dans la profonde innocence de certains personnages. La fragilité de Mélisande et de Pelléas, l'ardeur sacrée d'Ygraine ou la sagesse triste d'Astolaine ouvraient une petite fenêtre d'azur dans la trame implacable d'un destin nécessairement contraire. Dans Soeur Béatrice, éclate la toute-puissance ultime d'une force infiniment plus grande, qui perce les ténèbres des oeuvres de la première période.

Les signes en sont nombreux. Tout d'abord, l'humanisation de la Vierge forme la promesse la plus tangible d'un espoir qui dépasse les plus sombres tristesses. Pour les vaincre, la Vierge tire de magnifiques vêtements de la corbeille des pauvres, et les en revêt. Métaphoriquement, la Vierge transfigure la pauvreté de la foule en richesse par le biais de l'amour qu'elle dispense: "Les pauvres se pressent en foule, avides, gémissants, les bras tendus, autour de la Vierge qui, penchée sur la corbeille, en retire à pleines mains des vêtements d'où jaillissent des rayons, des voiles qui étincellent, des linges qui s'illuminent." (III, 194).

A cette foule déguenillée et affamée, la Vierge distribue des étoffes magiques. Au premier pauvre, elle tend "... un manteau qui s'éclaire à mesure qu'elle le tire de la corbeille." (III, 194). A l'infirme, elle donne "... un autre vêtement qui semble se couvrir de pierreries." (III, 194). Sa générosité n'est pas sélective, ni limitée. Au contraire, elle grandit à mesure qu'elle s'exprime: "A mesure qu'elle y

puise, la corbeille déborde plus abondamment d'étoffes de plus en plus précieuses, de plus en plus resplendissantes ..." (III, 194). Cette corbeille magique, d'où elle extrait des tissus précieux, figure l'infinité de son amour. Plus loin, l'auteur écrit que la Vierge est "... comme enivrée de son propre miracle ..." (III, 194). Loin d'être une figure distante, elle se mêle au contraire à cette foule hagarde, qu'elle prend plaisir à vêtir richement, et dont elle partage la joie. Le mystique Ruysbroek livre sur l'amour divin les pensées suivantes: "Par moments Dieu efflue avec de grandes douceurs dans le coeur bouillant d'amour, et alors le coeur nage dans les voluptés comme le poisson dans l'eau; et le fond du coeur brûle de fureur et de charité en nageant voluptueusement dans les dons de Dieu et s'enflamme de la voluptueuse impatience de l'amour." (L'Ornement des Noces spirituelles, 198). C'est tout à fait le cas de la Vierge, qui distribue les vêtements somptueux de plus en plus rapidement, comme possédée, enivrée de son amour divin pour l'humanité.

Le fait que l'auteur ait choisi la foule des miséreux comme premier intercesseur de la Vierge n'est pas sans importance. Dans la tradition mystique, la pauvreté et l'ignorance forment le terrain dans lequel Dieu fait le plus volontiers germer les richesses de son amour. Dans son Moyen court et très facile pour l'oraison, Madame Guyon s'écrie avec une ardeur passionnée: "Venez ignorants, stupides, vous êtes

tous propres pour l'oraison; vous qui croyez en être incapables, c'est vous qui y êtes les plus propres." ¹⁴¹. Les exhortations de la Vierge à l'adresse des pauvres font curieusement écho aux propos de la mystique. En effet, c'est avec exaltation qu'elle convie la foule à la célébration d'une fête de l'amour divin: "Venez tous!... Venez tous!... Voici le linceul pâle et les langes qui rient!... C'est la vie et la mort, et c'est encore la vie!... Venez tous, venez tous, c'est l'heure de l'amour et l'amour est sans bornes!" (III, 195). Pendant cette harangue, les vêtements se multiplient toujours, et la foule des pauvres est couverte d'or, de pierreries, de tissus précieux de toutes sortes.

Lorsque retentit un premier coup de cloche, la corbeille se vide subitement, et la Vierge reconduit les pauvres vers la porte du couvent, qu'elle referme sur eux. Apparaissent alors les autres soeurs, et l'abbesse qui marche à leur tête. Elle reproche à la Vierge de n'avoir pas sonné matines au moment où elle eût dû le faire. Elle lui ordonne alors de jeûner trois jours, et de prier trois nuits aux pieds de la statue. La dureté de l'abbesse s'oppose à la douceur de la Vierge, qui accepte ces sanctions avec douceur. Lorsque toutes s'aperçoivent de la disparition de la statue, elles poussent des cris horrifiés, et l'abbesse reproche à la statue incarnée

¹⁴¹ Guyon, Jeanne: Moyen court et très facile pour l'oraison. Laude, Patrick: Approches du quiétisme. (Paris-Seattle-Tübingen: Biblio 17, 1991) 100. Nos références renvoient à cette édition._

sa propre disparition, en lui déclarant qu'elle en avait la garde. Mais lorsqu'elle voit la ceinture précieuse de la Vierge autour de la taille de celle qu'elle croit être la Soeur Béatrice, elle détache la robe et le voile abandonnés par la nonne, et découvre les vêtements somptueux de la statue.

Ce sont alors des clameurs indignées, des cris d'horreur et d'indignation qui entourent la Vierge. Saisies d'une crainte superstitieuse irrépressible, les nonnes veulent s'enfuir. Seule l'abbesse leur commande de rester. Alors, s'approchant de la Vierge, les soeurs commencent à l'insulter. La Soeur Gisèle la traite de "profanatrice", la Soeur Balbine de "sacrilège", et la Soeur Régine, "... hors d'elle.", hurle: "Démon! démon! démon!" (III, 199). A toutes ces insultes, la Vierge ne répond que par un calme parfait et une humilité complète.

Dans cette cacophonie accusatrice, seule la Soeur Eglantine, qui est la plus jeune, s'adresse à la Vierge avec douceur. "Au son de cette voix, la Vierge tourne la tête, regarde Soeur Eglantine et lui sourit divinement." (III, 199). C'est donc à la seule âme éprise de compassion que la Vierge répond et donne ses grâces. Lorsque le prêtre arrive, c'est dans toute la pompe de ses ornements sacerdotaux. Il l'apostrophe par trois fois en l'appelant "Soeur Béatrice!". La première fois, il le fait "d'une voix dure." La seconde, "d'une voix violente." (III, 200). La troisième fois, "d'une

voix terrible." (III, 201).

Ce crescendo de dureté implacable laisse la Vierge indifférente. La colère du prêtre ne connaît alors plus de limites, et toute sa cruauté se donne alors libre cours: "Il n'y a plus de doute; et je reconnais là le ténébreux orgueil du Prince des Ténèbres et du Père de l'Orgueil. (...) Ma soeur, je vous la livre; il ne faut pas que l'indulgence humaine usurpe les prérogatives de l'Amour infini... Allez, allez, mes soeurs, entraînez la coupable au pied des saints autels, arrachez un à un, en présence de Celui devant qui se prosternent les Anges, arrachez un à un les vêtements et les bijoux du sacrilège; dénouez vos ceintures, tordez vos disciplines, empruntez aux piliers du portail les pesantes lanières des prévarications et les faisceaux de verges des grandes pénitences. Allez, allez, mes soeurs, que vos bras soient cruels et vos mains sans pitié!" (III, 201-202).

Le prêtre, ivre de haine, donne à sa violence le prétexte de la présence du mal. Dans des termes qui rappellent davantage une scène sado-masochiste que les manières de l'amour divin, il livre la Vierge à la colère de ses soeurs. Il n'a pas su reconnaître la divinité de la Vierge. Bien plus, il l'accuse d'être l'agent du "Prince de l'Orgueil". Ainsi, le prêtre la déclare sataniquement orgueilleuse. Son ignorance prend toute son ampleur lorsque l'on considère que la Vierge est descendue de son piédestal pour se mêler aux humains. De plus, elle s'est incarnée à la place d'une nonne

que sa fuite classe aux yeux des humains comme la pire pécheresse: loin d'être possédée par un froid orgueil, elle veut subir le sort réservé à la nonne relapse et la sanctifier. Au contraire, le prêtre et l'abbesse représentent la hiérarchie de l'église. Persuadés d'être des autorités en matière de spiritualité, ils incarnent en fait une ignorance pompeuse et cruelle, que Madame Guyon stigmatise en ces termes: "... l'esprit ordinaire de la dévotion pleine de soi-même et de ses propres recherches ..." (Vie, 297).

Cette ignorance du divin qui caractérise les représentants de l'église se retrouve dans les propos de Madame Guyon. Emprisonnée, malade, elle écrit à Bossuet ces mots pleins d'assurance: "Quand je serais la plus misérable du monde, il n'en serait pas moins vrai que Dieu veut établir son règne dans le coeur des hommes, qu'il veut le faire par l'intérieur et par l'oraison, et qu'il le fera malgré toutes sortes d'oppositions. J'ose même dire que vous sentirez la force de cet esprit, tout d'une autre manière que vous l'avez sentie ..." ¹⁴². De même, la reine des cieux se prête à l'étrange cérémonie avec un calme surnaturel: "Les religieuses entraînent la Vierge qui marche au milieu d'elles indifférente, impassible et docile." (III, 202). Dans sa Vie, Madame Guyon évoque cette indifférence complète de l'âme qui s'achemine vers Dieu pour s'y abîmer véritablement:

¹⁴² Cité par Mallet-Joris, Françoise: Jeanne Guyon. (Paris: Flammarion, 1978) 279

"L'indifférence en moi était parfaite, et l'union au bon plaisir de Dieu si grande que je ne trouvais en moi aucun désir ni tendance." (Vie, 213).

Peu après que les soeurs de Béatrice ont entraîné la Vierge à l'intérieur de la nef pour la frapper, on entend le cantique Ave Maris Stella filtrer par les battants de la porte de l'église. Il semble que ce chant, tant il est doux, soit chanté par des anges. Peu après, la porte s'ouvre, et les religieuses reparaissent en proie à une émotion intense: elles sont enveloppées de guirlandes miraculeuses, surchargées de fleurs, aveuglées de pétales, pendant que de la nef s'échappent une lumière surnaturelle, et des pluies de fleurs. La Soeur Béatrice est déclarée sainte: pendant qu'on essayait de la frapper, les verges se sont transformées en lys, les statues se sont animées, une musique divine s'est élevée. La Vierge, qui a repris son humble apparence humaine et les vêtements de la nonne, traverse la salle et va ouvrir la porte du couvent. L'acte s'achève sur l'image de la reine des cieux qui s'incline devant trois pauvres qui entrent: "Entrent trois pèlerins, pauvres, vieux, harassés, devant lesquels elle s'incline profondément; et, prenant non loin d'elle sur un trépied de bronze, un linge blanc et une aiguière d'or, elle verse en silence l'eau sur leurs mains poudreuses." (III, 205).

Le troisième acte prend place vingt-cinq ans après les deux premiers. Du point de vue du décor, tout est dans le

même état qu'au premier acte, et la statue est remontée sur son piédestal. La seule différence réside dans le fait que la porte du couvent est fermée. Comme au premier acte, c'est le petit jour. La porte s'ouvre bientôt sur la Soeur Béatrice, "... et parmi les tourbillons de neige qui fouettent le seuil, s'avance, exténuée, hagarde, méconnaissable, celle qui fut autrefois soeur Béatrice. Elle est couverte de haillons, ses cheveux déjà gris sont épars sur sa face douloureusement amaigrie et livide. Ses yeux meurtris n'ont plus que le regard immobile et trop vaste de ceux qui vont mourir et n'espèrent plus rien." (III, 206).

Au cours du premier acte, la beauté de la Soeur Béatrice avait soudain éclaté, lorsque le prince avait arraché le voile qui lui couvrait la tête. Ses cheveux blonds s'étaient alors répandus en cascades, ses yeux brillaient et tout son corps invitait l'ardeur passionnée du prince. Ici, elle n'est plus qu'une vieille femme épuisée, aux cheveux gris, aux yeux douloureux. Elle frappe à la porte du couvent comme on frappe à la porte de la mort: son chemin s'est accompli, et l'a brûlée jusqu'au fond de l'âme.

Cette destruction, selon les théories de Madame Guyon, n'est que l'aboutissement d'une âme arrivée en Dieu. Cette mystique distingue trois états dans le chemin de la perfection: le premier est caractérisé par une communication privilégiée avec les puissances divines. C'est le cas de la Soeur Béatrice au cours du premier acte. La seconde étape est

un néant, un désert sans fin qui fait le désespoir de l'âme: les rapports privilégiés avec Dieu disparaissent, et l'angoisse forme la nourriture quotidienne de l'être qui suit cette voie. Madame Guyon, en décrivant ce second état mystique, écrit: "J'étais devenue comme une égarée qui ne trouvait plus ni voie, ni sentier, ni route ..." (*Vie*, 156). Au cours du long monologue qui ouvre le dernier acte, la nonne va décrire à la Vierge les vingt-cinq années de désert qu'elle a traversées. Bergson a reconnu ce second état de la voie mystique, et évoque ce passage de l'âme dans un puits sans fond de la manière suivante: "Habituee [l'âme] pour un temps à l'éblouissante lumière, elle ne distingue plus rien dans l'ombre. (...) Elle sent qu'elle a tout perdu; elle ne sait pas encore que c'est pour tout gagner. Telle est la "nuit obscure" dont les grands mystiques ont parlé ..." ¹⁴³.

La douleur de la Soeur Béatrice est si profonde que seul le texte peut la rendre: "Ma mère, me voici... Ne me repoussez pas, je n'ai plus rien au monde... J'espérais vous revoir, et je reviens trop tard, mes yeux vont se fermer, je ne vois plus votre sourire, mes mains me semblent mortes quand je les tends vers vous, je ne sais plus prier, je ne peux plus parler, et puisqu'il faut tout dire, j'ai versé tant de larmes que depuis bien longtemps, j'ai perdu le courage de pleurer... Je suis la pauvre Béatrice..." (III, 206-207). C'est une

¹⁴³ Bergson, Henri: Les deux Sources de la morale et de la religion. (Paris: Félix Alcan, 1932) 247

femme épuisée, recrutée de fatigue et de souffrance. Elle ne possède plus rien, ni sa beauté, ni sa jeunesse, et toute la technique de prière que sa vocation lui avait apprise s'est engouffrée dans ce naufrage qui la laisse quasiment aphasique. Ses paroles ne sont qu'une rivière de douleur, grise comme ses cheveux morts.

Sa fuite avec Bellidor a été vécue comme une tragédie qui l'a éloignée de l'amour divin: déçue cruellement par la nature éphémère du ravissement qui l'avait portée vers le prince, elle déplore la ruine que ce rapport lui a apporté: "Vous ne reconnaîtriez pas votre fille... Voyez dans quel état l'ont mise l'amour et le péché et tout ce que les hommes appellent le bonheur..." (III, 207). Dans le chemin mystique, la jouissance des plaisirs sensuels s'accomplit jusqu'à l'épuisement au cours de la seconde étape. Madame Guyon déclare à ce propos: "Ce qui me persuadait, ô mon Dieu, que j'avais perdu votre amour, était qu'au lieu d'avoir trouvé de nouvelles forces dans cet amour si fort et si pénétrant, j'étais devenue plus faible et plus impuissante; car autrefois je me défendais plus facilement du penchant vers la créature ..." (Vie, 178).

Peu après, comme au premier acte, l'abbesse et les autres religieuses entrent après trois coups de cloche. La Soeur Béatrice, engluée d'un sentiment de honte intense, s'écrie: "Ma mère! La porte s'ouvre, et mes soeurs vont venir!... Je ne pourrai jamais!... Ayez pitié de moi, les murailles

m'écrasent, la lumière me suffoque et ma honte est écrite sur les dalles qui se dressent..." (III, 208). Lorsqu'elles la trouvent évanouie, les autres nonnes la croient morte. La Soeur Félicité s'exclame: "Sa couronne était prête, les anges l'attendaient..." (III, 209). C'est la Soeur Eglantine, la seule à avoir eu pitié de Béatrice lorsque tous la croyaient sacrilège, qui s'aperçoit qu'elle vit encore. Toutes remarquent alors sa face décharnée. La Soeur Clémence s'exclame: "On dirait que la nuit l'a vieilli de dix ans..." (III, 209).

Tout à coup, l'abbesse remarque le retour de la statue sur son piédestal. Toutes crient alors au miracle, et leurs propos témoignent du changement du visage de la Vierge: "-Sa couronne est plus belle! - Ses yeux sont plus profonds! - Ses regards sont plus doux..." (III, 211). La veille au soir, la Soeur Eglantine avait remarqué la fatigue de la Soeur Béatrice, qui avait refusé qu'elle prit sa place pour sonner les matines: "... j'attends, disait-elle, le retour de ma sainte..." (III, 210).

La réapparition de la statue est interprétée par les nonnes comme le miracle pressenti par la Soeur Béatrice. En fait, ce n'est pas Béatrice qui attendait le retour de la sculpture sacrée, mais la Vierge qui prévoyait l'arrivée prochaine de la sainte qu'elle protège. Par son expérience complète du plaisir et de la souffrance du monde, Béatrice a été sanctifiée, et a vivifié la présence de la Vierge. La

preuve incontestable de son aboutissement est formée par la douceur plus grande, la beauté décuplée de la reine des cieux sur son piédestal.

Avec l'agonie de Béatrice étendue sur des linges blancs aux pieds de la statue, commence un étrange dialogue entre la nonne et ses soeurs. Ces dernières la révèrent comme une représentante suprême de la divinité. L'abbesse lui déclare: "... vous êtes notre soeur, la plus pure d'entre nous, l'agneau miraculeux, la flamme immaculée, la filleule des anges..." (III, 216). "Vous n'avez fait que des miracles, et vous avez été, depuis le jour des fleurs, la lumière de nos âmes, l'encens de nos prières, la porte des prodiges, la source de la grâce..." (III, 217).

Pendant que toutes l'entourent et voient en elle un miracle de pureté, la Soeur Béatrice tente de leur révéler que "... là-bas, dans la ville, le scandale de [sa] vie fut si grand qu'elles auront appris..." (III, 207). Elle se heurte à l'incrédulité des nonnes, qui voient dans ses propos le délire fiévreux d'une sainte agonisante. Elle leur résume alors ce que fut sa vie au cours de la longue période où elle vécut hors du couvent: "Je suis partie un soir, il y a vingt-cinq ans... Puis au bout de trois mois, il ne m'a plus aimée... J'ai perdu la pudeur, j'ai perdu la raison, j'ai perdu l'espérance... Tous les hommes, tour à tour, ont profané ce corps infidèle à son Dieu... Je suis tombée si bas que les anges du ciel malgré leurs grandes ailes n'auraient pu

remonter... J'ai commis tant de crimes que j'ai souillé parfois jusqu'au péché lui-même..." (III, 217-218). A ces mots, l'abbesse lui met la main sur la bouche, afin que nul n'entende la sainte vilipender sa vie parfaite.

La situation où se trouve la Soeur Béatrice, que toutes croient sainte, rappelle les propos de Madame Guyon sur le fond de l'âme qui n'est pas encore passée par les épreuves mystiques. Cette âme, selon elle, s'illusionne elle-même, et fait illusion sur les gens qui l'entourent. Sa vérité est tout autre, et contraire à l'impression qui émane d'elle à l'extérieur: "Au lieu de me servir, ô mon Dieu, de cet extérieur que vous m'aviez donné comme d'un moyen de vous aimer davantage, il m'en fut un de vaine complaisance. Ce qui devait attirer ma reconnaissance fit mon ingratitude: je trouvais qu'il n'y avait rien que de beau dans mon extérieur, et je ne voyais pas qu'il couvrait un fumier horrible. Tout cela me rendit si vaine que je doute qu'il se trouve jamais de personne qui ait porté la vanité si loin intérieurement: car pour le dehors j'avais une modestie affectée qui aurait trompé tout le monde." (*Vie*, 48). Béatrice a traversé le désert de la seconde étape mystique, ce qui lui permet de voir l'imperfection de son être intérieur. Le "fumier horrible" évoqué par Madame Guyon est le fond de son âme, qu'elle croit hideuse. La conduite parfaite de la vie de la nonne au fond de son couvent ne forme dès lors qu'un extérieur mensonger. Béatrice énumère les crimes qu'elle a commis, et relate le

plus pathétique, celui qui représente l'aboutissement ultime de la misère humaine: "Je n'ai plus mes enfants... Les trois plus beaux moururent quand je ne fus plus belle... J'ai tué le dernier, un soir que j'étais folle et qu'il criait de faim..." (III, 219-220).

Paradoxalement, l'abbesse qui au cours du premier acte se montrait dure et aveugle fait preuve ici d'une spiritualité presque prophétique. Au spectacle de la Soeur Béatrice qui se meurt en s'accusant des péchés les plus grands, elle s'écrie que: "C'est autour des grands Saints que la lutte est terrible..." (III, 220). La sainteté de Béatrice ne fait d'ailleurs aucun doute: la Vierge attendait son retour pour reprendre sa place sur son piédestal. Les vicissitudes de la vie terrestre de la nonne sont la rançon mystérieuse de sa perfection. Béatrice le pressent clairement, puisqu'elle s'exclame: "Mais c'est moi, voyez-vous, moi et toutes mes soeurs qui demeurent au-dehors et n'ont point de repos, qui allons jusqu'au bout des grandes pénitences..." (III, 219).

Du point de vue mystique, il fallait que Béatrice trempât dans toute la misère du monde, et qu'elle accomplît les actes les plus monstrueux, afin d'être en mesure d'exercer la vraie charité. La question de savoir si elle les a vraiment commis, ou s'il s'agit du voyage métaphorique d'une âme en mouvement, n'a en fait que peu d'importance: pour les mystiques, les actes intérieurs sont aussi réels que les gestes perçus par les sens de leur entourage. Madame Guyon rapporte ces longs

ennuis de l'âme en marche vers la transfiguration: "A mesure que la sensibilité s'était augmentée, votre absence [celle de Dieu] était devenue plus continuelle, les abandons plus forts, les faiblesses plus grandes, les croix extérieures plus amères, l'impuissance de faire le bien plus forte, le penchant à tout mal, insurmontable. J'avais les sentiments de tous les péchés, sans les commettre cependant, et ces sentiments passaient dans mon esprit pour des réalités ..." (*Vie*, 179).

Il est possible que Béatrice se trouve aux prises avec ce type d'angoisse mystique: elle serait alors victime d'une sorte de cauchemar intérieur, où les crimes qu'elle énumère n'ont en fait jamais été commis. Mais il se peut également que les religieuses basent leur admiration sur le comportement de la Vierge qui l'a remplacée, pendant qu'elle accomplissait son chemin de croix terrestre. La fuite de Béatrice, au premier acte, peut aussi bien être métaphorique que réelle. Quoiqu'il en soit, la décision que la Vierge a prise de remplacer la religieuse semble confirmer sa sainteté. Le nom de Béatrice, dont l'étymologie est l'adjectif latin "beata", signifie "l'heureuse". Dans la Bible, les Béatitudes sont les bonheurs donnés par Dieu à ses élus. Ces derniers sont les pauvres, les doux, ceux qui pleurent, ceux qui sont insultés et persécutés (Mathieu, V, 1-11). Bellidor, dans cette perspective, est donc le porteur de lumière de Béatrice, une sorte d'incube grâce auquel elle peut aller jusqu'au bout d'elle-même et atteindre à la perfection. La question de

savoir s'il est ou non un homme réel n'a finalement que peu d'importance, puisque la pièce décrit le parcours spirituel de la sainte. Dans cette perspective, la différence entre actes réels et actes potentiels n'existe plus. Du point de vue diégétique, la réalité du prince est incontestable, puisqu'il apparaît sur la scène au premier acte.

Le troisième état que décrit Madame Guyon est celui où l'âme est enfin passée en Dieu. Pour ce faire, elle doit être complètement morte à elle-même. Dans sa Correspondance secrète avec Fénelon, elle instruit ce prélat de l'utilité de cette mort: "... employez-la [votre activité] contre vous-même, pour mourir efficacement par tous les événements de la divine Providence qui vous fourniront tout ce qui est nécessaire pour vous détruire vous-même, qui êtes vivant encore. Mais, si vous ne tenez pas la conduite que je vous marque, tous vos efforts seront employés à empêcher l'étendue de l'Esprit de Dieu en vous, et non pas à vous détruire vous-même. Accoutumez-vous à aller par l'inconnu et par la foi ..." ¹⁴⁴. Les cheveux gris, le visage exsangue et la fièvre de la Soeur Béatrice représentent ce trépas mystique prêt à prendre place. Elle a accompli cette destruction d'elle-même en suivant l'inconnu, représenté par Bellidor. Elle s'est par ailleurs montrée fidèle à sa foi, puisque la Vierge, au premier acte, n'a pas esquissé un mouvement pour la retenir,

¹⁴⁴ Madame Guyon et Fénelon: La Correspondance secrète. (Paris: Dervy-Livres, 1982) 78-79

l'encourageant ainsi à suivre le prince.

Les dernières paroles de Béatrice montrent un renouvellement de son acceptation de tout. Après avoir protesté du "fumier" de son âme contre les éloges extasiés de ses soeurs, elle accepte soudain le nouvel abîme qui s'ouvre en elle. En effet, elle abandonne la logique désespérée des arguments qu'elle employait contre l'adoration des nonnes, et se rend à l'immense sentiment d'ignorance qui s'empare d'elle. Son dernier monologue s'adresse à l'abbesse: "Ma mère, je ne sais plus... Je crois que je n'ai plus la force de comprendre... Je ne demande rien, je me soumets encore... Je sens qu'on est très bon, que la mort est très douce..." (III, 224). Béatrice a accédé au troisième état mystique, celui de la perte complète de soi. L'âme est maintenant perdue en Dieu comme une goutte d'eau dans l'océan. Madame Guyon, en relatant son passage à cette étape ultime du parcours intérieur, écrit: "... je me laissais ... perdre dans un abîme infini et incompréhensible. Je ne puis rien dire de ce qui se passait en moi, pour être trop pur, trop simple, et trop hors de moi." (*Vie*, 212). De même, la Soeur Béatrice ne peut plus prier, parler ou comprendre: elle est complètement engouffrée dans l'immensité de Dieu.

Cette perte de toute faculté humaine laisse subsister un sentiment d'origine divine: celui de la pitié et du pardon. Béatrice confie à l'abbesse: "Je me suis dit souvent, quand j'étais malheureuse, que si Dieu savait tout il ne punirait

pas..." (III, 224). La notion du péché que la religieuse communique à la responsable du couvent se trouve en dehors du rapport établi entre la faute d'une part, et la punition qui en résulte d'autre part. Le péché, selon Béatrice, entraîne une telle misère intérieure, qu'il forme en vérité les "grandes pénitences" de la voie mystique.

Les tout derniers mots de la nonne sont un constat d'ignorance complète: "J'ai vécu dans un monde où je ne savais pas ce que voulaient la haine et la méchanceté; et je meurs dans un autre où je ne comprends pas où veulent en venir la bonté et l'amour..." (III, 224). Il semble à la Soeur Béatrice que toutes les notions de bien et de mal soient incompréhensibles. Elle avait pourtant choisi la fuite, se faisant relapse, prostituée, infanticide. Dans la ville voisine, tous savaient, selon elle, le désordre et le scandale de sa vie: elle avait opté pour la persécution et la misère, puisque le silence et l'immobilité de la Vierge les lui avaient prescrites. Madame Guyon décrit ainsi le vrai parcours de la sainteté en marche vers elle-même: "Il me sembla alors, ô mon Dieu, qu'il me fut proposé de choisir ou l'approbation des hommes et le succès accompagné de l'assurance de mon salut, ou la croix, la misère, le rebut, la persécution de toutes les créatures, la privation même de toute assurance de salut, et rien que VOTRE SEULE GLOIRE." (Vie, 271).

Bettina Knapp écrit qu' "Avec la création d'une seule

figure de l'anima (formée par Béatrice et la Vierge Marie), l'idéal et le réel, le divin et le matériel n'étaient plus des éléments antithétiques; au contraire, ils s'harmonisaient l'un par l'autre." (106) ¹⁴⁵. De fait, Maeterlinck met en scène, avec Soeur Béatrice, l'une de ses idées fondamentales, selon laquelle le monde entier est perpétuellement en marche vers une plus grande perfection, représentée ici par les "abjections" auxquelles se livre la Soeur Béatrice. Elles ne sont que les étapes nécessaires à l'évolution d'un monde en mouvement vers la connaissance. Dans L'Intelligence des fleurs, l'auteur s'exprime ainsi sur ce crescendo éternel: "... tout cela [le monde entier], avec des milliers de choses et des milliers de vies qui ne sont pas visibles, se donne rendez-vous et prend conscience de sa durée autour de ce miroir du temps où le soleil, qui n'est qu'un des rouages de l'immense machine qui subdivise en vain l'éternité, vient marquer d'un rayon complaisant le trajet que la terre, et tout ce qu'elle porte, accomplit chaque jour sur la route des étoiles." ¹⁴⁶.

Cette croyance en un monde éternellement en marche vers sa réalisation ultime est soutenue par une certitude: celle d'une participation complète de tous ses éléments à ce

¹⁴⁵ ["With the creation of a single anima figure (in Beatrice and the Virgin Mary) the ideal and the real, the divine and the material were no longer antithetical factors, but worked in harmony with each other."]

¹⁴⁶ Maeterlinck, Maurice: L'Intelligence des fleurs. (Paris: Georges Crès, 1923) 200-201

processus de transformation graduelle. Chaque individu, chaque chose même forme dès lors une partie indivisible de cet accomplissement éternel. Dans les conclusions qui ferment son essai intitulé Le Grand Secret, Maurice Maeterlinck affirme: "... dans la religion primitive, deux grands principes, infiltrés par la suite dans celles qui en dérivèrent, sont demeurés vivaces, qui répètent sourdement, sous toutes les apparences, que l'essence est une et que l'esprit est la source de tout, l'unique certitude, la seule réalité éternelle." ¹⁴⁷. — La fusion que le texte opère entre la Soeur Béatrice et ses "fautes" d'une part, et la Vierge Marie avec toute sa perfection d'autre part, s'explique donc par la réunion des deux aspects de l'anima évoquée par Bettina Knapp: seules les retrouvailles de la matière et de l'esprit, qui ne sont que deux aspects d'une même substance, peut tracer la route vers un véritable progrès spirituel.

Ariane et Barbe-Bleue et Soeur Béatrice ferment le volume du Théâtre complet publié en 1901. Dans sa Préface, Maurice Maeterlinck écrit à propos de ces deux oeuvres: "... je voudrais qu'il n'y eût aucun malentendu à leur endroit. Ce n'est pas parce qu'elles sont postérieures qu'il y faudrait chercher une évolution ou un nouveau désir. Ce sont, à proprement parler, de petits jeux de scène, de courts poèmes du genre assez malheureusement appelé "opéra-comique" destinés

¹⁴⁷ Maeterlinck, Maurice: Le grand secret. (Paris: Fasquelle, 1921) 309

à fournir aux musiciens qui les avaient demandés, un thème convenable à des développements lyriques. Ils ne prétendent à rien davantage, et l'on se méprendrait sur mes intentions si l'on y voulait trouver par surcroît de grandes arrière-pensées morales ou philosophiques." (I, XVIII).

Cette déclaration semble à première vue exclure des deux pièces en question toute dimension métaphysique. Maeterlinck, connu pour son silence au sein même des entretiens qu'il accorda ¹⁴⁴ au cours de sa vie, a de plus la mauvaise habitude d'envoyer ses commentateurs sur de fausses pistes. Cette sorte d'ironie apparaît le plus clairement dans un fait rapporté par Georgette Leblanc dans ses Souvenirs. Elle rencontra le poète au dîner qu'avait organisé le journaliste Edmond Picard à la suite de la représentation du Père de Strindberg au Théâtre du Parc à Bruxelles, le 11 janvier 1895. Après le dîner, on pria Georgette Leblanc de chanter les Chansons de Maeterlinck mises en musique par Fabre. Elle s'exécuta, et rapporte dans son livre la surprise que lui causa le commentaire que Maeterlinck fit de ses propres poèmes: "Toutes ces petites histoires en trois lignes où il n'est question que de couronnes d'or, de clés d'or, de portes et d'anneaux d'or, me semblaient dissimuler un tragique

¹⁴⁴ Dans son Enquête sur l'Evolution littéraire, Jules Huret déclare à ce sujet: "Il faudra que petit à petit je fasse oublier le but de mon voyage pour réussir à fondre un peu ce mutisme blond. Encore une fois, je sens qu'il n'y a là ni parti pris, ni pose, il ne parle pas... très simplement, - comme d'autres parlent." 118

eschylien. (...) Très convaincue je demandai au poète s'il approuvait mes intentions. Il s'en montra enchanté mais il me déclara qu'il n'y avait rien sous tout cela qu'une manière de jouer avec des mots harmonieux." (Souvenirs, 10). Georgette Leblanc se montra très désespérée, et accepta l'explication que lui avait donnée Maeterlinck.

Le commentaire de l'auteur ne résiste pourtant pas à l'analyse. Une étude rigoureuse des textes révèle une grammaire de symboles extrêmement précise, ainsi que la présente étude s'efforce de le prouver. Gaston Compère déclare: "Maeterlinck mystique, cela fait souvent sourire. On a peut-être tort. Qui le dira quand lui-même ne fait rien pour éclairer son public?" (Maurice Maeterlinck, 91). Cette critique remarque encore l'ambiguïté du terme "rien", avec lequel Maeterlinck avait accueilli les questions fiévreuses de Georgette Leblanc: "Ce rien? C'est celui du mystique. C'est en quelque sorte un synonyme d'ailleurs." (150)

Cet "ailleurs" évoqué par Gaston Compère forme la sève même de l'oeuvre maeterlinckienne. L'auteur s'est parfois consacré à des études scientifiques dans certains essais comme La Vie des abeilles, L'Intelligence des fleurs, La Grande Loi, La Vie des termites et La Grande Féerie. Mais l'observation précise des faits qu'il rapporte dans ces travaux ne forme qu'un tremplin d'où sa pensée métaphysique va s'élancer. C'est avec justesse qu'Adela Gerardino remarque que "Le "grand secret" a été sa préoccupation constante; qu'il s'élève aux

régions de l'espace et de la quatrième dimension ou qu'il descende chez les termites, c'est toujours à la poursuite du même idéal: tenter d'arracher le mot de l'énigme." (146-147). Ariane et la Soeur Béatrice ne font rien d'autre que de tenter de percer les mystères qu'elles sentent rôder autour d'elles. Ariane ouvre toutes les portes du château, et en dévoile tous les mystères. Béatrice est à la recherche de Dieu, et ne débouche finalement que sur une interrogation angoissée: "Je vais dormir enfin... J'ai vécu dans un monde où je ne savais pas ce que voulaient la haine et la méchanceté; et je meurs dans un autre où je ne comprends pas où veulent en venir la bonté et l'amour..." (III, 224).

Chez ces deux héroïnes domine une même soif de connaissance. Ariane s'inscrit dans la lignée d'Astolaine et d'Aglavaine: elle possède leur abnégation et leur générosité. Comme elles, Ariane cherche activement des solutions au mystère, en ouvrant symboliquement toutes les portes du château, y compris et surtout la porte interdite. Une fois son oeuvre accomplie, elle s'en ira plus loin, là, dit-elle, où on a besoin d'elle. Béatrice, par sa soumission aux volontés du destin, s'inscrit davantage dans la lignée de Mélisande, Alladine et Sélysette. Comme ces dernières, elle meurt sans savoir pourquoi, entourée de ceux qui l'aiment. Malgré la hauteur de la figure qu'il a tracée dans sa pièce, Maeterlinck traîne encore les lambeaux du désespoir complet qui caractérisait ses premières oeuvres.

Paul Gorceix remarque très justement que lorsque Soeur Béatrice est comparée au texte de Coinci et à celui de Gottfried Keller, l'auteur de Die Jungfrau und die Nonne, des différences fondamentales apparaissent: "Quoiqu'il [Maeterlinck] se défende d'avoir glissé des arrière-pensées philosophiques dans Soeur Béatrice ainsi que dans Ariane et Barbe-Bleue, il semble bien que Maeterlinck ait pris des libertés avec son modèle." (372); "Effectivement, le Belge nous entraîne dans une situation plus complexe, foncièrement dramatique." (374). Le combat entre l'âme et la chair forme le support dramatique du récit: c'est en effet sur cette dichotomie apparente que s'articule la diégèse du texte, puisque toutes les paroles de Béatrice expriment cette lutte entre sa vocation religieuse et les voies cachées de Dieu, qu'elle comprend mal et que seuls prouvent le discours et les actions de la Vierge.

Paul Gorceix déclare que "La légende n'est pour lui qu'un tremplin à partir duquel, en s'éloignant du canevas qu'elle lui propose, le dramaturge retrouve ses convictions propres, traduit ses problèmes intérieurs et rejoint ses motifs favoris ..." (375). Soeur Béatrice illustre l'hermétisme de la pensée de Maeterlinck: la Vierge commande indirectement à la Soeur Béatrice de pécher pour sauver son âme. Cette contradiction apparente ne s'explique qu'à l'étude des mystiques.

Les deux dernières pièces du Théâtre complet présentent par ailleurs une manifestation tangible de l'évolution de

l'oeuvre de Maeterlinck: la porte est refermée sur les personnages du premier théâtre, et Ariane s'en va démêler des fils qui ne sont plus enroulés dans le rouet du château enchanté. La Soeur Béatrice ose elle aussi, malgré tous ses scrupules, franchir la porte qui la mènera vers la connaissance. Adela Gerardino remarque cette évolution en étudiant l'importance du décor. Après avoir rappelé l'osmose qui existe entre celui-ci et le déroulement du récit dès les premières pièces, elle constate à propos de ces drames qu' "On dirait que le poète en tournant les yeux vers le spectacle du monde a été ébloui par la beauté et l'éclat des couleurs et qu'il tente de reproduire devant nous son enchantement." (97).

En effet, le décor somptueux d'Ariane et Barbe-Bleue, la magnificence de la scène du miracle au cours du second acte de Soeur Béatrice, traduisent la transformation d'une oeuvre qui avait commencé à vivre au sein de châteaux sombres traversés de balbutiements éperdus. Il faudra néanmoins attendre encore quelques années pour que s'élèvent vers l'azur mallarméen les paroles très simples de L'Oiseau bleu.

TROISIEME PARTIE

ENFIN L'AZUR: L'OISEAU-BLEU ET L'ESOTERISME FEERIQUE

C'est en 1909 que paraît la féerie de L'Oiseau bleu. Cette pièce en six actes et douze tableaux fut représentée la même année, au Théâtre Réjane, avec Georgette Leblanc dans le rôle de la Lumière.

Maeterlinck y travaillait en fait depuis 1905. A en croire Georgette Leblanc, l'auteur n'avait pas prévu le développement du sujet sur lequel il avait commencé à travailler: "Lorsque Maeterlinck avait écrit cette féerie, il ne s'était pas douté de l'essor mondial qu'elle prendrait. Il y avait été entraîné par hasard, un journal lui ayant demandé un conte de Noël. Il avait créé les deux enfants, puis, amusé par son idée, il m'avait bientôt annoncé que la petite histoire allait devenir une grande féerie." (Souvenirs, 251). Le destin de cette oeuvre devait en effet être très exceptionnel: elle fut jouée à peu près partout dans le monde, et traduite en de multiples langues ¹⁴.

Dès sa conception, la pièce semble avoir joué un rôle tout particulier pour son auteur, qui avoue un enthousiasme bien rare chez lui à Georgette Leblanc. Celle-ci précise d'ailleurs que "C'est la seule de ses pièces qu'il entendit non seulement sans ennui mais avec plaisir." (Souvenirs, 252). L'Oiseau bleu est l'aboutissement d'une longue évolution; il est comme l'envers de La Princesse Maleine, du point de vue stylistique tout particulièrement. En effet, le langage des

¹⁴ Joseph Hanse donne tous les détails de cette popularité exceptionnelle dans Histoire d'une gloire, dans le Centenaire.

locuteurs est clair, encodé dans une syntaxe limpide. Les points de suspension y sont pourtant nombreux: mais dans La Princesse Maleine, ils renvoyaient à l'inconnu terrible qui allait peser sur l'ensemble du premier théâtre. Dans L'Oiseau bleu, au contraire, ils semblent une fenêtre ouverte sur un air pur, dont a disparu le dernier miasme empoisonnant les châteaux d'Allemonde et d'Ysselmonde. Les énoncés des personnages de La Princesse Maleine s'étiraient à l'infini vers un monde intérieur indicible, incommunicable; chacun des protagonistes y était aussi irrévocablement enfermé que la princesse dans sa tour. Dans L'Oiseau bleu, les paroles des enfants sont comprises par les âmes révélées des animaux et des choses. A la recherche du grand secret de la vie, Tyltyl et Mytyl vont dialoguer avec l'univers tout entier.

Le palais enchanté et noir dont Ariane a refermé symboliquement la porte s'est ici transformé en une simple cabane de bûcheron. L'intérieur en est "... simple, rustique, mais non point misérable." ¹⁵⁰. Deux enfants, Tyltyl et Mytyl, dorment dans leurs lits. Leur mère se penche sur eux, éteint la lampe et sort. Alors, une lumière de plus en plus intense filtre par les lattes des volets, cependant que la lampe se rallume d'elle-même. Les deux enfants se réveillent et se précipitent à la fenêtre pour voir l'intérieur de la maison des petits riches, auxquels le Père

¹⁵⁰ Maeterlinck, Maurice: L'Oiseau-Bleu. (Paris: Fasquelle, 1912) 1. Nos références renvoient à cette édition.

Noël apportera des cadeaux que la pauvreté des parents Tyl ne leur permet pas d'offrir à leurs enfants. Mytytl et Tytyl dévorent la scène des yeux, et tout à coup on frappe à la porte: une petite vieille difforme, bossue, borgne fait son entrée et lance cette étrange question: "Avez-vous ici l'herbe qui chante ou l'oiseau qui est bleu?" (13). Interloqués, les enfants répliquent que leur herbe ne chante pas; en revanche, ils possèdent une tourterelle, que la vieille femme rejette, car elle n'est pas assez bleue. Elle pourrait se passer de l'herbe qui chante ¹⁵¹, mais il lui faut absolument l'Oiseau-Bleu, pour sa petite fille qui est très malade. Tytyl lui demande la nature de cette maladie; l'intruse prononce alors ces mots énigmatiques: "On ne sait pas au juste; elle voudrait être heureuse..." (15).

L'Oiseau-Bleu se présente donc dès l'abord comme le grand secret de la vie et du bonheur. Le récit principal de la pièce est formé par la quête de l'animal mystérieux, que les enfants vont chercher au cours des second, troisième, quatrième et cinquième actes, dans des contrées lointaines qui vont du Pays du Souvenir jusqu'au Royaume de l'Avenir. Les premier et sixième acte prennent place dans la maison familiale des Tyl,

¹⁵¹ Adela Gerardino s'interroge sur la nature de l'herbe qui chante, et en propose cette interprétation: "Il est évident que puisqu'elle est rapprochée de l'oiseau, elle doit être de même nature que lui. Si l'oiseau symbolise une vérité supérieure et indispensable, l'herbe représente une vérité utile, désirable, mais non pas essentielle; c'est la vérité scientifique qu'à la rigueur l'homme peut ignorer sans que son progrès vers l'autre en souffre." (148)

qui forme le point de départ et l'arrivée du voyage métaphorique circulaire des deux enfants.

Pour se procurer l'oiseau, il leur faut évidemment une aide puissante: la fée Bérylune, qui n'est autre que la petite vieille du premier acte, leur fournira un chapeau très spécial, orné d'un diamant qui possède la propriété de révéler les âmes des choses, des animaux et des éléments à celui ou celle qui le porte: "... quand on a le chapeau sur la tête, on tourne un peu le diamant: de droite à gauche, par exemple, tiens, comme ceci, vois-tu?... Il appuie alors sur une bosse de la tête que personne ne connaît, et qui ouvre les yeux..." (23). Lorsque Tytyl revêt le chapeau et tourne le diamant, "... un changement soudain et prodigieux s'opère en toutes choses. La vieille fée est tout à coup une belle princesse merveilleuse; les cailloux dont sont bâtis les murs de la cabane s'illuminent, bleuissent comme des saphirs, deviennent transparents, scintillent, éblouissent à l'égal des pierres les plus précieuses. Le pauvre mobilier s'anime et resplendit ..." (25).

Grâce au diamant magique, les apparences disparaissent au profit de la véritable nature des choses, cachée aux yeux dans la réalité quotidienne; les pierres banales de la maison révèlent leur immense noblesse, les tables et les chaises ordinaires deviennent aussi précieux que des pièces de musée. Le diamant possède la faculté de montrer la dimension cosmique des moindres éléments quotidiens. De l'horloge sortent les

heures, sous la forme de jeunes filles au rire frais qui dansent au son d'une musique délicieuse. Les âmes des pains de quatre livres sortent de la huche où elles étaient enfermées, et se promènent autour de la pièce, en balançant leurs gros ventres, pendant que le Feu, qui s'est échappé de la cheminée, les poursuit en riant.

La féerie envahit maintenant toute la scène: l'humble fontaine se met à répandre des perles et des émeraudes, parmi lesquelles se lève l'âme de l'eau. Le pot à lait tombe à terre, et livre passage à une jeune fille pudibonde et pusillanime. Un petit homme au masque de bouledogue saute autour des enfants et leur distribue baisers et caresses en parlant continuellement, cependant qu'une petite femme au masque de chatte se peigne et se lisse la moustache avant de se diriger vers Mytyl: les âmes de Tylo, le chien, et de Tylette, la chatte, sont délivrées de leur silence. Le rouet tourne à une vitesse vertigineuse et file de féériques rayons de lumière. Mais le personnage le plus impressionnant apparaît au moment où la lampe se casse. La flamme "... se transforme en une lumineuse vierge d'une incomparable beauté. Elle est vêtue de longs voiles transparents et éblouissants, et se tient immobile en une sorte d'extase." (31). Tytyl et Mytyl, très impressionnés, déclarent que ce personnage extraordinaire doit être la reine ou la Sainte Vierge. La fée leur révèle qu'il s'agit en fait de la Lumière.

Trois coups rudes frappés à la porte interrompent la fête

magique: les parents Tyl, réveillés par le bruit, veulent vérifier que leurs enfants sont bien plongés dans un sommeil paisible. Pour ne pas les ahurir, la fée ordonne à Tylyl de tourner le diamant de gauche à droite. Il s'exécute, trop vite pourtant: les âmes n'ont pas toutes le temps de rentrer dans le silence. Un pain de quatre livres se désespère: il n'a pas pu rentrer dans sa huche. Le Chien et la Chatte n'ont pas regagné le monde du silence, non plus que le Lait, le Sucre, l'Eau, le Feu, et la Lumière. Sur l'injonction de la fée, ils accompagneront les enfants dans leur quête de l'Oiseau-bleu. Lorsque les parents Tyl passeront la tête par la porte de la pièce, ils ne verront que les deux têtes de Mytyl et Tylyl endormis dans leurs lits: le premier acte se ferme sur cette image rassurante, tandis que les enfants sont déjà en route vers le palais de la fée, qu'ils ont suivie par la fenêtre. Le rêve forme donc le centre du récit, puisqu'il permet au voyage de s'accomplir.

Cette dimension onirique ne s'oppose pas, dans l'univers de la pièce, à la réalité profonde: elle en ouvre plutôt les portes, et ce sont les apparences qui s'effacent au profit d'une dimension très proche et lointaine à la fois. Maeterlinck suit ici les traces des romantiques allemands, chez qui le rêve forme une révélation, une activité profonde de l'âme, au contraire d'une simple distraction. Novalis exalte ainsi la vertu de la poésie, activité spirituelle qu'il oppose à l'esprit scientifique: "Tandis que les uns [les

poètes] s'intéressaient surtout aux choses fluides et fugitives, les autres [les tenants de l'esprit scientifique] cherchaient, à coups de hache et de pioche, à découvrir la structure intérieure et les rapports des diverses parties. La Nature amie périt entre leurs mains et ne laissa que des restes palpitants ou morts, tandis que chez le poète, comme si elle eût été animée par un vin généreux, elle faisait entendre les sons les plus sereins et les plus divins. Elevée au-dessus de la vie quotidienne, elle montait jusqu'au ciel, elle dansait et prophétisait, accueillait tous les hôtes et prodiguait ses trésors avec joie." ¹⁵². Dès le premier acte, aussitôt que Tyltyl a tourné le diamant, la nature se débarrasse de ses apparences et se révèle à leurs yeux stupéfaits: les heures, le feu et le Chien dansent de joie, et les objets les plus humbles scintillent de toute leur splendeur cachée. C'est donc par le biais de la poésie que l'auteur va montrer la richesse inconnue de l'univers quotidien qui entoure deux enfants, et par là toute la race humaine.

Les conventions se trouvent bouleversées au sein de cet univers: ainsi, la fée refuse avec colère de sortir par la porte. Elle déclare que c'est là "... une habitude révoltante!" (16). Du point de vue technique, l'auteur

¹⁵² Novalis: Les Disciples à Saïs. Romantiques allemands. (Paris: Pléiade, Gallimard, 1963) I, 355. Nos références renvoient à cette édition, qui utilise la traduction qu'en fit Maeterlinck en 1895.

signale par cette rebuffade indignée que la pièce présuppose une liberté absolue par rapport aux habitudes quotidiennes; le voyage initiatique se doit donc de débiter par une sortie incongrue, puisque c'est l'essence des enfants qui va l'accomplir. Leur écorce corporelle reste, elle, dans leurs lits. Les parents Tyl peuvent dormir tranquilles: Tytyl et Mytyl n'ont pas changé de place; ils se meuvent dans une sorte d'univers parallèle, qu'ils ne peuvent percevoir que grâce au chapeau orné du diamant qui stimule la bosse invisible au commun des vivants.

La première étape de leur voyage les mène au palais de la fée Berylune, qui forme le second tableau du récit et ouvre le deuxième acte. Dans un vestibule immense, les voyageurs apparaissent revêtus de leurs vêtements de voyage. Les références au conte populaire sont nombreuses: elles commencent avec le palais de la fée. La Chatte signale qu'elle l'a hérité de Barbe-Bleue. Cette filiation littéraire se double d'une dimension intertextuelle interne à l'oeuvre du poète: elle renvoie à Ariane et Barbe-Bleue. Le motif du château trouve ici son avatar ultime: le palais de la fée Berylune n'est en réalité autre chose que le sombre château de l'Allemonde de La Princesse Maleine. Au cours des drames successifs, il a pourtant subi une épuration progressive. Les brumes et les marais se sont dissous dans le creuset d'alchimiste de l'auteur. Il est significatif de remarquer que la reine Anne, sorcière shakespearienne et criminelle, est

ici remplacée par une fée.

Le Chien, après avoir puisé dans les coffres de la magique hôtesse, se présente vêtu comme un des laquais du carrosse de Cendrillon. La Chatte signale durement: "... C'est bien ce qu'il lui fallait... Il a une âme de valet..." (40). Elle n'a choisi, elle, qu'une légère robe de gaze, qu'elle a revêtue sur son maillot noir. L'Eau arbore la robe "couleur du temps" de Peau d'Ane, et le Pain est paré de la plus belle robe de Barbe-Bleue. La Lumière, malgré les protestations de la fée qui la voulait nue, tant elle est belle, a enroulé la robe "couleur de lune" de Peau d'Ane autour de son corps. Mytyl a chaussé les pantoufles de Cendrillon et a enfilé la robe de Grethel. Quant à Tytyl, il porte la veste rouge, la culotte bleue et les bas blancs du Petit Poucet.

Ces descriptions signalent la dimension mythique du texte par les références qu'elles développent. L'Oiseau-Bleu apparaît dès lors comme un conte de fées extrêmement élaboré, qui puise une partie de ses racines dans le conte populaire. La robe "couleur de lune" prolonge la troisième syllabe du nom de la fée, et développe le thème de la nuit introduit par le premier acte: c'est en effet au cours de la nuit de Noël que prend place le périple des voyageurs. Si le temps "réaliste" se mesure au progrès de la course du soleil, celui du rêve est représenté par la lune. Il semble nécessaire d'insister sur la dernière image du premier acte, où les parents inquiets

sont rassurés par les formes couchées de leurs enfants et le bruit de leur respiration. Tout le voyage est un rêve, et la Lumière, allégorie qui va représenter la quête de la Connaissance, se fait lunaire en revêtant la robe de Peau d'Ane: c'est sous le signe de l'astre nocturne que s'accomplit la recherche de l'Oiseau-Bleu.

La Chatte révèle son hostilité dès le début du second acte. Elle rassemble les animaux, les choses et les éléments et les met en garde contre l'entreprise à laquelle ils se sont associés: "... nous possédons une âme que l'homme ne connaît pas encore. C'est pourquoi nous gardons un reste d'indépendance; mais, s'il trouve l'Oiseau-Bleu, il saura tout, il verra tout, et nous serons complètement à sa merci... (...) Il est donc de notre intérêt d'empêcher à tout prix qu'on ne trouve cet oiseau, fallût-il aller jusqu'à mettre en péril la vie même des enfants..." (46). Seule la Lumière est absente de cette courte conférence, car elle est du parti des humains. Les destinataires de la harangue de la Chatte ne possèdent pas sa sombre énergie: le Feu, le Sucre, le Pain et l'Eau se querellent au lieu d'élaborer un plan d'action. Quant au Chien, il s'élève contre ce discours avec indignation. Au contraire de la Chatte, il se déclare inconditionnellement du parti des humains: "Il y a l'Homme, voilà tout!... Il faut lui obéir et faire tout ce qu'il veut!... Il n'y a que ça de vrai... Je ne connais que lui!... Vive l'Homme!... A la vie, à la mort, tout pour

l'Homme!... l'Homme est dieu!..." (47).

Avant même que le voyage ne commence, les enfants sont donc entourés de deux forces également déterminées et contraires, incarnées par le Chien et la Chatte. Le premier se battra jusqu'à la mort, si nécessaire, pour qu'aboutisse leur quête. A travers toutes les épreuves, il leur restera obstinément fidèle, malgré la dureté, voire l'injustice que lui témoigneront parfois Tytyl et Mytyl. A la fin du troisième acte, les enfants viennent d'échapper de justesse aux forces de la nature liguées contre eux. Parmi tous les animaux et les plantes en colère, seul le Chien leur est resté fidèle, malgré l'aveuglement de Tytyl qui s'est laissé aller à le battre, sur les conseils de Tylette. La Chatte hypocrite, qui a tout arrangé pour que les enfants soient tués par la nature déchaînée, se plaint des grondements du Chien qui la menace. Mytyl, oubliant bien vite la dette immense qu'elle lui doit, lui lance brutalement: "Veux-tu bien la laisser tranquille, vilaine bête..." (141).

Maeterlinck ne fait ici que développer les propos de son essai intitulé "Sur la Mort d'un petit chien", qui ouvre le recueil du Double Jardin. Il y expose cette vision du caractère du chien: "Quel que soit l'ennemi, ..., il faut l'attaquer aveuglément, lui sauter à la gorge, planter des dents, peut-être sacrilèges, dans de la chair humaine, oublier les prestiges d'une main et la voix pareilles à celle du maître, ne jamais se taire, ne jamais fuir, ne jamais se

laisser tenter ni corrompre, et, perdu dans la nuit sans secours, prolonger l'alarme héroïque jusqu'au dernier soupir. Voilà le grand devoir légué par les ancêtres, le devoir essentiel et plus fort que la mort, que la volonté même et la colère de l'homme ne peuvent rebuter." (Le Double Jardin, 8-9).

Tout au contraire, le chat lui apparaît hostile et lointain: "Je ne parle pas du chat pour qui nous ne sommes qu'une proie trop grosse et immangeable, du chat féroce dont l'oblique dédain ne nous tolère que comme des parasites encombrants dans notre propre logis. Lui du moins nous maudit dans son coeur mystérieux ..." (21). Georgette Leblanc raconte avec consternation l'assassinat surprenant auquel elle assista un jour lors de sa vie commune avec Maeterlinck: "Lui n'aimait vraiment que le chien et comme tous les adorateurs de la seule race canine, il avait la haine du chat "qui est traître". (...). Sept ans plus tard [ils se rencontrèrent le 11 janvier 1895], lorsque nous habitions un rez-de-chaussée à Passy, rue Raynouard, il tua ma chatte d'un coup de revolver. Messaline comme toutes les chattes, elle courait dans le jardin clamant ses désirs. Exaspéré, il ouvrit la fenêtre. "Je vais la tuer". Je crus qu'il riait. La bête s'était arrêtée, elle nous regardait fixement. Elle reçut la balle juste entre les deux yeux." (Souvenirs, 20). Cette haine de la race féline conduira Maeterlinck à faire incarner l'hypocrisie, la lâcheté et l'hostilité par la Chatte.

Lorsqu'au cours du cinquième tableau, au troisième acte, Tyltyl est sur le point de succomber aux attaques conjuguées des animaux et des plantes, il en appelle à Tylô, le Chien, et à Tylette. La Chatte réplique doucereusement: "Je ne peux pas... Je viens de me fouler la patte..." (134).

Tout au long du récit, Tylette tentera de faire échouer leur projet, en maintenant toujours une attitude hypocritement affable. Le Chien, à l'inverse, fera preuve d'une loyauté à toute épreuve. Entre ces deux extrêmes, le Feu, l'Eau, le Sucre et le Pain formeront une sorte de marais oscillant sans cesse entre les deux pôles. La Lumière est choisie par la fée Bérylune pour servir de guide aux enfants. Comme le Chien, elle leur est complètement dévouée, sans toutefois posséder son impulsivité et son désordre: elle est d'une essence différente, supérieure à la sienne dans l'univers de la pièce. Adela Gerardino déclare qu' "En elle s'incarne la clarté de la raison et de l'intelligence." (150).

Le premier lieu où se rendent les enfants est le Pays du Souvenir. Ils y vont seuls, emportant la cage dans laquelle ils doivent garder l'Oiseau-Bleu. Seul, un écriteau fixé à un gros arbre leur signale qu'ils sont arrivés. Devant une petite maison, assis sur un banc, leurs grands parents somnolent, mais s'éveillent à leur arrivée. Grand'Maman Tyl explique le secret de leur réveil: "Eh bien, chaque fois que vous pensez à nous, nous nous réveillons et nous vous revoyons..." (61). L'essence des morts revit donc par la

pensée et l'affection qu'on leur garde.

Cette idée avait été exprimée par Maeterlinck dès son essai sur L'Etoile, dans Le Trésor des humbles: "... nous savons que les morts ne meurent pas. Nous savons à présent que ce n'est plus autour de nos églises, mais dans toutes nos maisons, dans toutes nos habitudes qu'ils se trouvent; qu'il n'y a pas un geste, une pensée, un péché, une larme ou un atome de la conscience acquise qui se perde dans les profondeurs de la terre; et qu'au plus insignifiant de nos actes nos ancêtres se lèvent, non pas dans leurs tombeaux, où ils ne bougent plus, mais au fond de nous-mêmes, où ils vivent toujours." (159-160). En s'interrogeant sur la signification du Pays du Souvenir dans la pièce, Bettina Knapp remarque que "Des analogies peuvent être faites entre les concepts de Maeterlinck dans L'Oiseau bleu et les croyances des Néoplatonistes, celles des philosophes Kepler, Nicolas de Cuse et Giordano Bruno à la Renaissance, ou encore d'autres philosophes tels que Pascal, Leibnitz et Swedenborg. Ils croyaient que l'univers était une entité vivante peuplée d'âmes liées les unes aux autres, chacune d'elles étant une émanation de la totalité de l'univers. La manière dont les âmes agissent et réagissent est gouvernée par la sympathie universelle, dont l'implication est que rien n'est isolé dans le cosmos, et que tout possède une cause et un effet." (122-

123) ¹⁵³. En effet, aucun participant du voyage initiatique ne se voit séparé des autres par une quelconque différence essentielle qui rendrait la communication impossible: la Lumière dialogue avec le Pain, qui parle au Chien et à la Chatte, lesquels conversent avec les enfants. Tous dialoguent par le biais d'un langage commun, caractérisé par une clarté d'expression qui est à mille lieues des balbutiements angoissés des personnages des premières oeuvres. De même, le monde des morts est étrangement familier aux vivants, qui s'étonnent d'y retrouver, intacts, les personnes et les choses qu'ils ont gravées dans leur mémoire: l'univers, dans L'Oiseau-Bleu, est un et indivisible.

Grand'Papa Tyl s'exclame: "Les Vivants sont si bêtes quand ils parlent des Autres..." (62). En décrivant leurs nouvelles conditions de vie, le grand-père regrette que l'on ne prie plus, et offre cette explication aux enfants perplexes: "Prier c'est se souvenir..." (64). La conception du divin que révèle cette réflexion place d'emblée l'oeuvre non dans une dimension religieuse à proprement parler, mais sous la lumière d'une conception plus ésotérique de Dieu. Il

¹⁵³ ["Analogies may be made between Maeterlinck's concepts in The Blue Bird and the beliefs of the Neoplatonists and Renaissance philosophers Kepler, Nicholas de Cusa, Giordano Bruno, and other philosophers such as Pascal, Leibnitz and Swedenborg. They believed the universe is a living entity filled with souls that are linked to one another, each an emanation of the totality of the universe. The manner in which the various souls act and counteract is governed by universal sympathy, the implication being that nothing is isolated in the cosmos and that everything has a cause and an effect."]

faut d'ailleurs noter que ce nom n'apparaîtra jamais dans la pièce, exception faite des "Mon dieu!" exclamatifs qui parsèment le texte ici et là, et s'insèrent dans la trame d'un langage quotidien qui n'a pas pour objet de le définir.

Dans Le Grand Secret, Maeterlinck exprime son admiration pour la spiritualité grecque anté-socratique de la manière suivante: "Elle avait surtout, cette tradition perdue que nous avons retrouvée presque intacte dans l'Inde, fait une fois pour toutes le départ entre le connaissable et l'inconnaissable, et attribuant à celui-ci la part du lion, osé installer au centre de sa doctrine un immense aveu d'ignorance." (152). L'Oiseau-Bleu représente une incursion profonde dans le monde spirituel; mais l'énigme de l'oiseau divin, à la fin de la pièce, restera entière. L'auteur se réfèrera en plusieurs endroits à une force suprême. La Lumière au cours du quatrième acte, et le Temps dans le cinquième évoqueront tous deux l'existence d'esprits infiniment plus subtils qu'eux-mêmes. Ainsi, la métaphore centrale de la révélation de la vérité des choses et des êtres demeurera incomplète, comme si Maeterlinck nous faisait rester en-deçà d'un inconnu gigantesque, qu'il présente comme un abîme inexplorable.

De la maison sortent tous les frères et soeurs de Tyltyl et Mytyl qui sont morts en bas âge. Ils ne sont pas changés: Pauline a gardé son bouton sur le nez, et Pierrot recommence à se battre avec Tyltyl, comme du temps où il était vivant.

Les objets sont eux aussi restés les mêmes: la soupière est toujours écornée, l'aiguille de l'horloge, cassée par Tylyl, n'a pas été réparée. Tout se passe come si le souvenir avait à jamais fixé les êtres et les choses dans une dimension particulière, où ils n'évoluent plus. Cette immobilité du temps passé est liée aux émotions profondes des êtres: ils gardent les images qui sont associées aux événements de leurs vies. C'est donc bien le monde intérieur qui décide de la forme que prendra la substance de l'expérience humaine: l'extérieur n'apparaît dès lors que comme une projection mystérieuse d'une sorte de temps rêvé, dont le cours s'arrête à volonté par le biais du souvenir. Le bouton qui est resté sur le nez de Pauline et la queue du chien Kiki, coupée autrefois par Tylyl, sont les témoignages de cette plasticité infinie qu'ont les éléments de la vie humaine à se plier aux perceptions qu'en gardent les individus. Dans une cage se trouve le vieux merle des grands-parents. A leur grande surprise, les enfants s'aperçoivent qu'il est parfaitement bleu, et en concluent qu'il est l'Oiseau-Bleu qu'ils doivent rapporter. Après le festin qui les rassemble tous autour d'une table où ils se délectent des mets que la grand-mère excelle à préparer, ils repartent du Pays du Souvenir. Le brouillard du début de la scène se reforme et les voix s'affaiblissent, et les enfants restent seuls sur la scène. Tylyl remarque alors que le merle est devenu noir: ils n'ont donc pas trouvé l'Oiseau-Bleu, dont le Pays du Souvenir

n'offrait qu'un reflet lointain, qui meurt aussitôt qu'il est exposé à la Lumière. Le grand-père ne s'y était d'ailleurs pas trompé, puisqu'il avait mis Tytyl en garde contre son enthousiasme: "Tu sais, je n'en répons pas, de l'oiseau... Je crains bien qu'il ne puisse plus s'habituer à la vie agitée de là-haut, et qu'il ne revienne ici par le premier bon vent..." (68).

Le Pays du Souvenir ne renfermant pas le secret de l'Oiseau-Bleu, le voyage doit donc se poursuivre. Le troisième acte prend place dans le palais de la Nuit. Celle-ci est personnifiée sous les traits d'une très belle femme habillée de noir. Le décor figure "Une vaste et prodigieuse salle d'une magnificence austère, rigide, métallique et sépulcrale ..." (77). La Chatte se présente en premier, afin de mettre son amie, la Nuit, en garde contre le projet des enfants. Elle lui précise que "... la Lumière vient d'apprendre que l'Oiseau-Bleu, le vrai, le seul qui puisse vivre à la clarté du jour, se cache ici, parmi les oiseaux bleus des songes qui se nourrissent des rayons de lune et meurent dès qu'ils voient le soleil..." (79). La quête de Tytyl et Mytyl paraît donc sur le point d'aboutir, puisque la Nuit est la gardienne de l'Oiseau-Bleu. Mais elle s'efforcera, avec l'aide de la Chatte, de rendre inutile leur visite à son palais.

Dépositaire des secrets les plus terribles, cachés derrière sept portes fermées, elle est entourée par deux

enfants. L'un est endormi et sourit dans son sommeil, tandis que l'autre est debout, immobile, couvert de voiles noirs de la tête jusqu'aux pieds. La Nuit révèle à Tyltyl que celui qui dort est le Sommeil. Quant à l'autre enfant, elle déclare que "C'est la soeur du sommeil... Il vaut mieux ne pas la nommer..." (82). Il s'agit bien entendu de la mort, et Maeterlinck suit ici la mythologie grecque, où le sommeil et la mort sont en effet frère et soeur. Cette proximité entre la mort et le sommeil restera longtemps dans la conscience de l'auteur. Dans son essai Devant Dieu, Maeterlinck écrira: "Nous nous endormons chaque soir pour aller dans un autre monde et nous en revenons. Nous mourons de même pour aller dans un autre monde, mais nous ne savons pas si nous y resterons ou s'il nous sera possible d'en sortir. Il n'y a pas d'autre différence essentielle." (81).

Tyltyl demande à la Nuit qu'elle lui confie ses clefs, afin d'ouvrir toutes les portes de la grande salle. Il en a le droit, puisqu'il possède le "signe" que la fée lui a confié, et qui n'est autre que le diamant qui orne son chapeau. La Nuit tente de le dissuader: "... moi-même je ne sais trop comment je pourrai m'en tirer, lorsque certaines de ces portes s'ouvriront sur l'abîme... Il y a là, tout autour de la salle, dans chacune de ces cavernes de basalte, tous les maux, tous les fléaux, toutes les maladies, toutes les épouvantes, toutes les catastrophes, tous les mystères qui affligent la vie depuis le commencement du monde... J'ai eu

assez de mal à les enfermer là avec l'aide du Destin..." (85-86). Malgré les avertissements de la nuit, Tytyl persiste et se fait donner les clefs. La première porte est fermée sur les spectres et les fantômes, qui, selon la Nuit, "... s'ennuient là-dedans depuis que l'Homme ne les prend plus au sérieux..." (88). Quelques spectres s'échappent, mais la Nuit, armée d'un fouet formé de serpents, les ramène dans la caverne dont Tytyl referme la porte. Dans La Genèse, le serpent tente Eve en lui faisant miroiter le prestige de la Connaissance; les serpents du fouet de la Nuit représentent, dans L'Oiseau-bleu, l'étendue des mystères dont la nuit possède le secret. L'ambiguïté du symbole du serpent est à peu près universelle. Le caducée, emblème d'Hermès, figure deux serpents entrecroisés autour d'un pôle, et symbolise la guérison. Par contre, J. C. Cooper précise qu' "Ovide et Pline signalent l'ancienne croyance selon laquelle les serpents naissaient de la moëlle épinière d'un cadavre humain, mais Aelian ajoute qu'ils ne sont générés que par les corps des hommes mauvais." (205) ¹⁵⁴. Le symbole du serpent a donc toujours un certain rapport avec la mort; mais paradoxalement, il représente aussi la vie, puisqu'il figure sur le caducée, emblème de la médecine. De même, les mystères de la Nuit sont de deux sortes: dangereux dans la plupart des cavernes, mais

¹⁵⁴ [Ovid and Pliny record the ancient belief that snakes were born from the spinal marrow of a human corpse, but Aelian adds that they generate only from the bodies of bad men.] Cooper, J.C.: Symbolic and Mythological Animals.

parfaitement sereins et même bénéfiques derrière les deux dernières portes.

La seconde caverne renferme les maladies; la Nuit rassure Tytyl qui lui demande s'il doit prendre garde en l'ouvrant: "Non, ce n'est pas la peine... Elles sont bien tranquilles, les pauvres petites... L'Homme, depuis quelque temps, leur fait une telle guerre!... Surtout depuis la découverte des microbes..." (90). Le Rhume de cerveau, l'une des plus petites et des plus vaillantes, sort de sa prison et court autour de la salle; la Nuit la persuade sans peine de rentrer avec ses compagnes.

La troisième porte s'ouvre sur les guerres. La Nuit prévient Tytyl: "Elles sont plus terribles et plus puissantes que jamais..." (91). Tytyl ne fait qu'entrouvrir la porte, pour jeter un regard par une toute petite fente; aussitôt il la referme, et c'est dans une atmosphère de panique que tous doivent s'arc-bouter et repousser le battant en unissant leurs forces, car les guerres se précipitent de toute leurs forces pour s'échapper. Ainsi, les progrès humains, qui ont - temporairement ...- triomphé des spectres et des maladies, sont plus que jamais exposés à être annihilés par les guerres: les humains n'ont donc acquis qu'une sécurité relative, puisque leurs succès sont contrebalancés par les dangers imminents de conflits potentiellement tragiques. Le règne de la Nuit, s'il s'est atténué dans certains domaines, reste donc très puissant, puisqu'il n'a fait qu'augmenter dans d'autres

aspects.

Les ténèbres et les terreurs sont contenues dans la quatrième caverne. Lorsqu'elles peuvent en sortir, elles apparaissent faibles et pusillanimes: sur un geste de Tyltyl, elles rentrent dans leur prison. Mais en refermant le battant, Tyltyl aperçoit les grandes terreurs, qui n'ont pas peur des humains et doivent être tenues enchaînées. Il s'exclame: "Oh! qu'elles sont effrayantes!..." (94). Au fur et à mesure que Tyltyl ouvre chacune des portes, le danger est plus grand: seules les terreurs superficielles ont été vaincues. Les autres ont au contraire gardé toute leur puissance, et la Nuit est contrainte de les attacher au fond de leur caverne pour qu'elles ne s'échappent pas. Les avances de l'humanité dans ce domaine restent donc très incomplètes, puisque les ténèbres et les terreurs fondamentales conservent toute leur énergie.

La cinquième porte s'ouvre sur "... plusieurs Mystères ..." (95), déclare la Nuit à Tyltyl. Elle n'en précise ni la teneur ni la nature, et Tyltyl n'ouvre qu'avec des précautions infinies. Aussitôt il referme le battant, terrorisé; ce n'est qu'avec l'aide des forces de tous les personnages présents qu'il parvient à le refermer complètement. Il explique à l'assistance effarée l'impression de terreur qui l'a saisi: "Je ne sais pas, c'était épouvantable!... Ils étaient tous assis comme des monstres sans yeux..." (95). L'imprécision de sa description renforce le caractère inexplicablement

terrifiant des mystères qui se cachent derrière la cinquième porte. Il rapporte qu'un géant a voulu le saisir; la Nuit réplique: "C'est probablement le Silence; il a la garde de cette porte..." (96). Malgré le talisman de la fée, Tyltyl a donc échappé de peu à un abîme sans fond: si le diamant est assez puissant pour faire sortir les animaux, les éléments et les choses du monde du silence, il ne l'est pas assez pour confronter le Silence en personne. Si Tyltyl avait été saisi dans son étreinte, il aurait été à jamais engouffré dans le mystère d'un inconnu insondable; la quête de l'Oiseau-Bleu eût donc trouvé là un terme définitif et sans espoir.

Lorsque la sixième porte s'ouvre, c'est sur les Etoiles, sous la forme de belles jeunes filles qui s'élancent dans la salle en dansant. Elles ne sont pas seules pourtant, puisque se joignent à elles "Les Parfums de la Nuit, presque invisibles, les Feux-follets, les Lucioles, la Rosée transparente ..." (97). Ainsi, après une gradation de menaces de plus en plus grandes, la sixième caverne ne renferme qu'une myriade d'enchantements. Quand Tyltyl veut ouvrir la septième porte, la Nuit le met en garde: "Parce que tout ce qu'on peut imaginer d'épouvantable, parce que toutes les terreurs, toutes les horreurs dont on parle sur terre, ne sont rien, comparées à la plus innocente de celles qui assaillent un homme dès que son oeil effleure les premières menaces de l'abîme auquel personne n'ose donner un nom..." (100). Malgré ce sombre

avertissement, Tytyl s'obstine à vouloir pénétrer les secrets de la caverne. Aussitôt qu'il en a poussé le battant, apparaît "... irréel, infini, ineffable, le plus inattendu des jardins de rêve et de lumière nocturne, où, parmi les étoiles et les planètes, illuminant tout ce qu'ils touchent, volant sans cesse de pierreries en pierreries, de féériques oiseaux bleus évoluent perpétuellement et harmonieusement jusqu'aux confins de l'horizon, innombrables au point qu'ils semblent être le souffle, l'atmosphère azurée, la substance même du jardin merveilleux." (103). Les enfants et le Chien cueillent alors des poignées d'oiseaux, qu'ils rapportent à la Lumière, triomphants. Mais lorsque la Nuit interroge anxieusement la Chatte, elle lui répond qu'ils n'ont pas attrapé le véritable Oiseau-Bleu, celui des songes qui ne meurent pas à la lumière: "Ils n'ont pas pu l'atteindre, il se tenait trop haut..." (105). De fait, les oiseaux meurent dès qu'ils sont en présence de la Lumière, et Tytyl, désolé, sanglote en considérant leurs corps sans vie.

La Nuit apparaît plus comme la gardienne de mystères impénétrables que comme une véritable ennemie. En effet, elle aide Tytyl à refermer les portes des cavernes qui contiennent les ennemis du genre humain. C'est donc un personnage très ambigu, que Paul Gorceix caractérise de la manière suivante: "Bien que Maeterlinck, fidèle à l'esprit romantique, célèbre la Nuit comme "la gardienne des secrets de la Nature", son attitude face à elle diffère pourtant profondément de celle

des premiers drames. Pour inquiétante qu'elle y apparût, la nuit était refuge, propice au rêve et à l'amour. Si elle-même n'est pas ici foncièrement hostile à l'homme, du moins renferme-t-elle en son sein des dangers incommensurables." (350-351).

Pourtant, la Nuit ne veut pas le malheur des enfants. En réalité, elle ne souhaite qu'une chose: c'est que les enfants ne découvrent pas l'Oiseau-Bleu, car tout son pouvoir serait immédiatement annihilé. Bettina Knapp propose du personnage de la Nuit l'interprétation suivante: "Psychologiquement, la Nuit peut être assimilée à l'inconscient. Elle tient en sa possession des richesses infinies, et ce n'est que par son entremise qu'elles peuvent être découvertes. La Nuit se doit donc de ne jamais livrer ses pouvoirs; lorsqu'elle le fera, le monde invisible, inaccessible cessera d'être une source d'enthousiasme et de créativité." (124) ¹⁵⁵.

De fait, si les dangers rôdant derrière les cinq premières portes sont de plus en plus menaçants, les trésors de la Nuit apparaissent au cours des deux dernières étapes. Tout se passe comme si les cinq premières cavernes avaient pour fonction de décourager Tytyl de tenter l'aventure. Ce n'est qu'après avoir frôlé sa perte dans les bras du Silence

¹⁵⁵ ["Psychologically, Night may be equated with the unconscious. Within her possession are infinite riches and it is only through her that they can be discovered. Night, therefore, must never release her powers; once she does, the inaccessible, invisible world will no longer be a source of excitement and creativity."]

qu'il lui est permis de contempler les richesses immenses de la Nuit, cachées derrière les deux dernières portes. Mais lorsque Tyltyl, Mytyl et le Chien pénètrent dans le jardin des songes, leur manque de vision spirituelle les empêche de reconnaître, parmi les oiseaux des rêves éphémères, le seul véritable Oiseau-Bleu qui est, selon l'expression de Tylette, "placé trop haut". Pour Adela Gerardino, tous les secrets de la Nuit résident finalement au tréfonds de l'âme humaine: "C'est encore dans l'âme de Tyltyl que se trouvent tous ces hôtes: l'âme de l'homme avec ses superstitions, ses craintes irraisonnées, ses croyances qui sont mortes et ses rêves impuissants. Ceux-ci sont symbolisés par les oiseaux bleus du jardin qui meurent dès que les enfants les amènent au soleil; comme meurent les rêves malades dès qu'ils se trouvent sous la lumière de la réalité." (152).

Le quatrième tableau s'ouvre sur un danger beaucoup plus grand: la Chatte va pousser les arbres et les animaux à faire disparaître Tyltyl et Mytyl pour toujours: "Notre ennemi vient délivrer vos énergies et se livrer lui-même..." (107-108). Lorsqu'arrivent les enfants, la Chatte s'empresse au-devant d'eux avec des paroles doucereuses; elle affirme qu'ils trouveront enfin l'Oiseau-Bleu dans la forêt, grâce à son entremise. Pour assurer son triomphe, elle les a persuadés de fuir en cachette de la Lumière. Ce n'est donc qu'en la compagnie du Chien que les enfants s'avancent au centre d'un véritable tribunal formé par la nature entière. Aussitôt que

Tyltyl a tourné le diamant, les âmes des arbres sortent de leurs troncs.

Commence alors le cinquième tableau, où Tyltyl, Mytyl et le Chien vont frôler la mort. En effet, une fois leurs âmes délivrées, le Sapin, le Tilleul, le Saule et le vieux Chêne se mettent à énumérer les griefs qu'ils ont contre l'Homme: abattus par milliers, décimés et déchirés par les bûcherons, ils veulent prendre leur revanche. Bientôt, les animaux arrivent: le Cochon rappelle aux enfants qu'ils ont dévoré toute sa famille, le Cheval évoque son esclavage, le Taureau veut les empaler sur ses cornes. La nature entière fait leur procès aux humains, et condamne Tyltyl et Mytyl à mort. Le Cyprès offre la concession de leur tombe, le Lierre donnera le noeud coulant pour les pendre, le Sapin offre leurs cercueils, tandis que le Saule propose de les noyer. Mais aucun d'eux ne veut commencer la tuerie, et lorsque le Chêne fou de colère, aveugle et infirme, se rend compte de leur manque de courage, il tente de se jeter sur Tyltyl; mais à la vue de son couteau, il recule et en appelle aux animaux.

La Chatte a persuadé Tyltyl de laisser le Lierre s'entourer autour du Chien et de le garrotter solidement. C'est donc sans son aide que le combat commence: renversé par le Loup, Tyltyl offre une prise facile à tous les arbres et à tous les animaux qui s'avancent alors en le rouant de coups. Avec une peine infinie, le Chien parvient à défaire ses liens et se joint au combat. Complètement incapables de résister à

la multitude de leurs assaillants, ils sont sur le point de succomber lorsqu'arrive la Lumière: avec l'aurore, les âmes des animaux et des arbres rentrent dans leurs formes habituelles et disparaissent. Tytyl demande à la Lumière si la nature était devenue folle. Elle lui réplique: "Mais non, ils sont toujours ainsi; mais on ne le sait pas parce qu'on ne les voit pas..." (139).

Le tableau que Maeterlinck fait de la nature est donc des plus négatifs: l'être humain est seul sur la terre, entouré de forces hostiles qui veulent sa perte. La Lumière déclare à Tytyl atterré: "Tu vois bien que l'Homme est seul contre tous, en ce monde..." (139). Le Chêne, sur son épaule, portait l'Oiseau-Bleu: la nature possède donc le secret à la recherche duquel les enfants mettent tant d'ardeur. Le Chêne n'écoute pas la raison que Tytyl lui donne de sa quête, à savoir qu'il veut emporter l'oiseau pour guérir la petite fille de la voisine. Pour le roi des arbres, comme pour la Chatte, les humains renforceront l'esclavage de la nature s'ils entrent en possession de l'Oiseau-Bleu.

Dans l'essai Sur la Mort d'un petit chien, Maeterlinck avait déjà exposé les conceptions fondamentales qui président à l'esprit de la scène dans la forêt. Le passage suivant illustre la méfiance que l'auteur ne peut s'empêcher de ressentir vis-à-vis de la nature, au milieu de laquelle, selon lui, les humains sont complètement isolés: "Nous sommes seuls, absolument seuls sur cette planète de hasard, et parmi toutes

les formes de la vie qui nous entourent, pas une, hors le chien, n'a fait alliance avec nous." (Le double Jardin, 20). Le cinquième tableau n'apparaît dès lors que comme une dramatisation des théories du poète. S'il a toujours éprouvé pour ses semblables la compassion que démontrent ses oeuvres, il n'a cependant jamais cessé de considérer que la nature humaine se trouvait face à un mystère insondable et immense.

Dans La grande Féerie, il précise qu' "Etant hommes, nous jugeons tout du point de vue de notre intelligence ou de notre conscience qui n'est qu'un produit de cette intelligence. Mais cette intelligence, après tout, n'est qu'un accident local et peut être remplacée, sur d'autres mondes, par des manifestations spirituelles, soit analogues, soit totalement différentes." ¹⁵⁴. Maeterlinck ne croit donc pas à un univers anthropocentré, où toutes les énergies se conjugueraient pour aider l'Homme à lever le voile des mystères qui l'entourent. Au contraire, certaines volontés, en l'occurrence celles des règnes animal et végétal, semblent, dans L'Oiseau-Bleu, s'inscrire en faux contre les intérêts des humains: la Nuit, les animaux et les arbres ne peuvent pas révéler leurs mystères, sous peine de les voir bafoués par l'Homme. C'est la raison pour laquelle la Chatte, dans le cinquième tableau, pousse au meurtre les arbres et les

¹⁵⁴ Maeterlinck, Maurice: La grande Féerie. (Paris: Fasquelle, 1929) 179-180

animaux: "... il [Tyltyl] peut nous forcer à livrer l'Oiseau-Bleu, et nous serons dès lors, définitivement, à la merci de l'Homme..." (108).

Le secret que cache la nature est la véritable raison de son hostilité. L'essai "Sur la Mort d'un petit chien" montre à quel point Maeterlinck croit à la haine de la nature pour les humains: "Quelques êtres nous craignent, la plupart nous ignorent, et aucun ne nous aime. Nous avons, dans le monde des plantes, des esclaves muettes et immobiles, mais elles nous servent malgré elles. Elles subissent simplement nos lois et notre joug. Ce sont des prisonnières impuissantes, des victimes incapables de fuir mais silencieusement rebelles, et sitôt que nous les perdons de vue elles s'empressent de nous trahir et retournent à la liberté sauvage et malfaisante d'autrefois. (...) Parmi les animaux, nous comptons quelques serviteurs qui ne sont soumis que par indifférence, par lâcheté ou par stupidité ..." (Le Double Jardin, 20). Ainsi, les éléments du règne végétal sont sournois et égoïstes, et les animaux domestiques ne nous tolèrent que par obligation: "Ils ne nous aiment pas, nous remarquent à peine. Ils ignorent notre vie, notre mort, notre départ, notre retour, notre tristesse, notre joie, notre sourire. Ils n'entendent même pas le son de notre voix dès qu'elle ne menace plus ..." (20-21).

Au début du quatrième acte, au cours du sixième tableau dont le décor se limite aux voyageurs assemblés devant le rideau, la Lumière révèle aux enfants que

selon une lettre qu'elle a reçue de la fée Bérylune, l'Oiseau-Bleu est caché dans la tombe de l'un des morts du cimetière. Elle y envoie les enfants seuls, sans la compagnie du Chien: le lecteur peut en déduire qu'il n'existe aucun danger pour Tyltyl et Mytyl, qui pourtant tremblent de peur lorsque le rideau se lève sur un cimetière de campagne. Ils doivent attendre minuit pour tourner le diamant, "... parce qu'alors on les [les morts] dérange moins..." (153).

Les enfants s'attendent à voir apparaître des formes hideuses, terrifiantes. Pourtant, après que Tyltyl a tourné le diamant, c'est une scène complètement inattendue qui s'offre à leurs yeux: "Alors, de toutes les tombes béantes monte graduellement une floraison d'abord grêle et timide comme une vapeur d'eau, puis blanche et virginale et de plus en plus touffue, de plus en plus haute, surabondante et merveilleuse, qui peu à peu, irrésistiblement, envahissant toutes choses, transforme le cimetière en une sorte de jardin féérique et nuptial, sur lequel ne tardent pas à se lever les premiers rayons de l'aube." (56).

La mort est donc niée; elle n'existe même pas, ainsi que Tyltyl l'exprime à la fin de ce septième tableau: "Il n'y a pas de morts..." (56). Paul Gorceix remarque que "L'angoisse dramatique de la mort qui constitue le noyau de son premier théâtre, a cédé la place à un sentiment plus apaisant. Dans le conte, la mort n'apparaît plus au penseur comme une fatalité inexorable, injuste et toujours menaçante, une

inadmissible dissonance, elle cesse tout simplement d'exister." (351). La pièce présente en effet une vie toute-puissante, qui ne s'arrête pas à la mort: les grands-parents vivent toujours dans le Pays du Souvenir, et le cimetière ne renferme que cette vapeur idéale qui chasse jusqu'à l'obscurité, puisqu'apparaissent les premiers rayons de l'aube. Malgré la beauté de la scène, les enfants s'en retournent pourtant bredouilles une nouvelle fois: il leur a été impossible de trouver l'Oiseau-Bleu.

Le quatrième acte prend place dans ce que la Lumière nomme les "... jardins enchantés où se trouvent réunis sous la garde du Destin, toutes les Joies, tous les Bonheurs des Hommes..." (57). Très près d'eux, cependant, résident les Malheurs: "Car il faut remarquer que les Malheurs habitent un antre contigu, qui communique avec le jardin des Bonheurs et n'en est séparé que par une sorte de vapeur ou de rideau subtil que le vent qui souffle des hauteurs de la Justice ou du fond de l'Eternité soulève à chaque instant..." (158). Les deux concepts de bonheur et de malheur sont donc assez proches l'un de l'autre. Les Bonheurs semblent toujours sur le point de glisser dans le Jardin des Malheurs, de par leur nature ambiguë. De fait, le neuvième tableau se divise en deux parties séparées par la fuite éperdue des Bonheurs vers ce lieu sinistre.

Lorsque le rideau se lève, "... on découvre, prise sur les premiers plans des jardins, une sorte de salle formée de

hautes colonnes de marbre entre lesquelles, masquant tout le fond, sont tendues de lourdes draperies de pourpre que soutiennent des cordages d'or. Architecture rappelant les moments les plus sensuels et les plus somptueux de la Renaissance vénitienne ou flamande (Véronèse et Rubens). Guirlandes, cornes d'abondance, torsades, vases, statues, dorures prodiguées de toutes parts." (163). Cette pièce contraste étrangement avec la grande salle du palais de la Nuit, dans le troisième acte, où l'architecture est grandiose mais sévère, "... donnant l'impression d'un temple grec ou égyptien ..." (77). Au contraire, ici dominant des couleurs riches et pompeuses: le pourpre et l'or. Les références à Véronèse et Rubens évoquent une sensualité lourde, des chairs molles et grasses.

De fait, l'auteur donne des plus gros Bonheurs de la terre la description suivante: "Ils sont énormes, invraisemblablement obèses et rubiconds, couverts de velours et de brocards, couronnés d'or, de perles et de pierreries." (162). Ils sont assemblés autour d'une table, et dévorent un festin éternel. "Musique vulgaire, hilare et brutale où dominant les cuivres. - Une lumière lourde et rouge baigne la scène." (163). Les gros Bonheurs ne sont pas hostiles. Lorsque Tyltyl demande à la Lumière s'ils peuvent s'approcher d'eux, elle déclare: "Certainement. Ils ne sont pas méchants, bien que vulgaires et, d'habitude, assez mal élevés." (164).

Sur la table des Bonheurs, ruissellent les rôtis, les jambons, les gâteaux de toutes sortes, apportés sans cesse par de "belles esclaves" (163). Tyltyl, Mytyl, le Pain, le Chien, et le Sucre sont fascinés par les montagnes de victuailles, et désirent se joindre à la fête que les Bonheurs célèbrent indéfiniment. La Lumière met Tyltyl en garde, et l'enjoint de ne rien accepter d'eux. Lorsque Tyltyl s'étonne, elle lui explique: "Ils sont dangereux et briseraient ta volonté." (165). Ainsi, les gros Bonheurs ne sont pas foncièrement méchants, mais ils entraînent à la faiblesse de l'âme. Pourquoi la Lumière a-t-elle pourtant décidé que cette visite était nécessaire? Ils sont visibles à l'oeil nu, et Tyltyl n'a pas encore tourné le diamant. La Lumière précise qu' "Il est possible, bien qu'assez peu probable, que l'Oiseau-Bleu se soit un instant égaré parmi eux. C'est pourquoi ne tourne pas encore le diamant. Nous allons, pour la forme, explorer tout d'abord cette partie de la salle." (163).

Les Bonheurs semblent donc posséder un lien très vague avec l'oiseau cherché patiemment par les voyageurs. Une origine commune les relie, mais le souvenir qu'ils en ont s'est estompé dans la lourdeur de leurs plaisirs. Les Bonheurs visibles à l'oeil nu sont appesantis par leur sensualité brutale; lorsque Tyltyl demande au Gros Bonheur-d'être-riche s'il sait où se trouve l'Oiseau-Bleu, il lui est fait cette réponse vague: "Attendez donc... Oui, oui, je me rappelle... On m'en a parlé dans le temps... C'est, je

crois, un oiseau qui n'est pas comestible... En tout cas, il n'a jamais paru sur notre table... C'est vous dire qu'on le tient en médiocre estime..." (168).

La lumière rouge dans laquelle se déroule l'éternel festin indique le caractère primitif de leurs plaisirs. René-Lucien Rousseau remarque que "... c'est le fer qui correspond à Mars (rouge)." ¹⁵⁷. Ce dieu préside non seulement à la guerre, mais encore à la pulsion sexuelle masculine primordiale. Le jardin des bonheurs forme une sorte d'âge de fer de l'évolution humaine. La musique est par ailleurs dominée par les cuivres. A ce métal correspond la déesse Vénus. Associée à l'atmosphère générale du jardin, la musique des instruments de cuivre exprime Vénus dans ce qu'elle représente de plus fruste: une sensualité animale. Le rapport entre la lumière rouge et masculine d'une part, et la musique "verte" et féminine d'autre part, préside au gros Bonheur qui se tient à l'écart alors que tous les autres se précipitent vers Tytyl pour l'entraîner. Le petit garçon s'étonne de cette réserve, mais le Bonheur-d'être-riche le met en garde: "N'insistez pas, il est un peu gêné et n'est pas présentable à des enfants..." (167). Il s'agit bien entendu du bonheur sexuel le plus primaire.

Le Bonheur-d'être-riche présente tous ses compagnons de festin: il y a le Rire-Epais, le Bonheur-d'être-propriétaire,

¹⁵⁷ Rousseau, René-Lucien: Le Langage des couleurs. (Saint-Jean de Braye: Dangles, 1980) 99

le Bonheur-de-la-vanité-satisfaite, "... dont le visage est si gracieusement bouffi." (166). A leurs côtés, se tiennent le Bonheur-de-boire-quand-on-n'a-plus-soif et le Bonheur-de-manger-quand-on-n'a-plus-faim, "... qui sont jumeaux et ont les jambes en macaroni." (167). Le Bonheur-d'être-riche continue les présentations: "Voici le Bonheur-de-ne-rien-savoir, qui est sourd comme une limande, et le Bonheur-de-ne-rien-comprendre, qui est aveugle comme une taupe. Voici le Bonheur-de-ne-rien-faire et le bonheur-de-dormir-plus-qu'il-n'est-nécessaire, qui ont les mains en mie de pain et les yeux en gelée de pêche." (167). Tous ont en commun un corps alourdi, flasque et débile, qui indique la fragilité des plaisirs dont ils font leur vie. Ils incarnent la faiblesse et l'abrutissement spirituel. Leurs yeux sont fermés à toute recherche d'une vérité supérieure. Tyltyl s'étonne et demande au gros Bonheur si toute leur vie se limite aux libations éternelles auxquelles il est convié. Le Bonheur le lui confirme, et explique: "Il le faut bien, il n'y a pas autre chose sur cette Terre..." (169).

Sans être fondamentalement mauvais, les gros Bonheurs ont tout de même perdu leur sens de la mesure et leur soif spirituelle; pour eux, toute la vie n'est qu'une suite sans fin de plaisirs grossiers: "Nous n'avons pas une minute de repos... Il faut boire, il faut manger, il faut dormir. C'est extrêmement absorbant..." (169). Le Chien, le Sucre et le Pain se sont laissé entraîner par leurs hôtes, avec

lesquels ils sont attablés fraternellement. Aussitôt que Tytyl s'en aperçoit, il les appelle, mais ses compagnons de voyage refusent d'obtempérer: le Pain, la bouche pleine, le rabroue en le tutoyant, et le Sucre lui oppose une réponse polie mais ferme. Le Chien, d'habitude si fidèle, ne le regarde même pas et se murmure à lui-même, du bout de la table où il dévore les mets de ses hôtes: "Moi, quand je mange, je n'y suis pour personne et je n'entends plus rien..." (171).

Cette réplique du Chien montre que même la loyauté la plus absolue ne saurait résister au marécage des plaisirs grossiers: la Lumière avait donc raison lorsqu'elle mettait Tytyl en garde contre les gros Bonheurs. Lorsque ces derniers sont sur le point d'entraîner de force les enfants, la Lumière enjoint à Tytyl de tourner le diamant, afin d'empêcher que leur quête ne s'enlise dans le festin sans fin où ils perdraient jusqu'à leur nature profonde, comme le prouvent les réactions du Pain, du Sucre et du Chien.

Adela Gerardino signale que cette scène fut ajoutée à la pièce telle qu'elle avait été écrite primitivement: "Dans sa forme originelle, L'Oiseau Bleu ne comportait pas la scène des bonheurs. C'est en 1915, à la demande de M. Herbert Trench, le metteur en scène anglais qui présenta L'Oiseau Bleu à Londres, que Maeterlinck ajouta ce tableau à sa pièce." (154-155). La critique continue en remarquant que la scène des gros bonheurs s'inscrit mal dans l'ensemble de la diégèse: "Cela explique le fait que le lien qui relie fortement les

autres parties de l'oeuvre et les rattache à un plan général ne soit pas visible ici. Il est fort peu question de l'oiseau bleu dans cette scène et elle semble plutôt un prétexte pour l'exposition de certaines idées de l'auteur." (155). Gaston Compère partage cette opinion, et écrit que pour analyser efficacement la structure de la pièce, il est nécessaire de procéder à la mise à l'écart du passage chez les gros bonheurs: "D'abord, je crois qu'il faut écarter les huitième et neuvième tableaux." (Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, 25). Il affirme que "Cette scène écartée, la structure de la pièce apparaît d'une façon très pure." (25-26).

Pourquoi ces deux commentateurs s'acharnent-ils à ostraciser la scène des gros bonheurs de l'ensemble du texte? On se l'explique d'autant plus mal que le rapport avec la quête de l'oiseau est bien précisé par la Lumière: il est possible, dit-elle, qu'il se soit un instant égaré parmi eux. Le gros Bonheur-d'être-proprétaire, pourtant si grossier, se souvient de l'oiseau. Il est donc passé dans leur jardin, et quelque chose de son message reste dans leurs mémoires, quoique de façon très vague. L'Oiseau-Bleu, à l'origine, entretient un rapport avec les bonheurs primitifs, et ce n'est que du fait de leur enlèvement spirituel qu'ils ont perdu la parole qu'il leur avait apportée. Il est exact que l'auteur a ajouté les huitième et neuvième tableaux à la demande du metteur en scène anglais; mais on imagine mal Maurice Maeterlinck écrivant une scène supplémentaire contre son gré.

Outre que l'auteur n'a jamais plié devant les exigences extérieures pour écrire ses drames, on doit rappeler que L'Oiseau-Bleu avait connu un immense succès dès ses premières représentations. Il ne s'agissait donc pas pour l'auteur de tenter à tout prix de conquérir un public récalcitrant sur les conseils d'un metteur en scène avisé.

L'opinion d'Adela Gerardino et de Gaston Compère ignore par ailleurs un aspect important du passage dont ils décrivent la présence. En effet, quand Tytyl tourne le diamant, "Aussitôt la scène s'illumine d'une lumière ineffablement pure, divinement rosée, harmonieuse et légère. Les lourds ornements du premier plan, les épaisses tentures rouges se détachent et disparaissent, dévoilant un fabuleux et doux jardin de paix légère et de sérénité, une sorte de palais de verdure aux perspectives harmonieuses ..." (171-172). Le contraste complet entre le palais des bonheurs et le jardin de verdure correspond à une gradation des bonheurs humains. Ceux qui sont visibles à l'oeil nu sont vulgaires et grossiers. Les bonheurs qui ne se révèlent qu'à l'aide du diamant sont d'essence plus subtile.

Lorsque s'opère la transformation du décor, les gros Bonheurs "... se dégonflent à vue d'oeil, comme des vessies crevées, s'entre-regardent, clignent sous les rayons inconnus qui les blessent, et, se voyant enfin tels qu'ils sont en vérité, c'est-à-dire nus, hideux, flasques et lamentables, se mettent à pousser des hurlements de honte et

d'épouvante ..." (172). Leur substance ne résiste pas à la lumière de la vérité; ils perçoivent alors brutalement la vacuité et la nullité des plaisirs qu'ils incarnent. Horrifiés, ils courent en tous sens pour se cacher, mais le seul lieu qui leur offre un asile est la caverne des Malheurs. La lumière s'exclame tristement: "Ma foi, je crois qu'ils ont perdu la tête... Ils vont se réfugier chez les Malheurs, où je crains fort qu'on ne les retienne définitivement..." (173).

Les enfants sont stupéfaits du changement qui s'est accompli dans le décor. A Tyltyl qui exprime son étonnement, La Lumière précise: "Nous n'avons pas changé de place; ce sont tes yeux qui ont changé de sphère..." (173). Ainsi, les voyageurs vont maintenant pouvoir faire connaissance avec les bonheurs qui supportent la clarté du diamant. Cette métamorphose fait écho à celle qui se produit dans la cabane au cours du premier acte. La scène des gros Bonheurs s'inscrit donc particulièrement bien dans le récit, thématiquement aussi bien que du point de vue de la structure de l'oeuvre.

Parmi les formes légères et angéliques qui s'avancent à leur rencontre, les voyageurs vont d'abord saluer les Bonheurs des enfants. Ils dansent, chantent et rient, mais ne parlent pas encore. Ils sont donc les premiers bonheurs à supporter la sphère de la vérité, mais leur compréhension est limitée. Après eux viennent les Bonheurs de la maison. C'est grâce à

la conversation qu'ils ont avec eux que les enfants apprennent l'existence de tous les bonheurs qui les entourent: le Bonheur-de-se-bien-porter, le Bonheur-de-l'air-pur, le Bonheur-d'aimer-ses-parents, le Bonheur-du-ciel-bleu, le Bonheur-du-Printemps... Le Bonheur-de-se-bien-porter présente tous ses compagnons, ainsi que le Bonheur-d'être-riche l'avait fait dans le palais des gros Bonheurs. A la place des plaisirs égoïstes que vantait le gros Bonheur, les enfants sont maintenant entourés par les personnifications de joies plus subtiles et plus profondes.

Du fond du jardin, s'avancent "... les hautes et belles figures angéliques ..." (183) des Grandes-Joies. Le Bonheur-de-se-bien-porter continue la présentation des habitants du jardin: "Voici d'abord: devant les autres, la Grande-Joie-d'être-juste, qui sourit chaque fois qu'une injustice est réparée, -je suis trop jeune, je ne l'ai pas encore vu sourire. Derrière elle, c'est la Joie-d'être-bonne, qui est la plus heureuse, mais la plus triste; et qu'on a bien du mal à empêcher d'aller chez les Malheurs qu'elle voudrait consoler." (184). Il y a encore la Joie-du-travail-accomplì, la Joie-de-penser, la Joie-de-comprendre. Mais très loin, dans des nuages d'or, Tytyl aperçoit une forme plus belle encore. Le Bonheur lui déclare: "C'est la Grande-Joie-d'aimer... Mais tu auras beau faire, tu es bien trop petit pour la voir tout entière..." (185).

Malgré le diamant, Tytyl ne peut pas embrasser la Joie-

d'aimer dans sa totalité, fût-ce même du regard. Maeterlinck joue évidemment sur les mots: Tyltyl se hisse sur la pointe des pieds pour essayer de la voir. Le Bonheur-de-se-bien-porter se réfère à la petite taille de l'enfant, qui signale en même temps son insuffisance spirituelle à pouvoir évaluer l'amplitude de l'amour et du bonheur profond qu'il procure. De même, au fond du jardin, se tiennent de grandes figures voilées qui restent à l'écart. A Tyltyl qui s'étonne de leur réserve, le Bonheur-de-se-bien-porter répond que "Ce sont celles [les joies] que les Hommes ne connaissent pas encore..." (186). Le message est clair: l'humanité se doit d'accomplir encore bien de progrès spirituels pour être en mesure de rencontrer des joies dont elle ignore jusqu'à l'existence.

Soudain s'avance une grande Joie très pure: la Joie-sans-égale-de-l'amour-maternel. Elle s'avance vers les deux enfants et les couvre de caresses: "J'étais bien seule à la maison, et voici que tous deux vous montez jusqu'au ciel où rayonnent dans la Joie l'âme de toutes les mères!... Mais d'abord des baisers, des baisers tant qu'on peut!... Tous les deux dans mes bras, il n'y a rien au monde qui donne plus de bonheur!..." (187). Toute l'attitude de la Joie contraste étrangement avec celle de la mère des enfants: son enthousiasme éclatant, son langage harmonieux ne forment pas le comportement habituel de la mère Tyl. En paysanne qu'elle est, elle n'exprime pas son amour avec tant de douceur, et ses

mots sont souvent simples et pratiques, comme le prouvent les premier et dernier actes qui la voient s'exprimer en personne. C'est la raison pour laquelle Tytyl s'exclame: "Tu ressembles à maman, mais tu es bien plus belle..." (187).

Alors, la grande Joie explique que dans ce lieu, elle est tout-à-fait elle-même: libre des tâches humbles et quotidiennes, sa beauté éclate au grand jour. Elle ne vieillit plus, car "Chacun de tes sourires [de Tytyl] m'allège d'une année... A la maison, cela ne se voit pas, mais ici l'on voit tout, et c'est la vérité..." (188). Le miracle du diamant continue; il ne fait, une fois encore, que révéler la face cachée d'une vie quotidienne toujours belle et grande sous ses apparences modestes. Ainsi, la Joie-de-l'amour-maternel s'assure que les yeux des enfants se sont définitivement ouverts: "Maintenant que tu m'as vue, ne reconnaitras-tu, sous ma robe déchirée, lorsque tu rentreras demain dans la chaumière?" (190). Comme Cendrillon, la mère Tyl cache des trésors sous des haillons.

Tout au long de la pièce se continue la métaphore fondamentale du texte, introduite au cours du premier acte par la révélation de la vérité de la chaumière. Cette métaphore filée est centrée autour du diamant magique: à travers son action, les apparences se dégonflent comme les gros bonheurs sous sa lumière. Elle se dévide en cercles de plus en plus grands, embrassant tous les aspects de la vie cachée, du

souvenir à la nuit et au rêve, jusqu'au présent éternel dans le jardin des bonheurs et des grandes joies; son cercle ultime sera tracé au cours du cinquième acte, où le Royaume de l'Avenir contiendra tous les termes de la vie humaine, dans tous leurs aspects. Dans Le Trésor des humbles, Maeterlinck avait déjà plusieurs fois exprimé sa certitude d'un infini omniprésent au sein d'une existence dont nous ne voyons qu'une partie minuscule. Dans l'essai Emerson, il avait déclaré: "Il est vrai que nous agissons déjà comme des dieux, et toute notre vie se passe au milieu de certitudes et d'infaillibilités infinies. Mais nous sommes des aveugles qui jouons avec des pierreries le long des routes ..." (97). De même, Tyltyl et Mytyl vont découvrir le tissu spirituel profond sur lequel s'imprime le cours de leurs vies quotidiennes. Leurs actes les plus simples se peuplent de mille bonheurs inaperçus.

Pendant toute la scène, la Lumière se tait et se tient à l'écart, enveloppée de ses voiles. Lorsque Tyltyl révèle à la Joie-d'être-mère l'identité de cette haute figure silencieuse, c'est un frémissement général qui parcourt les grandes Joies. Une explosion d'exclamations extasiées fuse de toutes parts: La Joie-de-comprendre: "Vous êtes la Lumière et nous ne savions pas!... Et voici des années, des années, des années que nous vous attendons!... Me reconnaissez-vous?... C'est la Joie-de-comprendre qui vous a tant cherchée..." (192-193). La Joie-d'être-juste: "Me reconnaissez-vous? C'est la Joie-

d'être-juste qui vous a tant priée..." (193). La Joie-de-voir-ce-qui-est-beau: "Me reconnaissez-vous?... C'est la Joie des Beautés qui vous a tant aimée..." (193).

Les Grandes Joies, pour angéliques et élevées qu'elles soient, ne possèdent pourtant pas la clef de l'univers; la Joie-d'être-juste déclare: "Nous sommes très heureuses, mais nous ne voyons pas au-delà de nos ombres..." (193). La Lumière représente la compréhension de toutes les potentialités vitales qu'elles incarnent. Elles la supplient d'écarter ses voiles, mais la Lumière leur oppose un refus navré: "Mes soeurs, mes belles soeurs, j'obéis à mon Maître... L'heure n'est pas venue, elle sonnera peut-être et je vous reviendrai sans craintes et sans ombres... Adieu, relevez-vous, embrassons-nous encore comme des soeurs retrouvées, en attendant le jour qui paraîtra bientôt..." (194).

Dans Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, Gaston Compère déclare que l'auteur ne fait ici autre chose que de développer une fois encore son thème d'une fatalité immense, quoique sans y mettre le contenu pessimiste des premières pièces: "Rien n'est dit explicitement. Mais il ne peut être question que d'une puissance de détermination universelle. Ne s'agirait-il point, quoique la chose puisse paraître peu convaincante, de la Fatalité à laquelle Maeterlinck n'a pas cessé de croire?" (29). L'Oiseau-Bleu représente une vérité ultime que le Pays du Souvenir, la forêt, le palais de la Nuit, le cimetière et

le jardin des grandes Joies se refusent à livrer aux enfants. Comme l'oiseau qui l'incarne, elle s'envole toujours sitôt qu'ils s'approchent d'elle.

Cette vérité ultime, que Gaston Compère nomme "Fatalité", n'existe pour ainsi dire qu'in absentia. La Lumière révèle ici qu'elle suit les directives d'un "Maître" qu'elle se garde bien de nommer. Il s'agit d'un absolu qui n'a pas de nom, et que l'on ne peut définir; dans Le grand Secret, l'auteur a répondu indirectement à l'énigme qui préside à la quête de l'Oiseau-Bleu: "Le grand secret, le seul secret, c'est que tout est secret. Apprenons du moins à l'école de nos mystérieux ancêtres à faire, comme ils l'avaient fait, la part de l'inconnaissable et à n'y chercher que ce qui s'y trouve, c'est-à-dire la certitude que tout est Dieu, que tout est en lui et y doit aboutir dans le bonheur, et que la seule divinité que nous puissions espérer de connaître, c'est au plus profond de nous-mêmes qu'il la faut découvrir." (319).

Adela Gerardino a perçu le mieux cette dimension de mystère douloureux dans la scène entre la Lumière et les grandes Joies: "Elle n'entre au jardin qu'après s'être enveloppée d'un voile, car la plupart des bonheurs ne la supportent pas. Mais quand elle se trouve parmi les grandes joies et les bonheurs les plus purs, elle n'enlève pas son voile non plus, malgré les supplications de tous. Est-ce à dire que les joies les plus pures de l'homme vivent à côté de

son intelligence sur un plan différent?" (156). Il manque, à tous les lieux où nous entraîne la quête de l'oiseau, ce lien suprême qui n'apparaîtra jamais dans la pièce. Ainsi, L'Oiseau-Bleu est une oeuvre dont le but est l'approfondissement d'un mystère insondable. Gaston Compère a raison d'y voir le prolongement de la fatalité des premières oeuvres; mais la douleur immense des personnages perdus dans une nuit de chaos, balbutiant aux portes des noirs châteaux perdus dans des royaumes imaginaires, s'est muée en une recherche passionnée, entreprise sous l'égide de la Lumière, amie de l'humanité. La mort impavide des drames de jeunesse s'est métamorphosée: elle n'est plus qu'une brume rosée et diaphane, qui sort des tombes béantes dans la scène du cimetière.

La dernière étape du voyage se déroule au Royaume de l'Avenir. Le Palais d'Azur, où attendent les enfants qui vont naître, est d'une somptuosité inégalée: "Infinies perspectives de colonnes de saphir soutenant des voûtes de turquoise. Tout ici, depuis la lumière et les dalles de lapis-lazuli jusqu'aux pulvérulences du fond où se perdent les derniers arceaux, jusqu'aux moindres objets, est . . d'un bleu irréel, intense, féérique. Seuls les chapiteaux et les socles des colonnes, les clefs de voûte, quelques sièges, quelques bancs circulaires sont de marbre blanc ou d'albâtre." (197).

Dans ce lieu étrange, évoluent toute une foule d'enfants vêtus de longues robes bleues: ils attendent l'heure de

descendre sur terre. Chacun d'entre eux doit s'incarner au moment précis qui a été décidé pour eux par une force supérieure que le texte ne nommera jamais. Ils travaillent tous aux inventions de l'avenir: l'un doit apporter la Chose qui rend Heureux, un autre les trente-trois remèdes pour prolonger la vie, un troisième des pâquerettes grandes comme des roues. Tous les enfants portent des robes semblables: rien ne distingue les futurs grands savants de ceux qui n'apporteront au monde qu'une contribution plus modeste.

A droite, entre les colonnes bleues aux socles d'albâtre, de grandes portes opalines sont fermées. Parmi les enfants qui jouent ou travaillent à leurs inventions, "... revêtues d'un azur plus pâle et plus diaphane, passent et repassent quelques figures de haute taille, d'une beauté souveraine et silencieuse, qui paraissent être des anges." (198). Dans ce monde onirique, Tyltyl, Mytyl et la Lumière font leur entrée "comme à la dérobee" (198). Les autres participants au voyage sont absents; la Lumière expliquera à Tyltyl qui s'en étonne: "Je les ai emprisonnés dans les souterrains de l'église..." (199).

Adela Gerardino écrit que "Dans cette espèce de brouillard surnaturel, les figures qui passent, les enfants qui ne sont pas encore nés, prennent un aspect de rêve. Tout contribue à créer cette ambiance spéciale qui nous fera accepter sans nous étonner les merveilles qui se dérouleront là." (161). En effet, les dimensions de la salle, dont les

derniers arceaux se perdent au loin dans un brouillard bleuté, donnent au spectateur une impression d'infini qui renforce l'atmosphère irréelle du Royaume de l'Avenir.

Paul Gorceix, quant à lui, écrit que "Palais de la Nuit, Palais des Bonheurs, Palais d'Azur et Royaume de l'Avenir, tous ces châteaux maeterlinckiens ont en commun avec les palais romantiques l'atmosphère à la fois grandiose et figée du rêve. Maeterlinck transpose son rêve dans une symbolique d'une plasticité identique." (346). De fait, les différentes et magnifiques salles que présente la pièce ont toutes en commun une certaine rigidité dans leur splendeur. Elles sont plus grandioses que sensuelles, à l'exception de la salle des Bonheurs, où la sensualité ruisselle avec vulgarité. Paul Gorceix, en analysant les similitudes de décor entre les lieux maeterlinckiens et les palais des romantiques allemands, y décèle une atmosphère initiatique ¹⁵⁶. En effet, c'est à chaque fois le lieu d'une nouvelle étape spirituelle pour les enfants.

Le caractère onirique du Royaume de l'Avenir possède pourtant des liens solides avec la réalité terrestre,

¹⁵⁶ Paul Gorceix s'explique sur ce sujet de la manière suivante: "La comparaison avec l'architecture magique des palais de Jean Paul, Hoffmann, Tieck et Novalis a révélé que le symboliste transpose son rêve dans d'identiques symboles. Le palais des Disciples à Saïs est lui aussi un rappel d'architecture religieuse gréco-égyptienne. Novalis a choisi pour l'initiation de ses disciples le somptueux décor d'un temple..." (346) On consultera l'ouvrage de Paul Gorceix sur le sujet spécifique de l'influence des romantiques allemands sur l'oeuvre de Maeterlinck.

puisqu'il n'est en somme que le passé de tout être humain, descendu lui aussi de ses hauteurs. La salle, immense, est un prolongement de la métaphore que Maeterlinck avait formulée sur le passé dans Le Temple enseveli. Dans le quatrième essai de ce recueil, précisément intitulé "Le Passé", l'auteur offre cette description imagée: "Derrière nous notre passé s'étend en longue perspective. Il dort au loin, comme une ville abandonnée dans la brume. Quelques sommets le délimitent et le dominant." (207). De même, les "pulvérulences du fond où se perdent les derniers arceaux" forment une sorte de brume légère et bleutée, profonde comme le ciel. Les "sommets" évoqués par le dramaturge dans "Le Passé" se sont matérialisés en colonnes d'albâtre dans L'Oiseau-Bleu. Seules, elles donnent une structure à cet ensemble azuré.

Si tout être humain, dans l'univers de la pièce, a accompli à son heure la descente sur terre, le Royaume de l'Avenir représente conséquemment à la fois le passé et l'avenir de l'humanité, puisque d'autres êtres se préparent à faire le voyage de leur naissance. Ces deux dimensions s'entremêlent donc en une notion du temps très particulière, que Maeterlinck a exposée dans "L'Avenir", autre essai du Temple enseveli, avant de la dramatiser dans l'oeuvre qui nous occupe. Il y déclare l'impuissance à laquelle est confronté tout chercheur dans sa quête d'une explication au problème posé par les rapports entre passé, présent et avenir: "... je n'ai pas l'intention de m'égarer, à la suite de tant d'autres,

dans la plus insoluble des énigmes. N'en disons pas davantage, sinon que le Temps est un mystère que nous avons arbitrairement divisé en passé et en avenir, pour essayer d'y comprendre quelque chose." (295).

Sur la droite, dans la salle, sont les deux portes opalines dont le Temps contrôle l'ouverture et la fermeture. Il est personnifié par un "... haut vieillard à la barbe flottante, armé de sa faux et de son sablier ..." (226). Comme un mesureur suprême, il calcule le moment exact où chacun des enfants doit s'incarner. Armé de sa faux, il ressemble à la mort, dont il possède le caractère implacable. En effet, lorsque s'ouvrent les grandes portes, "On entend, comme une musique lointaine, les vapeurs de la terre. Une clarté rouge et verte pénètre dans la salle; et le Temps ... paraît sur le seuil ..." (226). C'est le moment où ceux qui ont été choisis pour s'incarner doivent effectuer leur voyage. Aucune dispense n'est accordée par le Temps, qui est chargé de faire respecter les arrêts d'une force inconnue.

Quelque part dans la salle, Tytyl aperçoit deux enfants bleus qui se tiennent par la main et s'embrassent. Son interlocuteur, un autre enfant bleu, lui explique qu'il s'agit des Amoureux: "C'est le Temps qui les appelle ainsi pour s'en moquer... Ils se regardent tout le jour dans les yeux, ils s'embrassent et se disent adieu..." (219). En effet, les Amoureux ne pourront pas partir ensemble, car ils doivent descendre à deux moments différents. Ils vivent donc dans une

prémonition de chagrin à la pensée de leur séparation inévitable. Le Royaume de l'Avenir, à cause de cette douleur, de cette iniquité qui s'insinue dans son sein, ne saurait conséquemment être interprété comme l'Eden, le paradis ultime d'une humanité à la recherche d'elle-même: il y règne encore un Fatum impavide, celui-là même, en fait, qui présidait au désespoir des premiers drames.

Lorsque roulent sur leurs gonds les portes d'opale, apparaît la galère de l'Aurore qui doit emmener les âmes sur terre; couronnée de voiles blanches et dorées qui claquent au vent cosmique, elle attend sur un quai formé par "... les vapeurs roses de l'Aurore." (226). Alors, une foule d'enfants impatients de naître se précipitent vers le Temps. Il ne leur accorde aucune mansuétude: "Un à un!... Il s'en présente encore beaucoup plus qu'il n'en faut!... C'est toujours la même chose!... On ne me trompe pas!... (...) Ce n'est pas ton tour!..." (227). Il repousse les bras qui se tendent vers lui, et ne laisse passer que ceux dont "c'est le tour".

L'un des Amoureux doit partir; il se cache, mais les autres le poussent vers les portes. Après qu'il s'est débattu pendant un moment contre la foule et le Temps, il s'avance avec l'enfant qu'il aime: "Les deux petits qu'on appelle "Les Amoureux", tendrement enlacés et le visage livide de désespoir, s'avancent vers le temps et s'agenouillent à ses pieds." (230). Suit alors la scène la plus déchirante de la pièce, où les Amoureux tentent une dernière fois de fléchir le

cours des événements. Il implore de rester avec elle, pendant qu'elle supplie qu'on la laisse partir avec lui. Il déclare qu'il aime mieux ne pas naître; le Temps réplique qu' "On n'a pas le choix..." (231).

Il se plaint du fait que lorsqu'elle descendra, il aura accompli le cours de sa vie; elle se lamente sur sa certitude d'arriver trop tard pour le connaître. Le Temps, implacable, se révèle aussi impuissant que les enfants à contrôler les arrêts mystérieux de la force innommée; tout au plus renvoie-t-il ses narrataires à une sorte de supérieur hiérarchique: "Tout ça ne me regarde pas... Réclamez auprès de la Vie... Moi, j'unis, je sépare, selon ce qu'on m'a dit..." (232).

Lorsque le Temps saisit le premier Amoureux pour l'emporter sur la galère, l'autre s'accroche désespérément à ses vêtements bleus; mais il doit bientôt lâcher prise:

"DEUXIEME ENFANT, tendant éperdument les bras vers
l'enfant qu'on enlève.

"Un signe!... Un seul signe!... Dis-moi, comment
te retrouver!..."

PREMIER ENFANT

"Je t'aimerai toujours!"

DEUXIEME ENFANT

"Je serai la plus triste!... Tu me
reconnaitras!..."

Elle tombe et reste étendue sur le sol." (233).

C'est une sorte de projection vers l'arrière que produit

cette scène superlativement pathétique: elle renvoie en effet aux amours condamnées des premiers drames. Les souffrances de Maleine et Hjalmar, Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides sont tout entières en germe rétroactif dans cette douleur immense de l'amour contrecarré. Un monde de chagrin attend les Amoureux qui ne pourront pas se rejoindre. La notion complexe de la mort maeterlinckienne s'éclaire pourtant à la lueur de ce tragique épisode. Christian Lutaud écrit que: "La mort, c'est d'abord, en tout cas chez Maeterlinck, la nostalgie: celle du dernier adieu, du dernier baiser, du dernier voyage. C'est le moment où l'on se quitte; et où l'on se quitte pour toujours. C'est le moment du "jamais plus".¹⁵⁹ C'est cette langueur décrite par Christian Lutaud qui présidait aux larmes de Maleine et Mélisande, et à l'incessant combat de Hjalmar et Pelléas. De même, elle agrippe les deux Amoureux, qu'elle va chercher jusqu'au fond du Royaume de l'Avenir.

Ainsi, bien loin de s'inscrire en faux contre les oeuvres qui l'ont précédée, la féerie de L'Oiseau-Bleu en forme plutôt un prolongement. La tristesse profonde qui pénètre l'ensemble des premiers drames d'une bruine incessante et glacée ¹⁶⁰ a pourtant fait place à une atmosphère limpide,

¹⁵⁹ Lutaud, Christian: Les Sept Princesses ou la mort maeterlinckienne. Centenaire du Symbolisme en Belgique. (Louvain: Les Lettres romanes, 1986) 3-4, 263

¹⁶⁰ Lorsque Jules Huret s'était rendu en Belgique pour y rencontrer Maeterlinck, il avait noté dans son introduction aux propos du poète flamand: "J'étais arrivé à Gand le matin,

soulignée par le langage très simple des dialogues. Les protagonistes s'expriment en effet d'une manière quotidienne, et le poète a soigneusement parsemé son texte de fautes grammaticales et syntaxiques caractéristiques du langage enfantin. Au plus fort de son émotion, alors que l'enfant bleu lui demande si les mères sont bonnes, Tytyl laisse échapper quelques larmes. Son interlocuteur lui demande si ses yeux font des perles; il lui explique que ce sont des larmes: "Mais non; c'est pas des perles..." "C'est rien, c'est tout ce bleu qui m'éblouit un peu..." (208).

Le langage de Tytyl et Mytyl, qui est émaillé de telles tournures tout au long de la trame du texte, traduit leur innocence et leur simplicité profonde. Mais il se rapproche aussi des énoncés haletants, sémantiquement incomplets des premiers personnages. Dans La Princesse Maleine, le roi Hjalmar balbutie comme un enfant, lorsqu'il est à la porte de la chambre de la princesse. Il est sur le point de l'assassiner, poussé par la reine. Debout sur le seuil du battant fermé, il prononce les phrases suivantes: "Oh! oh! oh! J'aurais moins peur de la porte de l'enfer! Il n'y a qu'une petite fille là derrière; elle ne peut pas..." (I, 121). La

sous une pluie pénétrante. Le premier aspect de la ville m'avait transi de mélancolie. La boue noire et les flaques, le ciel badigeonné de suie, la solitude des rues où de rares manteaux à capuchon glissaient dans le silence pesant, rarement coupé de croassements de corneilles, m'étaient apparus comme le décor naturel de cette littérature d'effroi: L'Intruse, Les Aveugles, La Princesse Maleine. Enquête sur l'évolution littéraire, 116-117

répétition de l'interjection "oh!", par trois fois, donne au roi une fragilité enfantine. Sa peur métaphysique l'étreint à tel point que son énoncé s'achève au bord du gouffre infini de sa conscience, figuré par les points de suspension qui ferment sa dernière phrase. Tytyl et Mytyl sont, eux, de vrais enfants qu'aucun crime ne vient entacher. Mais ils sont aussi une sorte de doublet des premiers personnages, de par leur étonnement constant devant les manifestations d'un univers qu'ils ne comprennent pas.

Ils effectuent pourtant des découvertes, puisque par le biais de leurs dialogues avec les divers personnages qui traversent le récit, ils apprennent que la mort n'existe pas, que la Nuit détient des secrets redoutables, et que chaque être humain a préalablement fait un séjour au Royaume de l'Avenir sous la forme d'un enfant bleu. La scène des Amoureux prouve cependant que si l'angoisse a été dominée, elle n'en reste pas moins présente quelque part dans la conscience de l'auteur. Néanmoins, elle n'envahit plus le texte entier, comme c'était le cas dans les premiers drames. Malgré leurs surprises devant la vérité révélée des éléments de l'univers, les enfants vont subir une véritable transformation spirituelle au cours de leur voyage. Les personnages des premiers drames mouraient, eux, dans le chaos; ils sortaient de l'oeuvre comme ils y étaient entrés, c'est-à-dire perdus dans un océan d'angoisse où ils finissaient par se noyer. Des premières pièces de l'auteur

reste le mystère d'une puissance inconnue: mais elle n'a plus pour objet la destruction aveugle des êtres.

En vérité, le Royaume de l'Avenir est aussi porteur d'espoir pour l'humanité. En effet, il est aussi peuplé par des enfants à l'avenir terrestre très prometteur: l'un doit inventer la Chose qui rend Heureux, un autre les trente-trois remèdes pour prolonger la vie, un autre encore une machine volante dépourvue d'ailes. Autour de Tyltyl et Mytyl, pullulent les enfants bleus qui mettent au point une invention extraordinaire: "... on entraîne les petits Vivants du côté des ateliers bleus; et là, chacun des inventeurs met en mouvement sa machine idéale. C'est un tournoiement céruléen de roues, de disques, de volants, d'engrenages, de poulies, de courroies, d'objets étranges et encore innommés qu'enveloppent les bleuâtres vapeurs de l'irréel." (212-213). Maeterlinck exprime donc ici sa foi en l'être humain, et la certitude qu'il éprouve de ses futurs développements scientifiques et spirituels.

D'autres enfants présentent à Tyltyl et Mytyl émerveillés des raisins gros comme des poires, des pommes grosses comme des melons, et des melons qui ont la taille de citrouilles: l'auteur semble ici déclarer sa foi en un avenir délivré de la faim. Un autre enfant bleu sera le Roi des neuf Planètes. Son apparence physique n'a rien qui laisse présager son immense puissance à venir: "Il semble avoir quatre ans et peut à grand'peine se tenir debout sur ses petites jambes torsées."

(216). Au pied d'une colonne, est endormi celui qui apportera la joie pure sur le Globe; un autre, qui suce son pouce, effacera l'Injustice sur la Terre; un troisième vaincra la Mort. Tous sont semblables dans leurs robes bleues: ceux qui effectueront des travaux immenses ne sont pas marqués d'un signe spécial. Ils se mêlent aux autres, dont la contribution sera plus modeste, dans la plus parfaite égalité.

Aucune hiérarchie ne sépare les enfants: tous apporteront quelque chose sur la terre. Tout-à-coup, se présente un futur petit-frère de Tyltyl et Mytyl. C'est très fièrement qu'il déclare sa contribution à venir: "J'apporte trois maladies: la fièvre scarlatine, la coqueluche et la rougeole..." Tyltyl étonné lui demande ce qu'il fera à la suite de ces maladies. Il réplique simplement: "Après?... Je m'en irai..." (223). Les maladies du petit-frère sont donc présentées par l'auteur comme une contribution aussi grande que celles des enfants au destin plus resplendissant: toutes les règles de la terre sont renversées, et les dons de chacun sont précieux.

Lorsque doivent partir ceux qui ont été choisis pour s'incarner ce jour-là, ils doivent présenter au Temps leur don à la terre. Un enfant veut passer coûte que coûte; le Temps l'arrête en lui disant: "Rien du tout? les mains vides?... Alors on ne passe pas... Prépare quelque chose, un grand crime, si tu veux, ou une maladie, moi, cela m'est égal... mais il faut quelque chose..." (227). Ainsi, il est interdit d'arriver sur la terre sans avoir quelque chose à lui donner,

quelle que soit la nature du cadeau qu'on lui fait. Au dernier moment, un enfant doit aller chercher la boîte contenant les trois crimes qu'il doit commettre; un autre a égaré le petit pot contenant l'idée qui éclairera les foules: les deux contributions apparaissent également importantes. La différence entre le bien et le mal est complètement abolie. Ces deux notions s'interpénètrent dans le Royaume de l'Avenir, pour ne se séparer que dans l'univers dialectique terrestre.

Dans Devant Dieu, Maeterlinck révèle sa foi en une entité incompréhensible, dont les arrêts sont impénétrables: "A l'instant même de ma mort, si je ne vois pas que je ne suis responsable de rien, je verrai que je ne verrai jamais rien et que ce n'était pas la peine de vivre et de mourir." (80). Le bien et le mal semblent donc répondre à des concepts impénétrables à l'humanité. Maeterlinck, dès Le Trésor des Humbles, avait exprimé sa foi en l'âme humaine, imperméable, dans sa beauté intrinsèque, aux ruisseaux de sang du crime le plus infâme. Bien plus, l'âme du criminel sera parfois plus belle que celle du sage, qui répandra le bien autour de lui. Dans "La Morale Mystique", l'auteur précise qu' "Un homme aura commis tous les crimes réputés les plus vils sans que le plus grand de ces crimes altère un seul instant le souffle de fraîcheur et de pureté immatérielle qui entoure sa présence; au lieu que l'approche d'un martyr ou d'un sage pourra couvrir notre âme d'épaisses et insupportables ténèbres." (53).

Les enfants bleus abordent, et "... un chant extrêmement lointain d'allégresse et d'attente." (234) monte jusqu'au Royaume de l'Avenir. Ce sont les mères qui se préparent à accueillir leurs enfants. Lorsque le Temps referme les portes opalines, il s'aperçoit de la présence de Mytyl, Tytyl et la Lumière. Furieux, il les menace de sa faux et les apostrophe violemment. La Lumière lance à Tytyl: "Ne réponds pas!... J'ai l'Oiseau-Bleu... Il est caché sous ma mante..." (235). En tournant le diamant, le Temps perd leurs traces tandis qu'ils s'esquivent sur la gauche, entre les colonnes aux sommets d'albâtre.

Le sixième et dernier acte présente "... un mur percé d'une petite porte. C'est la pointe du jour." (237). La fin de la nuit approche, et le voyage s'achève: le onzième tableau s'intitule "L'Adieu". Le mur est celui de la maison des enfants; tous les participants du voyage sont donc revenus à leur point de départ. La Lumière annonce qu'elle doit quitter les enfants; Tytyl lui confie son embarras: que fera-t-il lorsque la fée lui demandera l'Oiseau-Bleu? La Lumière, qui déclarait pourtant avoir l'oiseau sous sa mante, réplique tristement: "Nous avons fait ce que nous avons pu... Il faut croire qu'il n'existe pas, l'Oiseau-Bleu; ou qu'il change de couleur lorsqu'on le met en cage..." (241).

Alors, tous les animaux et les éléments font leurs adieux aux enfants. Le Feu, le Pain, l'Eau et le Sucre embrassent tous Tytyl et Mytyl, très émus à l'idée de les quitter.

L'Eau leur déclare: "Quand vous vous assiérez, le soir, au bord des Sources, -il y en a plus d'une ici, dans la forêt, - essayez de comprendre ce qu'elles essaient de dire... Je ne peux plus... Les larmes me suffoquent et m'empêchent de parler..." (246). Tylô bat Tylette, qui pleure et se plaint à la Lumière: on les sépare à grand-peine. Lorsque le Chien apprend que l'heure de la séparation est arrivée, il éclate en sanglots bruyants: "Non, non!... Je ne veux pas!... Je ne veux pas!... Je parlerai toujours!... Et tu me comprendras, n'est-ce pas, mon petit dieu? Oui, oui, oui!... Et l'on se dira tout, tout!..." (250). Par contre, Tylette montre, pour la dernière fois, sa nature méfiante et fausse, qui ignore l'amour inconditionnel que ressent le Chien: "Je vous aimerai tous deux, autant que vous le méritez..." (250).

La Lumière donne aux enfants l'adieu le plus déchirant: "Ne pleurez pas, mes chers petits... Je n'ai pas de voix comme l'eau; je n'ai que ma clarté que l'Homme n'entend point... Mais je veille sur lui jusqu'à la fin des jours... Rappelez-vous bien que c'est moi qui vous parle dans chaque rayon de lune qui s'épanche, dans chaque étoile qui sourit, dans chaque aurore qui se lève, dans chaque lampe qui s'allume, dans chaque pensée bonne et claire de votre âme..." (252).

Le douzième tableau, intitulé "Le Réveil", va compléter le cycle tracé par le récit, puisqu'il ramène au décor du premier acte. Une grande différence marque pourtant la cabane

de la famille Tyl: "... tout, les murs, l'atmosphère, y paraît incomparablement, féeriquement plus frais, plus riant, plus heureux." (253). La mère Tyl réveille ses enfants, dont les propos l'inquiètent: Tytyl parle d'un départ et d'un retour qu'elle ne comprend pas; Mytyl évoque sa petite soeur disparue; ensemble, ils déclarent avoir revu leurs grands-parents. Affolée, la mère Tyl veut aller chercher le médecin; le père Tyl, jovial, l'en dissuade. Soudain entre la voisine Berlingot, qui ressemble étrangement à la vieille fée du premier acte avant sa transformation. La mère Tyl lui demande comment se porte sa petite fille: la voisine répond que seule la tourterelle de Tytyl la guérirait de son étrange maladie. Lorsque l'enfant se tourne vers l'oiseau, il constate qu'un miracle s'est produit: "Mais il est bleu!... Mais c'est ma tourterelle!... Mais elle est bien plus bleue que quand je suis parti!... Mais c'est là l'Oiseau-Bleu que nous avons tant cherché!... Nous sommes allés si loin et il était ici!..." (266).

Emerveillé, il donne l'oiseau à la voisine pour qu'elle en fasse cadeau à sa fille. Un court moment plus tard, on frappe à la porte: elle revient en compagnie d' "... une petite fille d'une beauté blonde et merveilleuse qui serre dans ses bras la tourterelle de Tytyl." (269). L'enfant, habituellement incapable de se lever, a sauté de son lit dès qu'elle a vu l'oiseau magique. Très impressionné par la petite fille, Tytyl remarque tout haut sa ressemblance avec

la Lumière. Mytyl lui fait pourtant remarquer qu'elle est bien plus petite; son frère réplique alors: "Sûr!... Mais elle grandira..." (270).

En voulant montrer à la petite fille la manière dont on doit s'y prendre pour nourrir l'oiseau, Tytyl essaie d'attirer la tourterelle dans ses mains; instinctivement, elle résiste, et dans l'hésitation de leur geste, l'oiseau s'envole. Désespérée, l'enfant éclate en sanglots. Tytyl la réconforte alors en l'assurant qu'il lui en trouvera un autre. Puis, s'avançant sur le devant de la scène, il adresse cet appel au public: "Si quelqu'un le retrouve, voudrait-il nous le rendre?... Nous en avons besoin pour être heureux plus tard..." (273).

Adela Gerardino écrit que "... l'oiseau bleu signifie cette vérité supérieure qui contient la clef de tous les secrets et même du bonheur." (146). Or, ce secret s'envole au moment même où il est découvert. Il ne peut donc pas être possédé: lorsqu'il a accompli le miracle pour lequel les enfants l'avaient cherché, il repart. Pour Bettina Knapp, "Lorsque, à la fin de la pièce, l'oiseau de Tytyl s'échappe, sa fuite indique que la vie imaginaire des enfants a atteint son terme: le vrai combat dans le monde tel qu'il existe va commencer." (127) ¹⁶¹. L'appel de Tytyl au public confirme cette opinion: pour leur bonheur à venir, il doit tenter

¹⁶¹ ["When at the end of the play Tytyl's bird escapes, it is an indication that the children's fantasy life is over; the real struggle in the existing world is now to begin."]

d'attraper une fois encore l'oiseau mystérieux.

Un parallèle intéressant se remarque entre la fin de L'Oiseau-Bleu et celle du cinquième chapitre du roman Heinrich Von Ofterdingen, de Novalis. Après qu'Heinrich et ses compagnons ont écouté les récits de l'ermite, Heinrich reste seul dans la grotte pendant que ses compagnons, guidés par leur hôte, partent visiter les autres cavernes adjacentes. Il se saisit d'un livre en provençal, dont les illustrations le représentent dans toutes les situations de sa vie passée, présente et à venir. Il ferme l'ouvrage en entendant revenir le groupe, et interroge d'un air indifférent l'ermite sur son contenu. Celui-ci lui révèle que "... c'est un roman sur les merveilleuses aventures d'un poète et dans lequel est décrit et chanté, sous ses divers aspects, l'art de faire des poèmes." (Heinrich Von Ofterdingen. Romantiques allemands, 449). La poésie signifie ici l'accomplissement d'un destin humain, qui forme un poème individuel. Au moment où tous doivent se séparer, l'ermite prononce les paroles suivantes: "-Combien de temps va s'écouler avant que nous nous revoyions, en souriant de nos paroles d'aujourd'hui! Une clarté céleste nous environnera et nous nous réjouirons de nous être salués dans cette vallée d'épreuves et d'y avoir partagé les mêmes sentiments, les mêmes intuitions. Ce sont les anges qui nous conduisent ici-bas. Si vos regards fixent le ciel, jamais vous ne perdrez le chemin de votre patrie." (449).

De même, Tyltyl à la fin de la pièce convie le public à

fixer ses regards vers le ciel afin d'y chercher l'Oiseau-Bleu. Le "nous" de "Nous en avons besoin pour être heureux plus tard..." est inclusif: il invite l'ensemble des narrataires à se joindre à lui pour chercher le secret suprême représenté par l'oiseau. Avec la communion occasionnée par le texte, l'ensemble du public a pu voir

sa vie individuelle représentée sur la scène: à la condition que tous les regards "fixent le ciel", chacun se verra en position d'atteindre le but ultime de sa vie.

La tourterelle s'est révélée être l'Oiseau-Bleu. Mais elle s'échappe aussitôt, et Tytyl déclare à la petite fille: "J'en ai vu de plus bleus... Mais les tout à fait bleus, tu sais, on a beau faire, on ne peut pas les attraper." (272). Tout se passe comme si l'oiseau représentait une vérité suprême dont l'être humain ne puisse pas se saisir pour plus d'un instant. Dans toute l'oeuvre de Maurice Maeterlinck souffle un vent inconnu venant de hauteurs prodigieuses. Ces montagnes spirituelles sont si lointaines qu'il nous est impossible d'en mesurer même l'élévation: l'être humain regarde, dans un vague et immense gouffre, l'ombre de la vérité qu'il cherche vainement.

Dans l'essai Le Sablier, l'auteur a résumé les termes selon lesquels l'insatisfaction ne forme qu'une preuve *in absentia* de la présence d'une énergie suprême: "Il est à peu près certain que notre inconscient et même notre subconscient, notre moi universel et éternel sait tout ce que nous cherchons

encore. Au fond, nous savons fort bien que ce que nous disons au sujet de ce tout, n'a aucune valeur, n'est que paroles incohérentes dans la nuit, ne répond à rien de réel. Néanmoins, nous n'ignorons pas complètement ce qu'il est, sans pouvoir le dire ni même le penser. C'est pourquoi, malgré tout, nous sommes plus tranquilles que si nous ne savions rien et n'avions point cette certitude obscure que nous ne parvenons point à exhumer." ¹⁶². La quête de l'Oiseau-Bleu était donc fatalement vouée à un échec partiel. Mais elle a amené un progrès considérable dans la conscience des enfants, et si l'oiseau s'est échappé, il n'en reste pas moins qu'il a accompli la guérison en vue de laquelle sa recherche avait été entreprise.

En commentant le succès de la pièce, Pierre-Aimé Touchard fait cette constatation: "Il a lutté contre ses tentations au symbolisme, s'est essayé au drame psychologique [avec Aglavaine et Sélysette], au drame historique [avec Monna Vanna], et toujours on lui reprochait son excès de symbolisme: dans L'Oiseau-Bleu, le symbolisme est roi, et tous y applaudissent; il a essayé de créer des personnages adultes; on lui a reproché leurs enfantillages; ici, il n'utilise que des enfants, et les enfants ravissent; ses défauts même, volontairement et allègrement affirmés, deviennent ses vertus." ("Le Dramaturge". Maurice Maeterlinck 1862-1962,

¹⁶² Maeterlinck, Maurice: Le Sablier. (Paris: Fasquelle, 1955) 201

383). En effet, le succès de la pièce fut quasiment universel: traduite en de multiples langues, "... elle fut représentée dans le monde entier et imprimée à des centaines de milliers d'exemplaires." (Touchard, 385).

D'où vient donc l'attrait irrésistible que L'Oiseau-Bleu a exercé sur les foules? Pour Pierre-Aimé Touchard, l'auteur atteint ici à la pleine maîtrise de son art: "Jamais on n'a connu Maeterlinck plus simple, plus à son aise, plus familier: la poésie n'est pas seulement dans les mots et dans les images, elle est dans les idées et dans leur exquise délicatesse. Il avait parfois eu le tort de parler à ces grands enfants que sont les spectateurs sur un ton trop tendu, trop philosophique. S'adressant ici à des enfants, il atteint les adultes dans ce qu'ils ont de plus cher: leur attendrissement sur leurs rêves d'enfants; il leur dit que les enfants, avec leur animisme naïf, sont plus près de la vérité que les savants ..." (385). Maeterlinck réalise dans cette oeuvre une pièce extrêmement efficace, dans le sens où il s'adresse à l'humanité de façon universelle: les péripéties du voyage des enfants, et les compagnons avec lesquels ils l'effectuent, forment un message accessible à l'âme de tout lecteur ou spectateur.

Pour Adela Gerardino, "L'Oiseau-Bleu ne signale aucune direction nouvelle: il apparaît plutôt comme un accord parfait où se rencontrent les notes diverses de la personnalité du poète." (144). En effet, la pièce présente la même fragilité

des personnages que les premières oeuvres, avec cette différence que si le mystère ne s'est toujours pas élucidé, l'action du "personnage sublime" de la première période ne se limite plus à la destruction des protagonistes du drame. Cette bienveillance nouvelle s'incarne dans le personnage de la Lumière, amie de l'humanité qui accompagne Tytyl et Mytyl et veille sur l'Homme jusqu'à la fin des temps. Elle se manifeste également par un style simple et quotidien, dans lequel chaque enfant, et partant tout adulte, peut se reconnaître: cette simplicité de langage et de pensée qui caractérise les personnages n'a pas pour corollaire une incapacité à affronter courageusement le mystère et l'inconnu, comme c'était le cas dans les premiers drames. Cette innocence constitue au contraire l'élément fondamental de la recherche des enfants, de la même façon que dans Les Disciples à Saïs de Novalis, les chercheurs de vérité doivent s'armer de simplicité et de patience: "Assurément la voix parlait de notre Maître, car il s'entend à réunir les traits qui sont épars de tous côtés. Une clarté singulière s'allume en son regard, quand les Runes sublimes sont ouvertes devant nous et qu'il épie en nos yeux le lever de l'étoile qui doit nous rendre visible et intelligible la Figure. S'il nous voit tristes, et que la nuit ne cède pas, il nous console, et promet au voyant assidu et fidèle une fortune meilleure." (Les Disciples à Saïs. Romantiques allemands, 348).

Pour Paul Gorceix, "L'Oiseau-Bleu est un authentique

Märchen, une heureuse combinaison, aimerait-on dire, de Volksmärchen, conte de fées d'inspiration populaire et de Kunstmärchen, philosophique, symbolique, à l'instar des créations novalisiennes, tieckiennes ou hoffmanesques. Il en présente la forme et le fond, à savoir la technique et les procédés, en même temps qu'il en possède l'ésotérisme." (342). En effet, Paul Gorceix note les ressemblances entre L'Oiseau-Bleu et les oeuvres ésotériques des grands romantiques allemands. Il déclare que Tytyl et Mytyl sont une sorte de réincarnation de Hansel et Gretel, ce que confirme la scène du palais de la fée Bérylune, puisque les enfants revêtent les vêtements de ces personnages pour accomplir le voyage. Ce critique signale par ailleurs que la première scène de la féerie maeterlinckienne s'apparente à celle qui ouvre le roman Heinrich Von Ofterdingen: "Dans le roman novalisien, l'aventure d'Henri débute symboliquement par un rêve, de telle manière que le lecteur dépaycé ne distingue plus lui-même très nettement la sphère du rêve et celle du réel." (343). C'est effectivement aussi le cas de L'Oiseau-Bleu, et Adela Gerardino offre à ce sujet le commentaire suivant: "... l'auteur nous fait vivre en deux mondes à la fois: celui où Tytyl et Mytyl ont leur existence ordinaire et celui où ils vivent la grande aventure, où ils poursuivent leur recherche obstinée. Le dialogue exprime parfois, comme jadis celui des premiers drames, la vie de ce deuxième plan." (160). _

Au centre d'un dialogue formé de mots et d'expressions quotidiens, se glisse en effet le mystère suprême de l'Oiseau-Bleu. Dans la scène du jardin des grandes Joies, Tytyl s'adresse d'abord au Bonheur-de-se-bien-porter. Le langage de ce personnage est simple et direct, et il peut ainsi s'adresser à l'enfant sans détour. Lorsque Tytyl lui révèle la quête qu'il poursuit, et son ignorance complète de l'endroit où trouver l'Oiseau-Bleu, le bonheur s'exclame ironiquement à l'adresse de ses compagnons du jardin: "Il ne sait pas où se trouve l'Oiseau-Bleu!..." Tous les Bonheurs-de-la-maison éclatent de rire." (182). Ainsi, au coeur d'un dialogue apparemment limpide où le bonheur accueille les enfants dans le jardin, le mystère de l'Oiseau-Bleu s'insinue soudain dans un sous-entendu immense que seuls Mytyl et Tytyl ne comprennent pas: pour tous les bonheurs, cet aveu d'impuissance est si absurde qu'ils éclatent de rire.

La pièce constitue en fait une véritable grammaire de symboles ésotériques. Le titre est déjà la promesse d'un conte, qui transporte le lecteur-spectateur dans les régions azurées où Maeterlinck va l'entraîner plus avant: la séquence des voyelles n'est interrompue que par des consonnes douces et sonores (Les sons [z] et [b], et la liquide [l]), qui évoquent un envol en douceur. Il introduit par ailleurs les deux symboles fondamentaux de l'oeuvre, à savoir l'oiseau et la couleur bleue.

Structuralement, la division de la pièce est intéressante

du point de vue numérologique. Elle se compose de six actes et douze tableaux, et l'emploi de ces deux nombres par l'auteur dans la construction de sa pièce appelle un commentaire. Il suffit en effet de se pencher sur le symbolisme de ces deux nombres pour que la dimension cyclique de L'Oiseau-Bleu apparaisse pleinement, éclairant ainsi le cercle décrit par le voyage des enfants, qui se retrouvent, au dernier acte, au lieu même où a commencé leur odyssée.

Le nombre six correspond, dans la tradition kabbaliste, à la création. Pour les alchimistes, qui le représentent par deux triangles inversés, il est le symboles de la fusion des dichotomies (froid-chaud, humide-sec, etc.). Chaque angle de la nouvelle figure ainsi formée -l'étoile de David- correspond à une planète différente. La somme théosophique du nombre six est par ailleurs le nombre trois: $1+2+3+4+5+6=21=2+1=3$. Ce dernier est le symbole du ciel, de l'esprit, ainsi qu'Eusèbe, confident de l'empereur Constantin, nous le révèle: "Le nombre trois, le plus parfait de tous, est l'image sensible de la divinité." (Gobert, 35) Le six est encore la dualité, la fragmentation (le deux) fécondée, éclairée par le trois: trois fois deux font six; le monde dialectique, basé sur les oppositions (nuit et jour, blanc et noir, Yin et Yang) est donc traversé par l'esprit.

Ainsi le monde des deux enfants, qui se compose, avant leur voyage, d'éléments disparates, est pénétré à la fin de l'oeuvre d'une nouvelle dimension: le rapport entre le

matériel et l'immatériel, la relation de Tytyl et Mytyl avec les êtres et les choses qui les entourent se sont enrichis considérablement, de par l'expérience qui leur a été insufflée par leur périple.

L'oeuvre est d'autre part divisée en douze tableaux. Dans L'Ancien Testament, ce nombre figure à une place d'honneur, immédiatement après le nombre sept. Les civilisations anciennes comptaient les cycles de l'année en lunaisons, qui sont au nombre de douze: il faut rappeler à ce sujet que la pièce se déroule pendant la nuit, et que le mot "lune" figure dans le nom du premier personnage ésotérique qui nous soit présenté, la fée Bérylune. Elle ouvre la porte au récit du voyage en ouvrant la porte de la cabane, au cours du premier acte.

Les connotations symboliques et cycliques du nombre douze sont si nombreuses que nous nous contenterons de rappeler ici les douze apôtres et les douze mois de l'année, qui sont les douze lunaisons annuelles. Les heures de la vie de Tytyl et Mytyl, dans le premier acte, s'échappent de l'horloge où elles sont enfermées et dansent autour de la pièce au son "d'une musique délicieuse". Ce nombre douze représente le temps parfait; ainsi Zénon de Vérone écrit que "... le Christ est le Jour vraiment éternel et sans fin qui a, à son service, les douze heures dans les apôtres, les douze mois dans les Prophètes." (Gobert, 112). La Lumière, au début du sixième acte, déclare à Tytyl qui ne la reconnaît pas, qu'ils sont à

la porte de la maison du premier acte: "C'est la maison que nous avons quittée un soir, il y a tout juste, jour, pour jour, une année..." (239). Les douze lunaisons ont donc été parcourues en l'espace d'une nuit.

La pièce se passe à Noël. Macrobe affirme à ce sujet que "... l'ascension des âmes se fait par le Capricorne, puis, afin de renaître, elles descendent de nouveau par la porte du Cancer." ¹⁶³. L'année comporte donc deux portes principales: celle du solstice d'hiver, et celle du solstice d'été ¹⁶⁴. Les âmes de Tytyl, Mytyl et leurs compagnons de voyage effectuent leur entrée dans le temps et la dimension cosmique par la porte du Capricorne. Quant à la fée Bérylune, son nom est formé des noms "béryl" et "lune". Or, la lune est la planète du signe du cancer, et le béryl, selon Gaspar de Morales, correspond au même signe: les deux portes de l'année sont donc ouvertes ¹⁶⁵.

¹⁶³ "[Macrobius, who has provided the broadest report on the matter, has it that] souls ascend by way of Capricorn, and then, in order to be reborn, descend again through the "Gate of Cancer". De Santillana, Giorgio and Von Dechend, Hertha: Hamlet's Mill. (Boston: David R. Godine, 1983) 242

¹⁶⁴ Claude Gaignebet déclare, au sujet des portes de l'année, que "La grande Année est formée de plusieurs millions d'années naturelles et ses deux extrémités sont marquées d'un hiver et d'un été, où le monde est détruit par l'eau, puis le feu. La porte aux deux battants, qui donne accès à l'au-delà dans la tradition celtique des romans de chevalerie, est la porte du temps." Gaignebet, Claude: Art profane et religion populaire. (Paris: Presses Universitaires de France, 1985) 64

¹⁶⁵ Le Grand Albert écrit: "It [le béryl] is of pale colour and may be seen through as water." The Book of Secrets of Albertus Magnus. (Oxford: Oxford University Press, 1973) 34 Il apparaît important de rappeler à ce sujet que le Cancer est

Le béryl est d'autre part de couleur verte. Lorsqu'elle se présente chez les deux enfants, la fée apparaît sous la forme de la voisine Berlingot -ce nom n'est qu'un anagramme un peu modifié de "Bérylune"-, bossue, très vieille; elle a l'oeil gauche crevé, une bosse sur le dos, et, tandis qu'elle se vante de sa beauté et de sa chevelure, elle ne présente à Tytyl étonné que "... deux maigres mèches de cheveux gris." (22). C'est alors que, pour lui démontrer qu'il ne la voit pas telle qu'elle est, la fée donne à l'enfant le chapeau orné du diamant merveilleux, grâce auquel il pourra la voir dans toute sa vérité, car le chapeau "... appuie alors sur une bosse de la tête que personne ne connaît, et qui ouvre les yeux." (23). Le béryl, selon Morales, a la propriété de clarifier la vue: "Il purge les immondices des yeux." ¹⁶⁶. La fée est donc celle qui ouvre les portes du cosmos en purgeant les yeux de leur limitation habituelle: à la place de la vieille un peu répugnante qu'elle semblait être, elle devient une femme d'une beauté éblouissante et blonde ¹⁶⁷.

Le premier signe d'eau de l'année astrologique, qui débute avec le Bélier.

¹⁶⁶ "Purga las inmundicias des los ojos." De Morales, Gaspar: De las virtudes y Propiedades maravillosas des las piedras preciosas. (Madrid: Editora Nacional, 1977) [Réédition d'un ouvrage du XVIIème siècle.] 75

¹⁶⁷ Cette transformation ramène à un thème connu de la mythologie celtique et germanique: c'est la "Graue Else", d'un récit allemand du XVIème siècle, où la Souveraineté de la légende irlandaise, qui, apparaissant ainsi transformée au héros Eochaid, consacre son droit imprescriptible à la couronne.

Le diamant qui orne le chapeau est lui aussi à interpréter selon Morales, qui nous révèle qu'il dissipe les mauvais rêves, les peurs et les fantasmes, en même temps qu'il renoue les amitiés.¹⁶⁶ Il faut rappeler à ce sujet que le premier endroit visité par les enfants est le Pays du Souvenir, où les liens qui les unissent à leur famille disparue retrouvent une nouvelle vigueur.

Tyltyl et Mytyl découvrent donc, en général, ce qui les unit à la nature, aux objets, et à eux-mêmes: leur vision, par le biais du béryl et du diamant, est magnifiée, affinée, et ils peuvent ainsi partir à la découverte d'eux-mêmes.

La fée Bérylune est aussi un aspect de leur destinée: le mot "fée" a pour étymologie le substantif latin "fatum". Jorge Luis Borges précise que les "... Fées aiment la musique et la couleur verte".¹⁶⁷ Or, en entrant, la fée Bérylune demande aux enfants s'ils ont "l'herbe qui chante". Elle peut se passer, à la rigueur, de l'herbe musicale; l'Oiseau-Bleu, cependant, lui est indispensable: ce dernier constitue la quête essentielle de la pièce.

Du point de vue du récit, l'oiseau permet tout d'abord à la pièce de progresser: chacun des lieux visités par les

¹⁶⁶ Ajoutons ici le texte du Grand Albert: "And if it be bounden to the left side, it is good against enemies, madness, wild beasts, venomous beasts, and cruel men, and against chiding and brawling, and against venom, and invasions of fantasies." 31

¹⁶⁷ Borges, Jorge Luis: The Book of imaginary Beings. (New York: E.P. Dutton, 1978) 95

enfants est censé le renfermer. La Lumière, et non pas Tytyl et Mytyl, le trouvera finalement dans le Royaume de l'Avenir. Entretemps, les enfants auront été cruellement déçus dans leur recherche: l'oiseau du Pays du Souvenir devient noir à la lumière du présent, ceux qu'ils prennent dans le jardin enchanté de la Nuit meurent, et le Chêne, qui le porte sur son épaule lors de la scène de la forêt, refuse de le leur donner. A chaque fois, ils doivent continuer leur voyage, ce qui permet à l'auteur de continuer le récit.

C'est en l'espace d'une nuit que les enfants accomplissent leur odyssée; mais cette nuit est magique, puisque la Lumière leur révèle qu'ils ont voyagé pendant une année entière. La visite au Pays du Souvenir, premier lieu visité par Tytyl et Mytyl, correspond au mois de janvier, consacré à Janus, dieu antique à deux visages: l'un regarde vers l'avant, l'autre vers l'arrière. Métaphoriquement, Janus regarde donc à la fois vers le passé et l'avenir; de même, le Pays du Souvenir, s'il représente le passé, s'ouvre aussi vers l'avenir, puisque Tytyl et Mytyl y rejoindront leur famille disparue après qu'ils auront achevé le cours de leur existence. Au mois de janvier, par ailleurs, correspond la planète Saturne, qui est associée au plomb. Ce métal est noir comme le merle que les enfants, pleins d'espoir, rapportent à la Lumière.

L'Oiseau-Bleu que Tytyl et Mytyl cherchent si obstinément est par essence inaccessible: volatile, il

s'échappe lorsqu'on s'approche de lui. Pratiquement insaisissable de par le fait qu'il est un oiseau, il l'est aussi par sa couleur, qui est celle du ciel, de l'infini.

L'oiseau, dans un grand nombre de cultures, est le symbole de l'esprit qui voyage. Pour les Egyptiens, il était le porteur des âmes vers le plan astral. Attar, dans Le Langage des oiseaux¹⁷⁰, a choisi cet animal pour symboliser l'initiation des esprits à une réalité supérieure. Les différents dictionnaires de symboles que l'on peut consulter sont unanimes à attribuer à l'oiseau la signification de l'esprit. Un exemple en est l'ouvrage de J.C. Cooper, qui signale que "Dans le symbolisme et le mythe, les oiseaux, de par leur capacité à voler, représentent de façon universelle l'esprit, l'âme, l'ascension vers les cieux et la communication entre le ciel et la terre, les dieux et l'humanité."¹⁷¹. Noë, afin de savoir si les eaux du déluge se sont retirées, envoie d'abord un corbeau, puis une colombe s'en rendre compte. Salomon connaissait le langage des oiseaux, et Attar salue la Huppe comme son guide dans Le Langage des oiseaux. De manière générale, l'oiseau est symbole d'élévation, de spiritualité.

¹⁷⁰ 'Attar, Farid-ud-Din: Le Langage des oiseaux. (Paris: Sindbad, 1982) Ouvrage persan du XIII^{ème} siècle, traduit par Garcin de Tassy.

¹⁷¹ "In symbolism and myth, birds, with their powers of flight, universally represent the Spirit, the soul, ascent to the heavens and communication between heaven and earth, gods and men." (Cooper, 35)

Le bleu est la couleur du ciel, de l'infini: "Le bleu, qui représente la dimension verticale -et la dimension spatiale, ou le symbolisme des niveaux- signifie la hauteur et la profondeur (le ciel bleu au-dessus, la mer en-dessous)."

¹⁷². C'est aussi la couleur de la sagesse: Krichna, incarnation de Vichnou, avait une robe couleur bleu céleste, qui devenait bleu foncé ou noire lorsqu'il s'abaissait à la condition humaine et en subissait les péripéties. Le bleu était consacré à Hera, comme il l'est encore aujourd'hui à la Vierge Marie.

C'est aussi la couleur de la fragmentation: "Les physiciens semblent unanimes à considérer la coloration azurée du ciel comme un phénomène de "diffraction", la lumière du soleil qui traverse les couches de l'atmosphère, y rencontrant des particules très ténues, de la dimension lumineuse." (Rousseau, 41).

C'est encore la couleur de l'intelligence. Le triangle des couleurs de Goethe, divisé lui-même en quatre triangles intérieurs, attribue l'intelligence à la couleur bleue, qui symbolise l'esprit s'élançant vers l'infini.

Le bleu entretient par ailleurs de curieux rapports avec le noir, l'obscurité; ainsi Goethe déclare: "... on peut dire

¹⁷² "Blue, standing for the vertical -and the spatial, or the symbolism of levels- means height and depth (the blue sky above, the blue sea below)." Jolan de Jacobi. Cité par Cirlot, J.E.: A Dictionary of Symbols. (New York: Philosophical Library, 1971) 53

que le bleu porte un principe d'obscurité en lui." ¹⁷³. Il note par ailleurs que les objets vus au travers d'un verre bleu apparaissent tristes, voire sinistres, et qu'une pièce tendue de bleu pur semble agrandie, mais froide et vide. Il ajoute que "Cette couleur produit un effet curieux et presque indescriptible sur l'oeil. En tant que teinte elle est puissante, mais elle est du côté négatif, et dans sa plus grande pureté, elle est pour ainsi dire, une négation stimulante." (170). En vérité, le bleu semble bien provoquer le questionnement, l'interrogation sur l'espace, le vide, que la pensée s'efforce de combler par l'effort de compréhension; c'est la couleur de la mélancolie et de l'Ennui romantique, lequel n'est finalement qu'un gigantesque questionnement du monde et de l'univers. Gaston Bachelard déclare par ailleurs que "... le ciel bleu est volonté de lucidité." ¹⁷⁴.

La couleur bleue apparaît décidément comme le symbole de la transmutation de l'obscurité en lumière; Bachelard remarque encore que pour Claudel, "Le bleu est l'obscurité devenue visible." (196). A ce sujet, il est important de noter que l'oiseau noir, l'oiseau de plomb du Pays du Souvenir se transformera ultimement en l'Oiseau-Bleu du Palais d'Azur. La pièce est en effet une manière de processus alchimique: à la suite des deux enfants, le lecteur s'élève de plus en plus

¹⁷³ Von Goethe, Johann Wolfgang: Goethe's Color Theory. (New York: Von Rostrand Reinhold Company, 1971) 170

¹⁷⁴ Bachelard, Gaston: L'Air et les songes. (Paris: José Corti, 1943) 195

haut dans la spirale de l'invisible. L'auteur indique que dans le Royaume de l'Avenir, tout est "... d'un bleu intense, irréel, féérique." (197). A la Lumière qui suggère à Tytyl que l'Oiseau-Bleu s'y trouve probablement, l'enfant va répondre ingénument: "Bien sûr que l'Oiseau sera bleu, puisque tout y est bleu..." (199).

Le lecteur s'est élancé dans cette quête sur les traces de l'insaisissable Oiseau-Bleu, qui s'échappera bien vite après avoir accompli le miracle en vue duquel on était parti le chercher. L'Oiseau-Bleu est plutôt le symbole d'un éveil intérieur qu'un animal magique à proprement parler, dont les caractéristiques et les fonctions seraient très nettement déterminées. Il est certainement le symbole de l'infini. Goethe écrit à ce sujet: "Mais de même que nous suivons sans peine un objet agréable qui s'envole loin de nous, de même nous aimons contempler le bleu, non parce qu'il s'avance vers nous, mais parce qu'il nous attire dans son sillage." (170). Les traits distinctifs, individuels de l'Oiseau-Bleu ne sont jamais révélés: nous ne savons qu'une chose, c'est qu'il est bleu.

Goethe signalait qu'une pièce tendue de bleu paraissait étrangement vide, et que cette couleur incitait à la rêverie. Bachelard ajoute que "... dans le domaine de l'air bleu plus qu'ailleurs, on sent que le monde est perméable à la rêverie la plus indéterminée. C'est alors que la rêverie a vraiment de la profondeur. Le ciel bleu se creuse sous le rêve. Le

rêve échappe à l'image plane." (194). De fait, les âmes des choses et des animaux se révèlent aux enfants, le monde se peuple de mille présences auparavant ignorées. Par le biais de l'allégorie, Maeterlinck montre la face cachée du monde, et l'univers apparaît infiniment enrichi, dégagé de cette dimension de "surface plane" évoquée par Gaston Bachelard. La conjonction du symbole de l'oiseau volatile et inaccessible d'une part, et de l'utilisation de la couleur bleue porteuse d'infini d'autre part, permet à l'imagination du lecteur-spectateur d'étendre le champ de ses investigations.

L'auteur prend bien soin de laisser le narrataire dans l'imprécision quant à l'aspect physique de l'Oiseau-Bleu: est-il grand ou petit, possède-t-il des ailes longues ou courtes, un bec droit ou recourbé? Le texte ne le précise jamais, pas plus que son action miraculeuse n'est explicitée. Il guérit la petite fille d'une maladie qui reste toujours vague: la fée se contente de dire qu'elle voudrait être heureuse, et qu'elle ne peut pas marcher. Maeterlinck utilise donc le symbole tel que Mallarmé l'avait défini: "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve."¹⁷⁵. En évitant la description d'un oiseau qui par essence est fabuleux, l'auteur permet au rêve de prendre forme dans ce qu'il a de plus individuel et de plus profond. Par le choix d'un animal difficile à saisir, et par le biais de

¹⁷⁵ Cité par Guy Michaud, 774

l'utilisation de la couleur bleue, l'auteur signale la profondeur du rêve spirituel dans lequel il invite le lecteur-spectateur à s'élancer.

C'est dans L'Oiseau-Bleu que Maeterlinck atteint au sommet de son art. En pleine possession de ses moyens intellectuels et techniques, il offre ici une féerie dont l'intérêt du point de vue ésotérique n'éclipse en rien la qualité littéraire: encodé dans une forme dramatiquement très efficace, le texte choisit à dessein deux enfants pour rendre le message complètement universel. Le médium de l'enfant n'est pas nouveau chez Maeterlinck: Allan dans La Princesse Maleine, Yniold dans Pelléas et Mélisande, le nourrisson dans L'Intruse et Les Aveugles entretenaient d'étranges rapports avec l'invisible, en pressentant sa présence bien avant que les adultes ne percussent son approche. Tintagiles, quant à lui, s'agitait avant la première attaque des servantes, à l'étonnement de ses compagnons. Ses rapports avec le mystère étaient si grands qu'il en était devenu la proie à la fin de la pièce.

Dans Le Trésor des Humbles, Maeterlinck avait abordé le sujet de ces enfants prédestinés à éprouver plus que d'autres la présence de l'invisible dans le chapitre intitulé "Les Avertis": "Ils sont étranges. Ils semblent plus près de la vie que les autres enfants et ne rien soupçonner, et cependant leurs yeux ont une attitude si profonde, qu'il faut qu'ils sachent tout et qu'ils aient eu plus d'un soir le temps de se

dire leur secret. Au moment où leurs frères tâtonnent encore autour d'eux entre la naissance et la vie, ils se sont déjà reconnus, ils sont déjà debout, les mains et l'âme prête. A la hâte, sagement et minutieusement, ils se préparent à vivre, et cette hâte est le signe que les mères, à leur insu discrètes confidentes de tout ce qui ne se dit pas, osent à peine regarder." (37).

Gaston Compère note cette remarque du cahier personnel de l'auteur de 1888-1889, où son utilisation ultérieure de l'enfant dans ses pièces se trouve éclairée d'une lumière nouvelle: "En somme, ce qui a le plus manqué à la France, depuis les épiques d'avant l'an 1000 -c'est l'enfance- et son art a toujours été un petit vieillard vert artificiellement et galant, propre et sage." (Maurice Maeterlinck, 169). Tytyl et Mytyl sont les incarnations ultimes de cette pensée. Par leur jeunesse, ils insufflent à l'oeuvre une fraîcheur, une nouveauté que des protagonistes adultes ne lui prêteraient pas.

L'Oiseau-Bleu, pièce initiatique où le mystère n'apparaît plus comme la menace vague qu'il formait dans les premiers drames, représente bien l'aboutissement d'une longue maturation littéraire. Cette évolution, dont on peut suivre les étapes à la fois dans les drames de l'auteur et dans ses essais successifs, trouve ici son apogée. Les critiques s'accordent d'ailleurs à noter que les oeuvres dramatiques ultérieures marquent un certain ralentissement de la pensée

créatrice de l'auteur, du point de vue du théâtre en tous cas. Ainsi Pierre-Aimé Touchard remarque que "... l'intérêt des oeuvres qui ont suivi L'Oiseau-Bleu est très inégal. On ne peut se défendre du sentiment que, d'une certaine manière, le poète a été vaincu, qu'il a renoncé à tenter de forcer ses contemporains à vivre dans l'univers dont, du plus profond de son âme, il savait la vérité. Cette poésie des êtres et des choses, dont la moindre sensation peut être porteuse, qu'il nous suffit d'être prêts à recevoir pour accéder à un nombre incalculable de richesses inouïes et méconnues, le public de théâtre, le public adulte, le vrai public n'avait cessé de la refuser, ou ne l'acceptait, avec un sourire, que pour le divertissement de ses enfants." (399-400). En effet, la voix intérieure qui murmure dans le théâtre maeterlinckien n'a pas toujours été pleinement entendue par un public qui faisait parfois la sourde oreille. Là où, dans L'Oiseau-Bleu, elle souffle plus fort et plus distinctement que jamais, la critique n'a pas forcément été sensible aux horizons spirituels dont elle s'efforçait pourtant de révéler la présence. Ainsi Gaston Compère, malgré l'expertise dont il fait preuve en analysant les oeuvres du poète gantois, n'a pas été touché par la grâce subtile de la pièce qui nous occupe. En remarquant lui aussi que la notoriété de la pièce s'est développée sur une interprétation appauvrie du message qu'elle s'efforçait de délivrer, Gaston Compère semble tout de même prêter à l'oeuvre une importance mineure en écrivant: "...

L'Oiseau-Bleu, dont on sait le succès mondial, finira par si bien perdre ses pouvoirs que Disney ne s'y intéressera pas: c'est tout dire." (Maurice Maeterlinck, 207).

Après avoir déclaré que "... L'Oiseau-Bleu marque l'apogée de la carrière dramatique de Maeterlinck, le moment le plus brillant et le plus heureux de son inspiration et ... la couronne de sa pleine et riche maturité." (169), Adela Gerardino continue en écrivant que "Les quelques pièces qui restent en-dehors de cette évolution sont d'une moindre valeur." (169) En effet, Marie-Magdeleine, Le Sel de la vie, Le Bourgmestre de Stilmonde, Le Malheur passe ou Jeanne d'Arc ne s'inscrivent pas dans l'évolution dont l'étude a formé le problème essentiel auquel ce travail a tenté de donner quelques réponses.

Un seul drame semble faire revivre pour un instant les figures graciles des drames symbolistes, en même temps qu'il s'achève par la victoire des forces de l'espoir: c'est La Princesse Isabelle. Dans cette oeuvre, Isabelle accomplit les voyages métaphoriques traditionnels du théâtre symboliste de l'auteur: elle veut, comme la jeune fille d'Intérieur, traverser la rivière pour atteindre un être mythique, en l'occurrence son fiancé, au risque de se noyer. Murée dans le monde clos de la folie comme les premiers personnages étouffaient dans des châteaux sulfureux et ruinés, elle va accomplir un long voyage intérieur vers son équilibre mental, et épouser le docteur qui l'a soignée. Au moment où elle

quitte, en compagnie de Gabriel, la ville de Gheel où elle était soignée, Isabelle leur fait ainsi ses adieux: "Au revoir, au revoir, à bientôt... Nous reviendrons quand nous ne serons plus heureux!..." ¹⁷⁶.

Ainsi, une fois encore, l'Oiseau-Bleu n'a été saisi que temporairement, non sans avoir accompli la guérison de la princesse auparavant. La tournure négative utilisée par Isabelle, et le temps futur qu'elle emploie dans ses mots d'adieux, ne laissent pourtant pas de doute sur la menace qui plane sur son bonheur. En lançant par ailleurs l'expression "A bientôt" à ses narrataires, Isabelle donne à l'oeuvre une dimension d'éternel retour.

La suite de L'Oiseau-Bleu est pourtant formée par une autre pièce qui s'intitule Les Fiançailles. Mais, outre qu'elle se situe dans une période où l'inspiration symboliste de l'auteur s'était depuis longtemps épuisée ¹⁷⁷, l'oeuvre ne fait que continuer les thèmes essentiels de L'Oiseau-Bleu. Elle n'apporte pas de modifications au message principal de la première féerie, mais ne fait au contraire qu'en développer les thèmes ¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Maeterlinck, Maurice: La Princesse Isabelle. (Paris: Fasquelle, 1935) 194

¹⁷⁷ La pièce, publiée en langue française pour la première fois en 1922 par Fasquelle, avait pourtant été représentée à New York dès 1918; l'édition anglaise avait en effet précédé la parution du texte en français.

¹⁷⁸ Sur Les Fiançailles, on consultera l'ouvrage d'Adela Gerardino et celui de Bettina Knapp, qui en offrent des commentaires. A notre connaissance, aucune étude n'a été

L'Oiseau-Bleu représente donc l'aboutissement d'un théâtre commencé sous le signe de l'ombre et de la peur, et qui s'achève dans une fresque resplendissante de lumière. De La Princesse Maleine à L'Oiseau-Bleu, le dramaturge n'a cessé de développer les techniques de son art.

Guy Michaud qualifie l'oeuvre de Maurice Maeterlinck de "théâtre de l'attente" (445). En effet, les personnages attendent la révélation qui va pénétrer leur univers d'une lumière nouvelle; cet espoir ne se réalisera que partiellement, puisque l'oiseau du bonheur s'envole des mains de Tyltyl. Mais progressivement, la fatalité des premiers drames a été vaincue, quoique l'auteur reste au seuil d'un mystère impénétrable dont il ne possède d'ailleurs pas la clef. Dans La grande Féerie, l'auteur résume le thème de l'attente si finement défini par Guy Michaud, en le spiritualisant: "Notre terre ne nous a pas dit grand-chose jusqu'ici; c'est que nous sommes très jeunes et qu'elle-même ne se trouve qu'au début de sa course. Nous apprendrons. Ce n'est pas parce que l'univers existe depuis l'infini des temps que nous devons nous décourager. Il ne faut jamais mettre face à face ce qu'abusivement nous appellerions le destin de l'univers; - il n'en a pas, il n'en a jamais eu puisque son

entreprise sur l'élucidation des symboles ésotériques nombreux dont regorge la pièce. Bettina Knapp en a esquissé la recherche, mais s'est contentée d'indiquer un certain nombre de directions aux chercheurs (voir son ouvrage, à la page 152). Adela Gerardino, quant à elle, juge la pièce "très inférieure" à L'Oiseau-Bleu.

destin a toujours été accompli -, avec notre destin ou le destin des mondes qui va on ne sait où et se déplace selon des règles et vers une fin que l'homme s'évertue à découvrir." (215-216).

Toute sa vie, Maeterlinck s'est efforcé de trouver une réponse à la béance formée par la question de l'inconnu: son oeuvre entière est une fenêtre ouverte sur ce mystère. Dans L'Oiseau-Bleu, il invite à sa suite le narrataire de son texte, dans les régions les plus hautes qu'il ait jamais évoquées. Malgré les clefs nombreuses qu'il nous y donne sur de nombreux aspects du monde occulte, Maeterlinck se déclare incapable de formuler une réponse précise. Il ne se montre jamais dogmatique ni prosélyte; mais par la magie d'un style très personnel, et par le biais de thèmes profonds encodés dans des techniques efficaces, Maeterlinck réussit, peut-être mieux que tout autre, la difficile alchimie d'une littérature initiatique, en ce sens qu'il invite le narrataire à plonger au tréfonds de ses émotions les plus hautes, et les plus intimes.

CONCLUSION

En 1974, Henri Peyre déclarait que l'essentiel du théâtre symboliste était plus ou moins irréalisable, à cause des mises en scènes complexes et des thèmes abstrus dont il se composait trop souvent. Il faisait pourtant une exception au bénéfice d'un seul auteur: "Maeterlinck doit être mis à part. Son théâtre des dix dernières années du siècle, trop légèrement traité aujourd'hui, ..., conserve une place dans le théâtre poétique français." ¹⁷⁹.

En effet, après une fortune éclatante jusque dans la seconde décennie du siècle, l'oeuvre de Maurice Maeterlinck connut un lent crépuscule, et une nuit quasi-complète jusqu'à ces dernières années. La Fondation Maurice Maeterlinck périclita et interrompit ses activités. Elle les reprit dans les années quatre-vingts, puis les a de nouveau interrompues depuis. Le Cabinet Maeterlinck, à Gand, est l'ancienne demeure de Maeterlinck: on y trouve ses livres personnels, annotés de sa main, dans un désordre consternant.

Les agendas manuscrits de la main de l'auteur se trouvent à la réserve précieuse de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, ainsi qu'une partie de sa correspondance. Les agendas, les billets et les lettres gisent dans quelques tiroirs, sans classement; çà et là, des pages ont disparu. Le manque d'amour pour l'oeuvre du grand poète est évident: entraîné dans les querelles fratricides qui opposent Flamands et Wallons, Maeterlinck se meurt peu à peu dans un colombarium

¹⁷⁹ Peyre, Henri: Qu'est-ce que le Symbolisme? (Paris: Presses Universitaires de France, 1974) 168

que n'aurait pas renié Jean-Paul Sartre.

Les récents travaux de Gaston Compère, Maryse Descamps, Christian Lutaud et quelques rares autres critiques, tentent de remettre Maeterlinck à la place que son oeuvre lui vaudrait. Ainsi, Christian Lutaud a écrit de fascinantes analyses sur le langage maeterlinckien et les thèmes qui le sous-tendent. Un regain d'intérêt, spécialement parmi les belges, semble se dessiner pour l'oeuvre de l'auteur de Pelléas et Mélisande.

Antonin Artaud déclare que "Le nom de Maurice Maeterlinck évoque avant tout une atmosphère. C'est d'ailleurs ce en quoi on pourrait résumer son apport dans le domaine des lettres ainsi que celui de la pensée." (Préface. Douze Chansons, 11). En effet, Maeterlinck a laissé s'exprimer une voix intérieure venue du fond de l'âme: c'est ainsi que toute son oeuvre est universelle. Sis dans des châteaux fabuleux, ses drames relatent la lutte de l'être humain contre le mystère de la fatalité. L'évolution de son théâtre marque les progrès de ce combat contre l'ombre.

Peu à peu, le désespoir qui préside aux débuts littéraires de Maeterlinck fera place à une sorte de sérénité assez particulière: elle est basée sur la seule certitude que l'auteur ait jamais acquise, à savoir celle selon laquelle l'inconnaissable est parfaitement incompréhensible à l'être humain au stade évolutif où il est présentement parvenu. Ainsi, dans Devant Dieu, Maeterlinck lancera cette injonction

étrange: "Ne craignons point que les spectacles de la terre, de la mer et des cieux ne suffisent pas à nous amuser durant l'éternité. Ce ne sont pas les spectacles, mais nos yeux qui sont insuffisants." (80).

La magie de l'écriture de l'auteur n'a pas d'autre origine que sa recherche inlassable de la vérité, fût-il persuadé d'être dans l'impossibilité de jamais la découvrir. Chez lui, le symbole naît de l'oeuvre, et non l'oeuvre du symbole, ainsi qu'il l'avait déclaré à Jules Huret en 1891. Les diverses techniques qu'il utilisa (marionnettes, terreur créée par le seul dialogue, ou encore dialogue à deux vitesses du premier théâtre) n'ont d'autre but que de laisser affleurer la voix intérieure qu'il entend parler au fond de lui. Maeterlinck est aux antipodes de la Nouvelle-Critique des années 1960, qui l'a d'ailleurs assez dédaigneusement délaissé: les modèles proposés par ces méthodes ne rendent pas compte de l'indicible qui se cache sous le dialogue, et seule une analyse des symboles mythologiques et ésotériques des textes est en mesure de le faire apparaître.

La lecture de Maeterlinck fait remonter, du fond de l'âme, tout le tragique quotidien des vies grises et monotones, perdues dans l'anonymat comme les rues de Gand s'engouffrent dans les brouillards de l'automne. Maeterlinck ne s'intéresse qu'à l'envers des faits. Dans "La Morale mystique", il déclare à cet égard que "... les faits sont les vagabonds, les espions ou les trainards des grandes forces

qu'on ne voit pas." (Trésor, 50).

En fait, les "grandes forces" évoquées par Maeterlinck se ramènent à la question de l'inconnu que Maeterlinck interroge constamment. Depuis La Princesse Maleine jusqu'à L'Oiseau-Bleu, les événements qui font avancer le récit ne sont que le prétexte pour que s'exprime l'indicible. En effet, il y a toujours un mystère au centre de la narration: pourquoi Maleine s'obstine-t-elle à rejoindre un prince qu'elle n'a qu'entrevu? Pourquoi Mélisande a-t-elle épousé Golaud, malgré la peur qu'il lui inspire dans la forêt où ils se rencontrent? De même, on est en droit de se demander pourquoi les aveugles ne se dirigent pas vers le château dont ils doivent connaître plus ou moins le chemin, puisqu'ils habitent dans l'île depuis longtemps. Dans L'Intruse, il serait facile aux personnages d'ouvrir la porte qui les sépare de la chambre de la malade. Or, ils restent figés dans leur attente.

Les actions des actants du récit ne sont jamais dictées par la logique. Au contraire, ils semblent tous se précipiter à la rencontre de la tragédie, comme Alladine et Palomides qui avancent vers leur défaite certaine, préfigurée dès le début de la pièce par le sursaut du cheval de Palomides, et la peur de l'agneau d'Alladine. Tout se passe comme s'ils obéissaient à une loi secrète et toute-puissante, qui s'inscrit en faux contre leur intérêt le plus évident.

Maeterlinck dévoile ici l'une de ses techniques fondamentales: en changeant les modalités de la série des

événements au sein de la narration, il crée une atmosphère étrange où se profile l'inconnu qui forme le thème fondamental de son théâtre symboliste. Par ce biais, l'auteur est en mesure de faire affleurer l'étrangeté qui domine toute son oeuvre dramatique symboliste.

Les modalités de cette hantise de l'inconnu vont pourtant se faire moins sombres au fur et à mesure des pièces. Ainsi, l'invisible révèle beaucoup de ses secrets dans L'Oiseau-Bleu: à la suite des enfants, le lecteur-spectateur pénètre les arcanes des origines mêmes de la vie, en visitant les salles immenses du Palais d'Azur.

La douleur et l'injustice, incarnées par le sort réservé aux Amoureux, n'ont pourtant pas disparu; mais elles ne sont plus les seules à faire progresser la narration, comme c'était le cas dans toutes les pièces de la première période. L'évolution du drame symboliste de Maeterlinck se situe donc sous le signe du passage de l'ombre à la lumière.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de Maurice Maeterlinck (éditions originales):

Le Massacre des Innocents. (Paris: dans La Pléiade, mars 1886)

Le Cahier bleu. [rédigé entre printemps-été 1888, et premier trimestre 1889] (Annales de la Fondation Maeterlinck, XXII, 1976)

Onirologie. (Bruxelles: Dans La Revue générale, juin 1889)

Serres chaudes. [Poèmes] (Paris: Vanier, 1889) 99 pages.

La Princesse Maleine. [Drame en cinq actes] (Gand: Louis Van Melle, 1889) 202 pages.

Les Aveugles (précédé de L'Intruse). [Deux drames en un acte] (Bruxelles: Lacomblez, 1890) 146 pages.

Les Sept Princesses. [Drame en cinq actes] (Bruxelles: Lacomblez, 1891) 65 pages.

Pelléas et Mélisande. [Drame en cinq actes] (Bruxelles: Lacomblez, 1892) 158 pages.

Alladine et Palomides. [Drame en trois actes] Intérieur.
[Drame en un acte] La Mort de Tintagiles. [Drame en cinq
actes] Trois petits drames pour marionnettes. (Bruxelles:
Deman, 1894) 193 pages.

Le Trésor des Humbles. [Collection d'essais] (Paris: Mercure
de France, 1896) 313 pages.

Aglavaine et Sélysette. [Drame en cinq actes] (Paris:
Mercure de France, 1896) 229 pages.

Douze Chansons. [Poèmes] (Paris: Stock, 1896) Non paginé.

La Sagesse et la Destinée. [Collection d'essais] (Paris:
Fasquelle, 1898) 313 pages.

Théâtre. III volumes:

I: Préface, La Princesse Maleine, L'Intruse, Les Aveugles.
(Bruxelles: Deman, 1901) 301 pages.

II: Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, Intérieur, La
Mort de Tintagiles. (Bruxelles: Deman, 1902) 245 pages.

III: Aglavaine et Sélysette, Ariane et Barbe-Bleue, Soeur
Béatrice. (Bruxelles: Deman, 1901) 227 pages. [On notera que
le troisième volume parut avant le second.]

La Vie des Abeilles. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1901) 313

pages.

Le Temple enseveli. [Collection d'essais] (Paris: Fasquelle, 1902) 309 pages.

Monna Vanna. [drame en trois actes] (Paris: Fasquelle, 1902) 104 pages.

Joyzelle. [Drame en cinq actes] (Paris: Fasquelle, 1903) 183 pages.

Le Double Jardin. [Collection d'essais] (Paris: Fasquelle, 1904) 296 pages.

L'Intelligence des Fleurs. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1907) 315 pages.

L'Oiseau-Bleu. [Féerie en cinq actes] (Paris: Fasquelle, 1909) 168 pages.

Morceaux choisis. [Introduction de Georgette Leblanc] (Paris: Nelson, 1910) 350 pages.

La Mort. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1913) 273 pages.

Marie-Magdeleine. [Drame en trois actes] (Paris: Fasquelle, 1913) 180 pages.

Les Débris de la guerre. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1916) 275 pages.

L'Hôte inconnu. [Collection d'essais] (Paris: Fasquelle, 1917) 327 pages.

Deux Contes: Le Massacre des innocents, Onirologie. (Paris: Georges Crès, 1918) 86 pages.

Le Miracle de Saint-Antoine. [Farce en deux actes] (Paris: Edouard Joseph, 1919) 157 pages.

Les Sentiers dans la Montagne. [Collection d'essais] (Paris: Fasquelle, 1919) 307 pages.

Le Bourgmestre de Stilmonde. [Drame en trois actes] (Paris: Edouard-Joseph, 1919) 179 pages.

Le Bourgmestre de Stilmonde. Le Sel de la Vie. [Saynette en deux actes] (Paris: Fasquelle, 1920) 213 pages.

Le Grand Secret. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1921) 321 pages.

Introduction aux Epistres de Sénèque. [Essai] (Lyon: Lardanchet, 1921) 20 pages.

Les Fiançailles. [Féerie en cinq actes] (Paris: Fasquelle, 1922) 198 pages.

I-Théâtre. II-Essais. [Pages choisies; seul Intérieur y figure intégralement] (Paris: Georges Crès, 1924) 189 pages.

Le Malheur passe. [Drame inédit en trois actes] Dans la revue Les Oeuvres Libres, 54 décembre, pp. 5-48. (Paris: Fayard, 1925)

La Puissance des Morts. [Drame en quatre actes] Dans la revue Les Oeuvres Libres, 64, octobre, pp. 5-58. (Paris: Fayard, 1926)

La Vie des Termites. [Essai] (Paris: fasquelle, 1926) 217 pages.

Marie-Victoire. [Drame inédit en quatre actes] Dans Les Oeuvres Libres, 74, août, pp. 5-74. (Paris: Fayard, 1927)

En Sicile et en Calabre. [Notes de voyage] (Paris: Kra, 1927) 76 pages.

La Vie de l'Espace. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1928) 216

pages.

En Egypte. [Notes de voyage] (Paris: Chronique des Lettres Françaises, Aux Horizons de France) 63 pages.

La Grande Féerie. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1929) 223 pages.

Berniquel. [Drame en un acte] (Paris: Editions des "Cahiers Libres") 60 pages.

Juda de Kerieth. [Scène inédite] Dans la revue "Les Oeuvres Libres", 99, septembre, pp. 107-114. (Paris: Fayard, 1929)

La Vie des Fourmis. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1930) 225 pages.

L'Araignée de Verre. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1932) 222 pages.

La Grande Loi. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1932) 217 pages.

Avant le grand silence. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1934) 248 pages.

La Princesse Isabelle. [Drame en vingt tableaux] (Paris:

Fasquelle, 1935) 195 pages.

Le Sablier. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1936) 249 pages.

L'Ombre des Ailes. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1936) 253 pages.

Devant Dieu. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1937) 255 pages.

La Grande Porte. [Essai] (Paris: Fasquelle, 1939) 254 pages.

L'Autre Monde ou le Cadran stellaire. [Essai] (New York: Editions de la Maison française, 1942) 233 pages.

Jeanne d'Arc. [Drame en douze tableaux] (Monaco: Editions du Rocher, 1948) 139 pages.

Bulles bleues. Souvenirs heureux. [Souvenirs] (Monaco: Editions du Rocher, 1948) 235 pages.

Les éditions citées dans ce travail sont indiquées en notes de bas de page.

Oeuvres critiques consultées:

Andrieu, Jean-Marie: Maurice Maeterlinck. (Bruxelles: Editions Universitaires, 1962)

Aron, Paul: "La Mort, les légendes et le conflit des générations chez Maurice Maeterlinck: une lecture politique du symbolisme belge".____(The French Review, LXVII, 1, October 1994) 32-43. _

Baillot, André: Influence de la philosophie de Schopenhauer en France. (Paris: Librairie philosophique J. Krin, 1927)

Ballakian, Anna Elizabeth: The Symbolist Movement: a critical appraisal. (New York: N.Y.U. Press, 1977)

Bailly, Auguste: Maeterlinck. (Paris: Firmin-Didot, 1931)

Barré, André: Le Symbolisme. (Paris: Jouve, 1911)

Béguin, Albert: L'Ame romantique et le Rêve. (Paris: Corti, 1946)

Béguin, Albert: Création et Destinée II: La Réalité du Rêve. (Paris: Seuil, 1974)

Bertin, Marcelle: Mon beau Sabot doré. [Préface de Maeterlinck] (Bruges: Desclée de Brouwer, 1935)

Bithell, Jethro: Life and Writings of Maurice Maeterlinck. (New York: Charles Scribners, 1913)

- Bodart, Roger: Maurice Maeterlinck. (Paris: Seghers, 1962)
- Cassou, Jean: "Le Poète". Dans Maurice Maeterlinck 1862-1962. (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1962) 285-308.
- Cervesato, Arnaldo: Maeterlinck e l'idea mistica. (Roma: Nuova Antologia, 1912)
- Compère, Gaston: Le Théâtre de Maurice Maeterlinck. (Bruxelles: Palais des Académies, 1955)
- Compère, Gaston: Maurice Maeterlinck. (Paris: La Manufacture, 1990)
- Descamps, Maryse: Pelléas et Mélisande. (Bruxelles: Labor, 1986)
- Decaudin, Michel: La Crise des valeurs françaises. (Toulouse: Privat, 1960)
- Delevoy, Robert L.: Journal du Symbolisme. (New York: Skira, 1978)
- Doneux, Guy: Maurice Maeterlinck. (Bruxelles: Palais des Académies, 1961)
- Dresse, Paul: Réminiscence autour d'une trilogie: Maurras.

Léon Daudet, Maeterlinck. (Bruxelles: Les Amis de Paul Dresse, 1986)

Dumont-Wilden, Louis: "Maeterlinck". Dans la Nouvelle Revue Française, premier septembre, 1912.

Elslander, A. van: "Maeterlinck et la littérature flamande". (Bruxelles: Annales de la Fondation Maeterlinck, VIII, 1963) 94-145.

Esch, Maurice: L'Oeuvre de Maurice Maeterlinck. (Paris: Mercure de France, 1912)

Fons, Pierre: Le Réveil de Pallas. (Paris: Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot et Cie, 1906)

Fragonard, Marie-Madeleine: Précis d'histoire de la littérature française. (Paris: Didier, 1981)

Frandon, Ida-Marie: "Maurice Maeterlinck". (Bruxelles: Annales de la Fondation Maeterlinck, III, 1957) 70-74.

Frickse, Robert, et Muno, Jean: Littérature française de Belgique. (Québec: Naaman de Sherbrooke, 1979)

Gerardino, Adela: Le Théâtre de Maeterlinck. [Thèse] (Paris: Pascal, 1934)

Gorceix, Paul: Les Affinités allemandes dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck. (Paris: Presses Universitaires de France, 1975)

Gourmont, Rémy de: Le Livre des Masques. (Mercure de France, 1911)

Gourmont, Rémy de: La Culture des Idées. (Paris: Mercure de France, 1914)

Hadar, Tayita: "L'Angoisse métaphysique dans Les Aveugles de Maurice Maeterlinck". (Revue Nineteenth Century French Studies, II, Fall-Winter 1974) 68-74.

Hanak, Miroslav John: Maeterlinck's symbolic drama: a leap into transcendence. (Louvains: E. Peeters, 1974)

Hanse, Joseph: "Histoire d'une gloire". (dans Maurice Maeterlinck 1862-1962) 41-117

Harry, Gérard: Maurice Maeterlinck. (Bruxelles: Carrington, 1909) [Le volume comporte à la fin le texte du Massacre des Innocents]

Harry, Gérard: La Vie et l'Oeuvre de Maurice Maeterlinck. (Paris: Fasquelle, 1932)

Hellens, Franz: "Maurice Maeterlinck". (Bruxelles: Annales de la Fondation Maeterlinck, III, 1957) 5-21.

Hellens, Franz: Des Pas dans les jardins. (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1960)

Huret, Jules: Enquête sur l'Evolution littéraire. (Paris: Fasquelle, 1894)

Knapp, Bettina: Maurice Maeterlinck. (Boston: Twayne, 1975)

Knapp, Bettina: The Reign of the Theatrical Director. (Troy, N.Y.: The Whitston Publishing Company, 1988)

Konrad, Linn Bratteteig: Modern Drama as Crisis: the case of Maurice Maeterlinck. (New York: P. Lang, 1986)

Leblanc, Georgette: Souvenirs. (Paris: Grasset, 1931)

Lecat, Maurice: Le Maeterlinckianisme. (Bruxelles: Ancienne Librairie Castaigne, 1937)

Legrand, Francine Claire: Symbolism in Belgium. (Bruxelles: Laconti, 1972)

Lutaud, Christian: "Les sept Princesses ou la mort

maeterlinckienne." Centenaire du Symbolisme en Belgique.
(Louvain: Les Lettres romanes, 1986).

Lutaud, Christian: "Macbeth dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck". Un exemple du fonctionnement de l'imagination créatrice de Maurice Maeterlinck." (Bruxelles: Fondation Maeterlinck, Annales, XX-XXI, 1974-1975) 21-109.

Marie, Gisèle: Le théâtre symboliste: ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs. (Paris: Nizet, 1973)

Mathieu, Pierre-Louis: Génération symboliste. (New York: Rizzoli, 1990)

Mazzocchi Doglio, Mariangela: Il Teatro simbolista in Francia.
(Roma: Abete, 1978)

Mercier, Alain: Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste, 1870-1914. (Paris: Nizet, 1969)

Michaud, Guy: Message poétique du Symbolisme. (Paris: Nizet, 1947)

Mortier, Roland: "Histoire d'une vie". (Dans Maurice Maeterlinck 1862-1962) 11-40.

Otten, Michel: "L'Ecrivain". (Dans Maurice Maeterlinck 1862-1962) 461-489.

Pasquier, Alex: Maurice Maeterlinck. (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1950)

Peyre, Henri: Ou'est-ce que le Symbolisme? (Paris: presses Universitaires de France, 1974)

Pierrot, Jean: L'Imaginaire décadent (1880-1900). (Paris: Presses Universitaires de France, 1977)

Postic, Marcel: Maeterlinck et le Symbolisme. (Paris: Nizet, 1970)

Pouilliant, Raymond: "L'Orientation religieuse de Maurice Maeterlinck en 1887 et 1888". (Bruxelles: Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littératures françaises de Belgique, 1962) 3, 207-336.

Pouilliant, Raymond: "Le Traducteur". (Dans Maurice Maeterlinck 1862-1962) 207-236.

Pouilliant, Raymond: Le Romantisme III, 1869-1896. (Paris: Arthaud, 1968)

Renard, Raymond: Maurice Maeterlinck et l'Italie. (Paris-Bruxelles: Didier, 1959)

Robichez, Jacques: Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre. (Paris: L'Arche, 1957)

Schuré, Edouard: "Maeterlinck et le théâtre du rêve." Dans Précurseurs et Révoltés. (Paris: Perrin, 1926) 225-242.

Terrasson, René: Pelléas et Mélisande ou l'Initiation. (Paris: EDIMAF, 1982)

Vivier, Robert: "Histoire d'une âme". (Dans Maurice Maeterlinck 1862-1962) 119-282.

Wildsmith, Brian: Maurice Maeterlinck's Blue Bird. (New York: Watts, 1976)

Autres ouvrages consultés:

'Attar, Farid-ud-Din: Le Langage des oiseaux. (Paris: Sindbad, 1982)

La Bible. (Paris: Perrin [Le Livre de Poche], 1979)

Bourget, Paul: Essais de psychologie contemporaine. (Paris: Gallimard, 1993)

Cooper, J.C.: An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. (London: Thames and Hudson, 1978)

Cooper, J.C.: Symbolic and Mythological Animals. (London: The Aquarian Press, 1992)

De Santillana, Giorgio; Von Dechend, Hertha: Hamlet's Mill. (Boston: David R. Godine, 1983)

Fernie, William T.: The Occult and Curative Powers of Precious Stones. (San Francisco: Harper and Row, 1973)

Frazier, Sir James: The Golden Bough. (New York: Avenel Books, 1981)

Gaignebet, Claude: Art profane et religion populaire. (Paris: Presses Universitaires de France, 1985)

Gérard, Marie-André: Dictionnaire de la Bible. (Paris: Robert Laffont, 1989)

Gobert, M.H.: Les Nombres sacrés et l'origine des religions. (Paris: Stock Plus, 1982)

Graves, Robert: The White Goddess. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966)

Grimm, Jacob: Teutonic Mythology. (Gloucester: Peter Smith, 1976)

Guénon, René: Le Symbolisme de la croix. (Paris: Véga [10/18], 1970)

Guyon, Jeanne: Moyen court et très facile pour faire oraison. (Dans Laude, Patrick: Approches du quiétisme.) (Paris, Seattle, Tübingen: Biblio 17, 1991)

Guyon, Jeanne: La Vie de Madame Guyon écrite par elle-même. (Paris: Dervy-Livres, 1983)

Guyon, Jeanne; Fénelon, François: La Correspondance secrète. (Paris: Dervy-Livres, 1982)

Mallarmé, Stéphane: Correspondance. (Paris: N.R.F. Gallimard, 1973) IV

Mallarmé, Stéphane: Oeuvres complètes. (Paris: Pléiade, 1989)

Novalis: Fragments. Les Disciples à Saïs. [Traduction de Maurice Maeterlinck] (Dans Romantiques allemands: Paris: Pléiade, 1986)

Plato: The Statesman. (Cambridge, Ma.: Harvard university Press, 1962)

Rousseau, René-Lucien: Le Langage des couleurs. (Saint-Jean de Braye: Dangles, 1980)

Ruysbroek, Jan Van: L'Ornement des Noces spirituelles. [Traduction de Maurice Maeterlinck] (Bruxelles: Les Eperonniers, 1990)

Scholem, Gershom: Kabbalah. (New York: Dorset Press, 1974)

Schuré, Edouard: Le Théâtre de l'âme. (Paris: Perrin, 1900)

Schuré, Edouard: Les grands Initiés. (Paris: Perrin [Le Livre de Poche], 1960)

Thompson, Stith: The Folktale. (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1977)

Wirth, Oswald: Le Symbolisme occulte de la Franc-Maçonnerie. (Paris: Dervy-Livres, 1987)