

Nadezhda Washington, Aix-Marseille University, France

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.13-23

Femme étrange et étrangère dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck

Strange and Stranger Woman in the First Plays by Maurice Maeterlinck

RÉSUMÉ

Cet article aborde le problème de l'altérité du féminin dans le premier théâtre de Maeterlinck à l'aide des concepts de l'étrangeté et de l'étrangèreté. Une lecture interdisciplinaire, à la croisée de la littérature et la psychanalyse, permet de retracer les liens du phénomène de l'étrange avec l'étranger et le connu. Le féminin en tant qu'Autre soulève les questions de la crise du sujet fin-de-siècle et de la mort en tant que personnage théâtral, influençant l'espace du dialogue.

Mots-clé : symbolisme, Maeterlinck, féminin, inquiétante étrangeté, étrangèreté

ABSTRACT

This article addresses the problem of female otherness in Maeterlinck's early plays, through the concepts of Strangeness and Strangerness. An interdisciplinary reading, at the crossroads of literature and psychoanalysis, reveals the connection between the phenomena of the Strange with the Stranger and the Known. The Feminine as Other raises the questions of the crisis of the subject fin-de-siècle, as well as Death as the theatrical character, influencing the space of dialogue.

Keywords: symbolism, Maeterlinck, feminine, uncanny, strangeness

1. Introduction

Le théâtre européen fin-de-siècle est marqué par un vif intérêt à l'altérité, questionnée notamment dans l'œuvre des dramaturges symbolistes, tels qu'Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hofmannsthal ou Przybyszewski, qui explorent les moyens de langage pour dire l'indicible, exprimer l'inexprimable, ou bien représenter l'irreprésentable. Mouvement cosmopolite, le symbolisme s'ouvre à l'Autre, à la fois étranger, spirituel et sensible, qui a avant tout un visage féminin, évoquant les images archétypales, comme la vierge enceinte, la noyée ou la Sphinge.

Les personnages féminins du premier théâtre de Maurice Maeterlinck, silencieuses et énigmatiques, sont à la fois étrangères et étranges, étant une parfaite incarnation de l'altérité du féminin, se manifestant dans l'art symboliste. Le dramaturge belge accorde une attention particulière au mystère féminin, qui est

Nadezhda Washington, Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille, 29, avenue Robert Schuman, 13621 Aix-en-Provence, nadezhda.washington@etu.univ-amu.fr, <https://orcid.org/0000-0002-6175-1700>

une des principales forces dramatiques de son théâtre. Présentant un autre désir, un autre pays ou même la mort comme la frontière ultime qu'elle seule puisse franchir tout en restant vivante, la femme est à la fois ici et ailleurs, ou même un *limen* entre les deux.

Dans les pages qui suivent, nous allons examiner l'évolution des personnages féminins dans le premier théâtre de Maeterlinck, pour répondre aux questions comment l'altérité du féminin se manifeste-t-elle dans les pièces *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les Sept Princesses*, *Pelléas et Mélisande*, ainsi que dans *Trois petits drames pour marionnettes*, et quels sont les enjeux de cette altérité dans l'espace du dialogue théâtral. Pour répondre à ces questions, nous aborderons en premier lieu la notion de l'étrangeté dans sa relation à l'étranger et au connu, pour réfléchir ensuite sur le rôle du sujet féminin face à la crise du sujet parlant, ainsi qu'à l'aspect étrange et féminin de la mort comme personnage théâtral.

2. Femme étrange, femme étrangère

« Aujourd'hui c'est au tour de la femme » (Maeterlinck, 2015, p. 84), dit Ygraine dans l'acte II de *La Mort de Tintagiles*, sa réplique résumant une des caractéristiques importantes du théâtre de Maeterlinck, qui accorde à la femme une place inégalée. La parole d'Ygraine fait entendre la femme à la fois comme un sujet de l'action théâtrale, un objet de la réflexion (*autour* de la femme), et un état transitoire entre la vie et la mort, car dans ce jeu des signifiants elle fait retentir la *tour* de la Reine meurtrière. La femme dans le théâtre de Maeterlinck est plus qu'un personnage : elle fait entrer sur scène un nouveau type de désir qui nécessite de nouveaux moyens de langage pour se déployer dans l'espace poétique du drame.

De nombreux lecteurs de Maeterlinck remarquent une ressemblance entre ses personnages féminins, en décrivant une femme mystérieuse à plusieurs noms. Ainsi, Marthe Bibesco décrit une image à la fois d'une *femme-enfant* et d'un sujet clivé, qui se projette dans une existence supérieure à celle du corps :

Toutes les héroïnes du grand Flamand sont des enfants abandonnées, perdues dans l'épaisseur de la forêt humaine, qu'elles s'appellent Maleine ou Mélisande ; toujours nous l'entendrons soupir ces paroles si simples, si justes, qui disent bien ce qu'il faut dire à des âmes prisonnières (Princesse Bibesco, 1962, pp. 10–11).

D'après Gaston Compère, Maeterlinck accorde aux femmes « le privilège d'une communion intime et mystérieuse avec les puissances obscures qui nous cernent » (Compère, 1998, p. 171), car c'est la femme qui entend le fameux « troisième personnage » du dialogue se manifestant dans le silence. Dans cette veine, Dina Mantcheva, dans son ouvrage *La Dramaturgie symboliste de l'Ouest*

à *l'Est européen*, remarque les traits féminins de la mort dans la dramaturgie de Maeterlinck, en la comparant à l'image de l'Éternel Féminin de Block, notamment dans son « aspect énigmatique » (Mantcheva, 2013, p. 83).

Un autre type de personnage féminin maeterlinckien est présenté notamment dans la lecture des *Trois petits drames pour marionnettes* par Fabrice van de Kerckhove, parue comme commentaire à l'édition bruxelloise d'*Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* dans la collection *Espace Nord* en 2015. Dans son analyse de la pièce *Alladine et Palomides*, le chercheur belge oppose à la femme-enfant Alladine le personnage d'Astolaine, qui incarne une « femme forte, indépendante, moralement supérieure dans son désintéressement » (Maeterlinck, 2015, p. 256). L'évolution et la distinction de ces deux types féminins marquent une division répandue entre le premier et le second théâtre de Maeterlinck, qui transforme une femme silencieuse et passive en une femme agissante des pièces *Ariane et Barbe-bleu*, *Monna Vanna*, *Aglavaine et Sélysette*. Ainsi, dans sa monographie *Maeterlinck*, Jean-Marie Andrieu écrit : « Ariane appartient à la famille des Aglavaine et des Monna Vanna. Elle parle, elle agit et s'éloigne, victime de sa générosité » (Andrieu, 1962, p. 76). Néanmoins, la démarcation entre les théâtres de Maeterlinck ne demeure pas stricte, car les personnages d'Astolaine d'*Alladine et Palomides* et d'Ygraine de *La Mort de Tintagiles*, s'inscrivent dans la même lignée, bien qu'elles appartiennent au premier théâtre. Comme l'écrit Pierre-Aimé Touchard,

depuis *La Princesse Maleine* jusqu'à *Joyzelle*, Maeterlinck s'est efforcé patiemment, obstinément, de se libérer de ses personnages enfantins, de ses petites princesses égarées et de ses hommes pleureurs pour arriver à créer des personnages adultes : s'il a échoué avec les hommes, il a enfin créé un type de femme acceptant pleinement les responsabilités de la vie et de l'amour (Touchard, 1962, pp. 382–383).

Ce qui réunit les personnages féminins des pièces de Maeterlinck écrites avant 1895, c'est leur altérité à l'espace et au langage du drame. Les mystérieuses princesses maeterlinckiennes s'inscrivent, selon l'expression de Monique Borie, dans une « dimension d'»étrangeté» des figures extérieures à l'univers des autres personnages » (Borie, 2018, p. 83), ce qui est lié au fait de leur étrangeté au lieu de l'action. On dirait même que les descriptions de ces personnages énigmatiques font entendre le signifiant *étranger* dans celui d'*étrange* et de ses dérivés, comme dans le cas de la princesse Maleine de la pièce homonyme, qui est « étrangement belle » (Maeterlinck, 1939, p. 65). L'étrangeté de sa beauté est liée à la fois à ses origines lointaines, donc étrangères, et à un autre au-delà, dont parle Borie, quand elle évoque les questions du prince Hjalmar à la princesse Maleine : « D'où venez-vous? Et comment êtes-vous venue jusqu'ici ? » (p. 70) Vu que le prince la croyait morte, ces questions se réfèrent à un au-delà infranchissable et inconnaisable, c'est-à-dire étrange par excellence.

La question se pose alors de savoir si les adjectifs *étrange* et *étranger* appartiennent chez Maeterlinck aux champs sémantiques différents. L'article « Étrangèreté » de Daniel Delas dans le *Vocabulaire des études francophones* définit ces deux notions comme

deux adjectifs très courants, d'étymon identique, mais de signification différente, le premier traduisant une réaction de surprise, voire de malaise, devant quelque chose d'insolite tandis que le second est plus dénotatif, qualifiant ce ou celui qui n'appartient pas au groupe social auquel on se réfère et qui de ce fait n'est pas connu. Le premier a un substantif dérivé : *étrangèté*, le second n'en a pas alors même que la réflexion sur l'Autre est devenue, à l'époque moderne, centrale. D'où le néologisme *étrangèreté* qui se répand dans les études francophones [italiques de l'auteur cité] (Beniamino & Gauvin, 2005, p. 73).

En nous appuyant sur cette définition, nous pouvons constater que l'adverbe « étrangement » dans la caractéristique de Maleine se réfère en même temps à l'étrange et à l'étranger. Cet amalgame est également présent dans *Pelléas et Mélisande*, particulièrement dans la réplique de Pelléas, « Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi. Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir... » (Maeterlinck, 2005, p. 73), dans laquelle s'entend une étrange étrangèreté de la mort. Si la beauté d'Alladine dans la pièce *Alladine et Palomides* est étrangère comme elle-même, « venue ici du fond de l'Arcadie » (Maeterlinck, 2015, p. 20), celle de la jeune aveugle de la pièce *Les Aveugles*, qui est « belle comme une femme qui vient de très loin » (Maeterlinck, 1939, p. 311), est plutôt étrange. Bien que la réplique contienne une référence à un lieu, elle n'est évidemment pas visuelle, et parle donc d'un ailleurs autre, inaccessible pour un regard ordinaire. À part l'étrangèreté de l'étranger, la psychanalyse attire notre attention sur un autre aspect de l'étrangeté, venant du terme allemand *Unheimlichkeit*. L'ouvrage de Freud *Das Unheimliche* (1919), dont le titre a été traduit en 1933 par Marie Bonaparte comme *L'Inquiétante étrangeté*, introduit dans le discours scientifique et culturel la notion de l'altérité du familier, « qui ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante » (Freud, 1985, p. 213). Sous l'influence de ce concept freudien, *l'étrangeté* est définie dans le *Dictionnaire de la Psychanalyse* de Roland Chemama et Bernard Vandermerch comme « Sentiment de malaise et de bizarrerie devant un être ou un objet pourtant familier et parfaitement reconnu » (Chemama & Vandermerch, 2009, p. 193). L'étrange n'est donc pas une qualité d'un autre venant d'ailleurs, au contraire, il révèle l'Autre en soi.

Dans le théâtre de Maeterlinck nous trouvons de remarquables exemples de ce phénomène, notamment dans la description du regard féminin. Ainsi, le regard de la princesse Maleine bouleverse le prince Hjalmar : « Je ne m'en souviens pas très bien ; mais je voudrais revoir cet étrange regard ... » (Maeterlinck, 1939, p. 21). La didascalie des *Sept Princesses* mentionne « un long regard plein d'étonnements, d'éblouissements et de silences » (Maeterlinck, 1891, p. 60) des princesses éveillées. Dans *Pelléas et Mélisande*, les yeux de Mélisande qui ne

ferment pas inquiètent Golaud dès le début de la pièce, renforcent son angoisse quand son fils Yniold lui dit que Pelléas et Mélisande « ne ferment jamais les yeux » (Maeterlinck, 2005, p. 59), et déclenchent sa fureur dans la scène de jalousie de l'acte IV : « je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux ! » (Maeterlinck, 2005, p. 65). L'inconnaissable dans le connu, l'étrangeté du regard s'avère inquiétante, et ce sentiment peut résumer l'atmosphère du premier théâtre de Maeterlinck, ce qui est parfaitement formulé par Christian Lutaud (1986) :

Pelléas apparaît comme l'ancêtre primordial du sentiment de « l'inquiétante étrangeté » [...] L'univers n'est ni réaliste, ni merveilleux : il est extraordinaire dans son ordinaire, insolite dans sa banalité, fantastique dans sa familiarité. Bref, il est *étrange*, et le poète a pour charge de nous *inquiéter*, c'est-à-dire de nous remuer intérieurement, nous éveiller, en soulignant cette étrangeté [italiques et guillemets de l'auteur cité] (Maeterlinck, 2005, pp. 120–121).

Dans cette perspective, s'ouvre un autre enjeu du féminin dans le premier théâtre de Maeterlinck, qui consiste à révéler l'inconnu dans le connu. En dialogue avec le romantisme allemand, le dramaturge belge suit la formule novalisienne des *Fragments* qu'il traduit ainsi : « La poésie résout l'essence étrangère en essence propre » (Novalis, 1895, p. 183), et qui donne la parole à l'Autre silencieux et étrange. Le poète devient ainsi un interprète du silence, il fait face à l'Autre, qui reste pourtant inconnaissable : « Nous ne nous grandissons qu'en grandissant les mystères qui nous accablent » (Novalis, 1895, p. VIII), écrit Maeterlinck dans l'introduction aux *Disciples de Saïs* de Novalis. L'enjeu de cette approche, comme le remarque Olivier Kachler dans son ouvrage *Poétiques de l'inconnaissable. Essais sur les symbolismes en France et en Russie*, « s'apparente à une conception renouvelée de l'art, comme travail théorique, mais en tant qu'elle met au jour un mode de connaissance spécifique à l'art, tourné vers l'inconnu » (Kachler, 2020, p. 65). Les drames de Maeterlinck explorent les moyens de dialogue, afin de dire ce qui ne se dit pas avec les paroles. Le dialogue entre le père et la fille dans l'acte III d'*Alladine et Palomides* en est un exemple saisissant. Lorsque Astolaine expose ses raisons pour renoncer à son mariage avec Palomides, la réponse d'Abalamore est avant tout extra-verbale, car il réussit à lui parler en-dehors des paroles :

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 cœur. Tu sais bien que je n'ai pas compris ce que tu viens de dire et que les mots n'ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à portée l'une de l'autre. Approche-toi davantage et ne me parle plus. [...] Il y a un moment où les âmes se touchent et savent tout sans que l'on ait besoin de remuer les lèvres. Approche-toi... (Maeterlinck, 2015, pp. 31–32)

Les sanglots en tant que réponse d'Astolaine démontrent que c'est dans le silence que s'instaure le véritable dialogue. La réplique d'Abalamore abonde en

symboles de passage, comme la clef, le seuil, la porte, qui dévoilent l'accès au suprême, caché dans le mystère du féminin. Ainsi, Maeterlinck explore l'altérité de la femme comme effet de langage, en révélant la liminalité de sa parole.

3. Le désir féminin face à la crise du sujet

La définition du symbolisme, formulée par Charles Chassé comme « un romantisme qui s'occupa de la représentation du monde intérieur » (Chassé, 1947, p. 21), souligne un déplacement de l'attention vers les domaines inexplorés de l'inconscient, propre à la culture de l'époque. Un regard aliéné n'est possible qu'à condition d'un clivage du soi, une fêlure qui se présente comme un symptôme de la crise du sujet, qui est, selon Bertrand Marchal, « le corollaire obligé de la crise générale des valeurs et des représentations que l'effervescence symboliste enregistre pour une part, et pour une autre part recouvre » (Marchal, 2011, p. 102).

Maurice Maeterlinck est un des premiers auteurs symbolistes à employer le terme d'inconscient, qui se trouve en rapport avec le concept de volonté de Schopenhauer. « Le génie, c'est l'inconscient, c'est-à-dire la vie de tous et de tout, la vie universelle qui, durant un millième de seconde, monte à la surface de la conscience » (Maeterlinck, 1936, p. 69), écrit le penseur belge dans le *Sablier*. Dans le domaine théâtral, il aborde ce thème dans son analyse de la pièce d'Ibsen *Solness le constructeur*, en affirmant que son auteur « a donné la liberté à certaines puissances de l'âme qui n'avaient jamais été libres » (Maeterlinck, 1985, p. 99). Henrik Ibsen étant une des inspirations principales de Maeterlinck, le belge lui rendit hommage dans son essai « Le tragique quotidien », paru d'abord dans *Le Figaro* le 2 avril 1894, puis dans le recueil *Le Trésor des humbles* en 1896, qui contient également le texte « Sur les femmes », offrant un important développement du thème du féminin dans son théâtre. Dans les deux essais, Maeterlinck expose ses principes esthétiques, dont avant tout la possibilité du dialogue au-delà des paroles, qu'il voit comme une force spirituelle du langage. C'est la femme qui possède cette force, car elle est « encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère » (Maeterlinck, 1949, p. 65). Dans son essai « Sur les femmes », Maeterlinck trace les lignes du concept qu'il appellera plus tard « l'inconscience », en attribuant à la femme « la conscience supérieure » (Maeterlinck, 1949, p. 66), qui incarne le *fatum* dans la tragédie de nouveau type. Cette idée est poétiquement formulée dans *Alladine et Palomides* : « Tu obéis à des lois que tu ne connais pas et tu ne pouvais agir autrement » (Maeterlinck, 2015, p. 26), dit Ablamore à Alladine, en évoquant son désir inconscient, constituant le noyau du drame qui est en train de se jouer. Le *fatum*, incarné ainsi par la femme, s'entend dans la réplique de Palomides, qui transmet à sa fiancée Astolaine la voix du destin :

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... [...] Je sais ce que je perds, car je sais que son âme est une âme d'enfant, d'une pauvre enfant sans force, à côté de la vôtre, et cependant je ne puis pas y résister... (Maeterlinck, 2015, pp. 29–30).

Maeterlinck admet qu'Ibsen a exercé une colossale influence sur la culture moderne. Ce point de vue trouve une réaffirmation dans l'enseignement de Jacques Lacan, qui se rapporte au théâtre du dramaturge norvégien en parlant du « contexte ibsénien de la fin du XIX^e siècle où mûrit la pensée de Freud » (Lacan, 1986, p. 18). Le psychanalyste français souligne que la question du désir féminin a été posée par le théâtre de l'époque avant la clinique freudienne. Les personnages féminins d'Ibsen se révoltent contre l'ordre des choses, mais aussi contre les lois du drame, en organisant ce dernier autour du fantasme spécifiquement féminin, que ce soit celui de Rebekka West de *Rosmersholm* ou de Nora d'*Une maison de poupée*. Rebekka, agissant dans le domaine de Rosmersholm comme une intruse au sens maeterlinckien, laisse son désir jouer le drame, ce qui inspire Freud à y consacrer un chapitre illustrant les enjeux du complexe d'Édipe dans la hiérarchie du foyer familial, dans son article « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse » (1915–1916). Le psychanalyste remarque que « *Rosmersholm* est le chef-d'œuvre du genre qui traite de ce fantasme quotidien des jeunes filles » (Freud, 1985, p. 168), en parlant du fantasme de remplacement de la maîtresse de la maison par la servante. Quant à Nora, qui renverse le désir de l'Autre pour y révéler le sien, elle annonce sa vérité dans son altérité, en laissant son désir parler.

D'après Bernard Shaw, qui était un grand admirateur d'Ibsen, une femme qui se permet d'affirmer son désir, devient un être du troisième sexe, car elle ne s'inscrit plus dans les impératifs du genre féminin du XIX^e siècle. Les femmes ibséniennes ressemblent, selon Shaw, à Marie Bashkirtseff, dont le journal intime conteste « la féminité de la femme » (Shaw, 1994, p. 21) en raison des défis d'accomplissement qu'elle s'y pose. Cette idée permet d'examiner l'altérité du féminin sans l'opposer au masculin, mais en tenant compte du désir spécifique, complexe et inaccessible de la femme. Ainsi, dans l'esprit de l'époque, l'égalité entre l'homme et la femme n'élimine pas, mais souligne son altérité : « dès qu'elle aime, la dernière des filles possède quelque chose que nous n'avons jamais » (Maeterlinck, 1949, p. 68), écrit Maeterlinck dans son essai *Sur les femmes*. L'altérité de la femme est vue comme un terrain inaccessible par la conscience, car « elles savent des choses que nous ne savons pas, et elles ont une lampe que nous avons perdue » (Maeterlinck, 1949, p. 69). Pareillement à Ibsen, dans ce *nous*, qui s'oppose aux femmes dans le texte cité, Maeterlinck n'oppose pas le féminin au masculin, car il s'agit plutôt d'un conflit entre la perception profane du sujet et le mystère du monde, qui, pour être vu, nécessite un regard spirituellement éveillé.

Une autre image novalisienne, celle d'un « éternel enfant-femme » (Novalis, 1895, p. 105), peut servir d'illustration du désir spécifiquement féminin, manifesté

par Mélisande, qui joue sur l'archétype de la vierge enceinte, « innocente » étant une de ses caractéristiques principales. Comme l'écrit le penseur allemand, la vierge possède un « pressentiment de la maternité, le pressentiment d'un monde à venir qui sommeille en elle, et s'épanouira d'elle. Elle est l'image la plus frappante de l'Avenir » (p. 137). Dans *Pelléas et Mélisande*, ce pressentiment se manifeste dans le désir inconscient, en constituant la tragédie de Mélisande, qui donne naissance à une fille, portant déjà en elle le même pressentiment. « C'est au tour de la pauvre petite... » (Maeterlinck, 2005, p. 90), dit le roi Arkel à la fin de la pièce, en posant la question sur l'objet échappant du désir féminin. De ce point de vue, le drame est centré autour du désir de Mélisande d'enfanter, qui va à l'encontre de l'ordre des choses dans le royaume d'Allemonde, et dans lequel les pulsions de vie se mêlent aux pulsions de mort. Ainsi, même si la femme maeterlinckienne du premier théâtre n'est pas un personnage qui agit, c'est pourtant un personnage qui désire, et dont le désir, inconnu d'elle-même, constitue la force motrice du drame.

4. La mort, une étrangère étrange

Vue comme un archétype, « descendue de l'astre invariable » (Maeterlinck, 1949, p. 61), une femme pour Maeterlinck est toujours la femme, qui sait déjà tout, même si son savoir ne s'articule pas. Quand l'écrivain souligne qu'il voit la femme comme une égale, il insiste quand même qu'il s'agit d'une égale « vraiment admirable et étrange » (Maeterlinck, 1949, p. 68), en lui attribuant une dimension supérieure. C'est le féminin qui rapproche le sujet au seuil de son être, sans pourtant le franchir. La description d'Astolaine par Palomides dans l'acte I d'*Alladine et Palomides* évoque ce pouvoir mystérieux : « Elle a une âme que l'on voit autour d'elle, qui vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre et qui sans rien vous dire vous console de tout... Je n'y comprendrai jamais rien... » (Maeterlinck, 2015, p. 19)

Pour Monique Borie, l'étrangeté dans le théâtre de Maeterlinck « ouvre sur un ailleurs, placé souvent sous le signe de la mort, suggère l'accès plus ou moins mystérieux à un autre monde, à un univers marqué du signe du secret où ici et ailleurs, vie et mort sont mêlés » (Borie, 2018, p. 82). Les portraits féminins de Maeterlinck réunissent ainsi les pulsions conflictuelles, dont un des plus remarquables exemples est la scène de la mort de Tintagiles qui ressemble à la naissance : « Tu n'as pas quelque chose pour ouvrir, sœur Ygraine ?... rien du tout, rien du tout... et je pourrais passer... car je suis si petit, si petit... tu sais bien... » (Maeterlinck, 2015, p. 101). Dans ce dernier dialogue entre Ygraine et Tintagiles, l'angoisse de la mort renvoie à la mémoire de l'angoisse de la naissance en tant que séparation des corps vivants, la mort étant ainsi le retour dans le féminin éternel.

Le mystère du féminin dans le premier théâtre de Maeterlinck est également enraciné dans ses recherches spirituelles développées dans ses essais

métaphysiques. Les sept filles d'Ablamore, les sept sœurs de Palomides ainsi que les sept princesses de la pièce homonyme, font référence au *Livre des sept degrés de l'escalier de l'amour* et au *Livre des sept châteaux*¹ de Ruysbroeck l'Admirable. Cet auteur flamand médiéval, qui « ne peut parler que de l'ineffable » (Maeterlinck, 1949, p. 76), incarne pour Maeterlinck l'idéal du saint. Sa traduction française de *L'Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck paraît en 1891, la même année que la pièce *Les Sept Princesses*. Comme l'écrit Christian Lutaud, l'univers maeterlinckien qui est incarné dans ce drame, est « à la fois celui d'avant-naître et celui du *post-mortem* » (Lutaud, 1986, p. 256), les frontières entre la vie et la mort y étant indéterminées. Le nombre sept comme symbole de la transfiguration spirituelle est ainsi lié au féminin, ce qui se voit déjà dans la composition visuelle de la pièce, où la première didascalie indique les sept jeunes filles vêtues en blanc sur les échelles d'un grand escalier de marbre. Pâles, malades et faibles, elles dorment presque tout le temps depuis la mort de leurs parents. L'arrivée du Prince est trop tardive, car la Princesse Ursule, qui l'attendait depuis sept ans, est en train de mourir. Personnifiant la « Belle au bois dormant », elle ne se réveille pourtant pas à l'arrivée de Marcellus. Morte depuis quelque temps, peut-être même sous les regards de la famille trop effrayée de l'admettre, Ursule symbolise la septième échelle spirituelle, inaccessible pour les vivants. Pour Ruysbroeck, l'ultime étape de l'amour spirituel est contemplative, qui « s'atteint lorsqu'au-dessus de tout savoir et toute connaissance nous découvrons en nous un non-savoir sans fond » (Ruysbroeck, 2015, p. 111). C'est-à-dire que pour l'atteindre, il faut franchir l'infranchissable, traverser « toute limite jusqu'à l'éternel qui ne se peut nommer » (p. 111). C'est la seule condition de la jouissance pure, qui, dans l'interprétation de Maeterlinck, n'est que la jouissance de la mort, ouverte uniquement à la femme. La mort énigmatique d'Ursule ressemble à un suicide, car sa réplique « Surtout ne nous éveillez plus » (Maeterlinck, 1891, p. 40) indique qu'elle le savait d'avance. Ainsi, le drame maeterlinckien est celui de l'impossibilité de la jouissance, souligné par le geste féminin d'échappement.

On peut affirmer que, dans les pièces évoquées, la mort joue le rôle principal, souvent liée au pouvoir féminin, comme celui de la reine Anne dans *La Princesse Maleine*, de la Reine dans *La Mort de Tintagiles*, ou bien étant une volonté de la femme, comme la mort d'Ursule des *Sept Princesses*. Parfois la mort prend une forme d'allégorie, faisant référence aux trois Parques mythologiques. Ainsi, la didascalie de la scène II de *La Princesse Maleine* indique « la reine Godelive, la princesse Maleine et la nourrice ; elles chantent en filant leur quenouille » (Maeterlinck, 1939, p. 10), l'action que l'on trouve dans l'acte III

¹ Nous mentionnons ici les titres dans la traduction de Maeterlinck. Ces ouvrages sont également connus sous les titres *Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel*, traduit par Claude-Henri Rocquet, et *Les Sept clôtures*, dans la traduction des Bénédictins de Saint-Paul de Wisques.

de *Pelléas et Mélisande*, où Mélisande apparaît « chantant à mi-voix en filant » (Maeterlinck, 2005, p. 43). Parmi tous les personnages féminins de Maeterlinck, le rapprochement le plus évident aux Parques se manifeste dans le personnage collectif des trois servantes de la Reine dans *La Mort de Tintagiles*. Voilées, elles coupent les cheveux du garçon avec leurs ciseaux, comme le fil de sa vie, en obéissant aux ordres inaudibles de la mort.

5. Conclusion

L'évolution des personnages féminins dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck reflète le développement de leur désir inconscient qui se transforme en action volontaire, afin de s'adresser à la mort en tant qu'Autre absolu. à travers le thème féminin, le dramaturge met en scène les pulsions inconscientes du sujet, qui trouvent leur expression dans le dialogue théâtral, tout en réformant les relations entre la parole et l'action. Ainsi, l'altérité du féminin se manifeste dans le langage, en incorporant le silence dans la chaîne signifiante du drame.

La psychanalyse lacanienne, qui s'appuie sur la linguistique de Saussure et prend en compte les liens de l'inconscient avec le langage, permet de lire l'altérité dans les pièces de Maeterlinck du point de vue de la transformation qu'elle apporte dans la structure du dialogue. L'atmosphère d'angoisse, propre aux huit premières pièces du dramaturge belge, étant suscitée par le contact avec l'Autre, met en question l'existence d'une frontière entre l'étranger et le familier, car il existe toujours un étranger que l'on trouve en soi-même.

Ainsi, dans le premier théâtre de Maeterlinck, le féminin est à la fois étrange et étranger, fascinant, énigmatique, qui invite le spectateur à explorer l'autre en soi et le soi dans l'autre.

References

- Andrieu, J.-M. (1962). *Maeterlinck*. Classiques du XXe siècle. Paris: Éditions universitaires.
- Beniamino, M., & Gauvin, L. (Eds.) (2005). *Vocabulaire des études francophones : Les concepts de base*. Limoges: PULIM.
- Borie, M. (2018). *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*. Lausanne: Ides et Calendes.
- Chassé, C. (1947). *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle : Gustave Moreau - Redon - Carrière. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Maurice Denis*. Paris: Floury.
- Chemama, R., & Vanderersch, B. (2009). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse.
- Compère, G. (1998). *Maurice Maeterlinck*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- Freud, S. (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (F. Cambon, Trans.) Folio. Essais. Paris: Gallimard.
- Kachler, O. (2020). *Poétiques de l'inconnaissable : Essai sur les symbolismes en France et en Russie*. Paris: Classiques Garnier.
- Lacan, J. (1986). *Le Séminaire, Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Champ Freudien. Paris: Seuil.
- Lutaud, C. (1986). Les Sept Princesses ou la mort maeterlinckienne. *Les lettres romanes*, 40(3-4), 255-273.
- Maeterlinck, M. (1891). *Les sept princesses*. Bruxelles: Paul Lacomblez.

- Maeterlinck, M. (1936). *Le Sablier*. Paris: Fasquelle Éditeurs.
- Maeterlinck, M. (1939). *Théâtre*: Vol. 1. Paris: Fasquelle Éditeurs.
- Maeterlinck, M. (1949). *Le trésor des humbles*. Paris: Mercure de France.
- Maeterlinck, M. (1985). *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*. Archives du futur. Bruxelles: Éditions Labor.
- Maeterlinck, M. (2005). *Pelléas et Mélisande*. Espace Nord Références. Bruxelles: Éditions Labor.
- Maeterlinck, M. (2015). *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La mort de Tintagiles*. Bruxelles: Espace Nord.
- Mantcheva, D. (2013). *La dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen. Univers théâtral*. Paris: L'Harmattan.
- Marchal, B. (2011). *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin.
- Novalis. (1895). *Les Disciples à Saïs et Les Fragments* (M. Maeterlinck, Trans.). Bruxelles: Paul Lacomblez.
- Princesse Bibesco. (1962). Maeterlinck, Séraphita et L'Étoile Polaire. *Europe : Revue littéraire mensuelle, Maeterlinck*, 6–12.
- Ruysbroeck, J. (2015). *Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel* (C.-H. Rocquet, Trans.) Artège poche. Paris: Groupe Artège.
- Shaw, G. B. (1994). *The Quintessence of Ibsenism*. New York: Dover Publications.
- Touchard, P.-A. (1962). Le dramaturge. In J. Hanse, & R. Vivier (Eds.), *Maurice Maeterlinck : 1862-1962* (pp. 323–406). Bruxelles: La Renaissance du livre.

