

## Le Bleu chez Maurice Maeterlinck

VINCENT RADERMECKER

Archives et Musée de la Littérature, Belgique

### *Résumé*

Il faut le reconnaître – et tenter d'en faire part aux lecteurs –, le bleu a été une couleur d'élection pour Maurice Maeterlinck (1862-1949). Il le jumelle avec le blond dans des pages et des instants « merveilleux ». Mais, derrière cette merveille qui nous remplit de gratitude et d'émotion, n'y a-t-il pas, dans la lignée d'une vision analogique et organiciste des choses, un parfum d'élitisme ? Les Germains – traditionnellement blonds aux yeux bleus – face aux Latins, et à d'autres peuples plus faibles encore... Faibles ou retors... Le but de cet article n'est pas de faire le procès d'un certain antisémitisme très répandu à l'époque – et parfois plus gravement que chez Maurice Maeterlinck – ; il est de faire sentir combien sont complexes, et personnels, les liens qui nous unissent aux couleurs. La comparaison avec le bleu chez Jean Louvet (1934), article à paraître en 2015, mettra en relief combien chaque écrivain en arrive parfois à inventer une véritable mythologie colorée dans son œuvre, mythologie qui n'est pas « innocente » comme on le croirait au premier abord.

Mots-clés : Maurice Maeterlinck, couleur bleue, antisémitisme, vision analogique.

### *Abstract*

It seems appropriate to share with the readers that blue was one of Maurice Maeterlinck's (1862-1949) favourite colours. He matches it with the blond (hair colour) in "wonderful" pages and moments in his work. But, behind this wonder which fills us with gratitude and emotion, is there not, in the analogic and organicist view of things, a hint of elitism? The German people –traditionally blond hair, blue eyes– compared to Latin people, or other even weaker races... Weak or backward races... The purpose of this article is not to question some anti-Semitic practices –which was really widespread at the time, and sometimes in a far more severe form than in Maeterlinck's work–; it is to feel or gauge how complex and how personal are our links with colours. The comparison with the blue of Jean Louvet (1934-), in an article to be published in 2015, will highlight how each writer can invent a really "mystical or mythological colour" in his work which is not as "innocent" as we imagine it to be at first glance.

Keywords: Maurice Maeterlinck, blue color, anti-Semitism, analogic view.

La perception des couleurs rassemble les hommes autour de symboles : un drapeau, un rite, un sport. Au noir funèbre s'oppose le blanc nuptial. Au blanc de la

noblesse, le rouge de la révolution. Notre vie et notre langage quotidiens intègrent divers coloris. Ne dit-on pas : boire un coup de rouge, un jour de grisaille, rire jaune. Enfin, toute perception colorée demeure personnelle : d'étranges affinités nous attirent ou nous repoussent en cette matière.

Dans les deux articles successifs que nous proposons à *Cuadernos de filología francesa*, nous poserons côte à côte deux « bleus » face à deux Œuvres. De part et d'autre, la bleuité y signe des expériences, des pensées, des rêves, des choix politiques ou idéologiques aussi. L'azur de Maurice Maeterlinck semble très éloigné du bleu de Jean Louvet, au point qu'on en arriverait à douter qu'il puisse s'agir de la même couleur. Or, non seulement, ces bleus sont parents mais ils s'ancrent dans un même référent autobiographique : l'eau. L'eau du large, de la mer et des songes brumeux pour le Gantois ; l'eau des mines chez l'Hennuyer, une eau glacée et rusée qui signe la mort du silicosé. De ces expériences originelles naissent, on le verra, deux visions d'une même couleur<sup>1</sup>.

Nous voudrions faire sentir l'irréductibilité de toute vision du monde et, par delà, de toute poésie. N'est-il pas étrange que, là où Daniel Arasse évoque le bleu de Matisse comme une expérience unique, inoubliable et terrassante, la vue d'un ton si pur qu'il en vient à pleurer et à quitter l'exposition visitée<sup>2</sup>, Louis Aragon, lui, dans son *Henri Matisse, roman*, fait silence sur les « bleuités » des tableaux pour ne retenir que les « yeux bleus »<sup>3</sup> du peintre, sorte de signature de son attrait, de sa fascination pour la lumière ?

C'est qu'il y a un mystère dans le traitement intérieur des choses autant que dans la diversité des extériorités... Notre univers a cela d'époustouffant que la matière y est la même sur terre et dans les galaxies les plus éloignées, même si les combinaisons et créations de ces mondes lointains demeurent pour nous des énigmes à résoudre...

Nous n'opérerons donc que peu de rapprochements entre les univers étudiés, préférant laisser le lecteur s'immerger successivement et profondément dans ces mondes poétiques. Ce que facilitera la parution en deux articles distincts, respectivement en 2014 et 2015. Le but est qu'ayant comparé intérieurement ces visions, il en ressorte interpellé, émerveillé peut-être aussi.

C'est en ce sens qu'une telle étude sonne pour nous comme un devoir...

---

<sup>1</sup> Voir Radermecker, V., *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale*, Paris, Éditions de la Société Internationale d'Histoire comparée du Théâtre, de l'Opéra et du Ballet, 2008, pp. 189-205.

<sup>2</sup> Arasse, D., *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard (Folio Essais : 469), 2006, p. 24.

<sup>3</sup> Aragon, L., *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard (Quarto), 1998, p. 418.

\* \* \*

Couleur<sup>4</sup> la plus plébiscitée en Occident lors d'enquêtes de préférences, le bleu plaît et apaise<sup>5</sup>. Cette couleur froide dont la complémentaire est l'orange s'associe généralement au bonheur. Ce n'est qu'aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles qu'une « révolution bleue » s'amorce. Auparavant, priorité était donnée à la triade blanc-rouge-noir qui allie rapport de luminosité (blanc/noir) et rapport d'intensité (blanc/rouge). Le manteau de l'Immaculée Conception, dans la tradition chrétienne<sup>6</sup>, atteste du nouvel engouement qui ira  *crescendo*.

Par rapport aux autres couleurs primaires – rouge magenta et jaune –, l'azur est rare chez les êtres vivants (quelques fleurs : la pervenche, la gentiane, le bleuet, etc. ; des oiseaux) bien qu'extrêmement présent dans l'environnement (le ciel, la mer, l'horizon bleuté). Virant au vert sur la mer ou au gris dans le ciel, le bleu<sup>7</sup> se mêle à d'autres tonalités à l'état naturel et, fait important pour nous, il épouse la lumière dans la transparence de l'eau et l'opalescence des cieux.

Cette association du bleu avec les cieux et l'eau importe chez le poète symboliste. Maurice Maeterlinck opère une synthèse entre le blond de la lumière<sup>8</sup> et la bleuité de l'eau<sup>9</sup> ; il prolonge dans les couleurs sa fusion des éléments liquides et rayonnants.

<sup>4</sup> Voir Pastoureau, M., *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil (Points : H362), 2006 ; Haumont, C., *Propos inconséquents sur le bleu dans les sciences et leurs alentours*, Gerpinnes, Tandem (Alentours : 12), 2001.

<sup>5</sup> « Schelling utilise le symbolisme du bleu dans sa *Philosophie de l'Art* lorsqu'il dit : "le silence est la condition propre de la beauté, comme le calme d'une mer tranquille". Le bleu correspond de façon symbolique à des eaux calmes, à un tempérament tranquille, à la féminité. [...] Le bleu foncé a une grande profondeur et une grande plénitude, il représente la satisfaction et l'accomplissement. Il est l'accomplissement bienheureux de l'unité la plus parfaite, de la plénitude, l'union à Gaïa, la Terre divinisée. » – *Le Test des Couleurs de Lüscher. Présenté par Ian Scott d'après le texte original allemand du Docteur Max Lüscher*, Avignon, Aubanel, 1973, p. 57.

<sup>6</sup> Des matières minérales ou végétales (du plus au moins précieuses : lapis-lazuli, azurite, indigo, cobalt) étaient utilisées au Moyen-Âge pour colorer en bleu. Marque du respect dû à la Vierge : l'emploi de lapis-lazuli provenant d'Afghanistan pour peindre son manteau.

<sup>7</sup> Dans l'espace, les étoiles jeunes paraissent bleues. Lorsqu'un corps céleste s'éloigne très rapidement, il développe en outre une teinte rouge alors que son approche s'illumine de bleu.

<sup>8</sup> La lumière et ses dérivés poétiques. Au tableau 4 de *L'Oiseau bleu*, oiseaux et rayons de lune se mêlent lorsque Tytyl déclare : « Regardez donc, ils mangent les rayons de lune !... Mytyl, où donc es-tu ?... Il y a tant d'ailes bleues, tant de plumes qui tombent qu'on n'y voit plus du tout !... ». Au dernier tableau, la Lumière demeure le plus présent de tous les « personnages de rêve », d'abord au tout début, puis dans la conversation avec les parents quand Tytyl évoque sa tourterelle devenue plus bleue et qu'il dit : « Moi, j'aimais surtout la Lumière... Où est sa lampe ?... Est-ce qu'on peut l'allumer ?... » et qu'il déclare en voyant la petite fille « d'une beauté blonde et merveilleuse qui serre dans ses bras la tourterelle » : « Oh ! qu'elle ressemble à la Lumière !... » – Maeterlinck, M., *L'Oiseau bleu*, Arles/Bruxelles, Actes Sud/Labor (Babel : 7), 1989, pp. 62 et 133.

<sup>9</sup> « Je voudrais être pur comme une vierge au sortir de l'eau bleue » – Maeterlinck, M., *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Bruxelles, Le Cri (Récits à découvrir), 1992, p. 96.

N'est-il pas frappant que la lune se mêle au « cristal bleu » dans « Feuillage du cœur »<sup>10</sup> ? Et que « Serre d'ennui » donne à lire :

Ô cet ennui bleu dans le cœur !  
Avec la vision meilleure,  
Dans le clair de lune qui pleure,  
De mes rêves bleus de langueur !<sup>11</sup>

L'eau verte<sup>12</sup> annonce *a contrario* chez lui le malheur. Ses titres : *Bulles bleues*, *L'Oiseau bleu* soulignent cette parenté entre coloration bleutée et caractère aérien. Fragilité, fluidité, fugacité, l'âme du monde<sup>13</sup> se révèle.

Fort de cette ductilité et de cette évanescence – teintées de mélancolie parfois –, Maeterlinck assimile le bleu à ce qu'il appelle des « carrefours de naissance » : « Mais il m'est impossible d'expliquer tout cela aujourd'hui ; je ne suis pas sorti des limbes, et je tâtonne encore, comme un enfant, aux carrefours bleus de la naissance. »<sup>14</sup>

Dans l'œuvre autobiographique, *Bulles bleues*, dont cette citation est extraite, se rappellent à l'écrivain des scènes de sa vie d'enfant et de jeune homme. Le destin lui a donné rendez-vous, non au travers d'événements, mais *via* de menus faits qui cristallisent – pour qui sait regarder – passé et futur. S'y mêlent sentiment de son unicité et images que les autres lui renvoient. Lui, Maeterlinck, est Être. Lorsqu'il manque de se noyer et qu'il rencontre sur la berge des ouvriers recherchant son corps, ou quand il voit un camarade nu et est vu par lui sans vêtements, ou lorsque des camarades réagissent

<sup>10</sup> Maeterlinck, M., *Serres chaudes. Chansons complètes*, Paris, Librairie Les Lettres, 1955, pp. 29-30.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 19-20. La dernière strophe reprend l'image : « Où de l'eau très lente s'élève, / En mêlant la lune et le ciel / En un sanglot glauque éternel, / Monotonement comme un rêve. »

<sup>12</sup> « Et tout au long de cette spirale d'eau verte, la sirène aux yeux où meurt le corps de Léandre [...] embrasse son involontaire amant [...] et s'agenouille à ses côtés en admirant ses derniers efforts pour échapper aux mailles bleues de l'Océan » – Maeterlinck, M., *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Bruxelles, Éditions Labor (Archives du futur), 1985, pp. 27-28. Voir aussi, en fin de première scène de *La Princesse Maleine* : « Et je vous laisse votre Maleine avec sa face verte et ses cils blancs. » – Maeterlinck, M., *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Éditions Labor (Espace Nord : 147), 1998, p. 19.

<sup>13</sup> Le monologue de Nina – l'âme du monde – se prononce près d'un lac au clair de lune dans *La Mouette* (1895) d'un Anton Tchekhov qui admirait le poète belge.

<sup>14</sup> Maeterlinck, M., *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, *op. cit.*, p. 81. Plus haut dans l'article, Maeterlinck relie les éléments « or » et « eau » autour de la problématique de l'âme humaine : « Il y a dans notre âme, une chambre de Barbe-Bleue, qu'il ne faut pas ouvrir. Aujourd'hui, vous me mettez une clef d'or dans la main ; mais je tremble devant la porte, et je sais que cette clef tombera dans le sang si je désobéis à l'ordre mystérieux. Il y a dans notre âme une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable, et ce que nous parvenons à émettre allume parfois quelque reflet d'étoiles dans l'ébullition des vagues sombres. » – *Ibid.*

à ses premiers écrits, ces carrefours de naissance se marquent par un hiatus. Mondes subjectif et objectif se télescopent. D'où des arrêts sur image, des temps suspendus. À la continuité – ancrage dans un milieu, éducation traditionnelle – se mêlent des étrangetés : présence du corps, découverte d'une vocation, etc.

Au-delà de l'écho<sup>15</sup> euphonique – *Bulles bleues/Souvenirs heureux* (le sous-titre) – se projette l'idée d'une globalité (la bulle qui se referme sur elle) associée à la couleur du bonheur. Celle-ci avoisine le violet dans le spectre coloré : mort et naissance finissent par se rencontrer. Couleur de vie, le bleu se souvient qu'il est mortel tout en appréhendant la transmutabilité de tout en tout.

Faire le relevé<sup>16</sup> des occurrences du mot « bleu » chez Maeterlinck serait fastidieux, peut-être décevant<sup>17</sup> ; penchons-nous plutôt sur la pièce de 1908, *L'Oiseau bleu*, en lien avec les « carrefours de naissance ».

Féerie en six actes et douze tableaux<sup>18</sup>, *L'Oiseau bleu* se structure autour de dualités : avant/après la mort, frère et sœur, eau et feu, etc., et de duos : Tyltyl et Mytyl, Chatte/Chien, Grand-papa/Grand-maman, etc. Oppositions et accointances sont si finement orchestrées qu'aucune systématisation ne prévaut<sup>19</sup>. Maeterlinck chapeaute

<sup>15</sup> Les lettres de « Bulles » se retrouvent dans « Bleues », le tout mêlant deux consonnes et deux « voyelles ». Lèvres et langue se donnent le relais pour prononcer cet étrange baiser.

<sup>16</sup> Deux exemples, toutefois : « J'ai choisi trois de ces hommes dont les routes nous mènent sur trois cimes différentes. J'ai vu miroiter à l'horizon des œuvres de Ruysbroeck les pics les plus bleuâtres de l'âme, tandis qu'en celles d'Emerson les sommets les plus humbles du cœur humain s'arrondissaient irrégulièrement. » Citation reprise dans Lutaud, Ch., « Maeterlinck et la Bible », *Annales*, t. 13, Bruxelles, 1971, p. 81 ; « Je ne puis plus fermer mes yeux ! seuls les enfants s'éveillent en riant sur les larveuses ondulations et jouent dans le rayon bleu de la miséricorde éternelle. » – Maeterlinck, M., *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, op. cit., p. 24.

<sup>17</sup> Nous n'envisagerons pas ici le rapport à la peinture, notamment à travers la nouvelle *Le Massacre des innocents*, qui s'inspire du blanc neige et du rouge sang de l'œuvre de Pierre Breughel le Vieux (connue grâce à une copie conservée aux Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles). Intéressant de constater que c'est la couleur rouge (et le rose, le violet, etc.) qui prime ici, et ce, dans une évocation bien plus réaliste que celle qui sera de mise avec l'emploi postérieur du bleu. Le bleu, Charles Van Lerberghe le stigmatise dans une lettre qu'il adresse à Maeterlinck au sujet d'un texte de ce dernier évoquant les « grasses et plantureuses campagnes natales – la patrie des chaudes couleurs – sous leur ciel doucement bleu. » – Maeterlinck, M., *Carnets de travail 1881-1890*, Bruxelles, A. M. L. Éditions (Archives du Futur), 2002, p. 25.

<sup>18</sup> Cette symétrie relative (car il y a un tableau à l'acte 1 et trois à l'acte 4) est aussi révélatrice d'une superstition des nombres (3, 7 et 12) que l'on retrouve à bien d'autres endroits de l'œuvre.

<sup>19</sup> D'autres duos sont moins apparents : Sucre/Lait, Pain/Lumière, etc. Avec, au centre, la Fée, « duo » à elle toute seule car elle se métamorphose. Remarquons que les couples se nouent chaque fois différemment. Eau et Feu se disputent « de manière réaliste » par les mots. Chien et Chatte sont séparés par leur attitude face à la quête des enfants. Mytyl et Tyltyl sont réunis, attention et force tendues vers un même but. Le Sucre et le Lait ne dialoguent pas ensemble mais se donnent le relais. Le Pain s'affiche pour cacher ce qui n'est pas beau en lui tandis que la Lumière est d'une beauté ontologique et finit par endosser une robe couleur de lune...

le tout sous la couleur du bonheur. Deux présences et prégnances – l’Oiseau recherché et le Royaume de l’avenir avec leurs Enfants-Bleus<sup>20</sup> – concrétisent dialectiquement ce « carrefour d’une vie et de vies ». Temporairement mais implacablement, le bleu s’impose aux spectateurs dans un « Palais d’Azur » qui bleuit lumière, décor et costumes. En contrepoint, c’est une permanente mais virtuelle présence de l’oiseau bleu qui dynamise le tout.

La particularité et l’efficacité dramaturgique tiennent donc à ce que la couleur est agent du drame dans sa réalité imaginée comme dans sa présence scénique. De par ses connotations habituelles : couleur de l’horizon, du large, de la liberté, de l’été, mais aussi du fait d’une opposition dialectique dans son usage. Couleur impossible à saisir<sup>21</sup> dans la nuance voulue, l’oiseau bleu ne peut être ni magiquement découvert (voir la fin du quatrième tableau), ni miraculeusement utilisé (voir le finale<sup>22</sup>). À rebours, nageant dans une irréalité douce et facile, les Enfants-Bleus sont tenus d’accepter une destinée particulière pour s’incarner. Il y a donc « carrefour de naissance » en ce que le processus mêle détermination générale et affirmation personnelle, virtualité du moi et nécessité d’investir une individualité.

L’importance donnée à une couleur<sup>23</sup> (principe objectif et subjectif) est primordiale dans ce contexte, car elle accrédite la thèse d’une obscure et mystérieuse unité<sup>24</sup>,

<sup>20</sup> « Les salles immenses du Palais d’Azur, où attendent les enfants qui vont naître. – Infinies perspectives de colonnes de saphir soutenant des voûtes de turquoise. Tout ici, depuis la lumière et les dalles de lapis-lazuli jusqu’aux pulvérencences où se perdent les derniers arceaux, jusqu’aux moindres objets, est d’un bleu irréel, intense, féérique. [...] Partout, peuplant harmonieusement la salle, une foule d’enfants vêtus de longues robes azurées. Parmi les enfants, 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. » – Maeterlinck, M., *L’Oiseau bleu*, op. cit., p. 103.

<sup>21</sup> Pour une réflexion sur les liens entre réalité d’une couleur et présence littéraire de celle-ci, voir Le Rider, J., *Les Couleurs et les Mois*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

<sup>22</sup> Non seulement les oiseaux bleutés capturés par Tytyl meurent à la fin du quatrième tableau, dès qu’ils quittent leur abri, mais, au finale, la petite fille laisse échapper l’oiseau donné par Tytyl.

<sup>23</sup> Dans *Ariane et Barbe-Bleue* (1901), la couleur des pierres derrière les portes suit le cercle chromatique (violet, bleu, « perles », vert, rouge, « diamants », « dernière porte »). Au moment de la délivrance, les femmes de Barbe-Bleue ne savent plus ce qu’elles voient. « ARIANE. – [...] Est-ce le ciel ? Est-ce la mer ? Est-ce le vent ou la lumière ? [...] SÉLISSETTE. – Je vois la mer !... MÉLISANDE. – Et moi je vois le ciel ! » À la toute fin, en tentant une dernière fois d’emmener les captives, Ariane leur crie : « Vois, la porte est ouverte et la campagne est bleue... Ne viens-tu pas Ygraine ? (*Ygraine ne tourne pas la tête*) 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... » – Maeterlinck, M., *Théâtre III*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1909, pp. 160-161 et 180. Ici aussi, lumière et azur se conjuguent au nom du bonheur. Remarquons que, si c’est du bleu que voit Ariane au moment de quitter, libre, le château, c’est du vert que les jeunes femmes sans force ni courage aperçoivent lorsque la mer se fait entendre et que se profile l’occasion de s’évader.

<sup>24</sup> Autant l’unité, nous dit le poète, aide à connaître et à savoir (et la connaissance est liée au bonheur comme l’a illustré le récit de *La Genèse*), autant la réalité doit être vécue dans sa complexité, *via* donc son panel de couleurs.

thèse inspirée de l'hindouisme et déjà présente dans le choix d'attribuer les rôles principaux à des matières (sucre, pain), des végétaux (les arbres), des animaux (le chat, le chien), des éléments (l'eau, le feu, la nuit) ou des forces (le temps, la lumière).

Dans la réalité qui modèle nos fictions habituelles, les dualités (lutte du bien et du mal, attirance du féminin et du masculin) activent. Elles créent. Ici, par contre, les duos laissent à l'unité le soin d'alimenter l'action. Que ce soit Tytyl, la Fée, la Chatte ou la Lumière, peu d'actes s'effectuent dans l'union conjointe. Maurice Maeterlinck renverse donc l'« apparent » moteur du monde. Là où nous croyons tout devoir à la dualité dialectique, le poète plébiscite une « unité-lumière » où le bleu fait office de faire-valoir autant que de trompe-l'œil. À quoi servent dès lors les nombreuses dualités – liquide/solide, doux/revêche, silencieux/bavard, présent/absent – que plébiscite l'œuvre ? Simplement à composer une image<sup>25</sup> qui générera le spectacle.

Cet incessant et inhérent désir de fusion est fréquemment mis au compte d'une vision symbolique, voire mystique, du dramaturge. Nous verrons qu'en penser. Mais il nous faut nous demander auparavant s'il n'y aurait pas là trace d'un rêve social ? « Avoir du sang bleu » signifie être noble, soit l'idéal de la haute bourgeoisie dont Maeterlinck est issu. L'historien des couleurs précise :

Dans la longue durée, ces statistiques sur la fréquence des couleurs héraldiques mettent bien en évidence la montée progressive et continue de la couleur bleue entre le XII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle [...]<sup>26</sup>.

Les nobles se voient en bleu et, comme l'a romancé Marcel Proust, la noblesse représente le « ciel » à atteindre pour les autres classes sociales. Signe de cette élection, « bleu » duplique le mot « Dieu » dans « corbleu », « parbleu », « sacrebleu ». Dès l'époque romaine, d'ailleurs, « [...] les Bleus (*venetiani*) représentent plutôt le Sénat et le patriciat, les Verts (*prasiniani*), le peuple »<sup>27</sup>. Le poète des *Serres chaudes*<sup>28</sup> ainsi que de nombreux peintres symbolistes de l'époque – dont Fernand Khnopff<sup>29</sup> – sont attirés par la noblesse en lien avec une immortalité mémorielle. En lien aussi avec l'image de la Vierge Marie, pure et de bleu vêtue. Son éducation chrétienne a marqué notre poète.

<sup>25</sup> Plus que d'engendrer l'action, les couples ou duos (eau/feu, grand-père/grand-mère, chatte/chien, etc.) font image, illustrant la nature duale des phénomènes, qu'ils soient physiologiques (féminin/masculin) ou moraux (bien/mal).

<sup>26</sup> Pastoureau, M., *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1999, p. 44.

<sup>27</sup> Pastoureau, M., *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, p. 35.

<sup>28</sup> Bien des artistes de l'époque ont illustré l'œuvre de Maeterlinck. Voir l'exposition « Le Musée imaginaire de Maurice Maeterlinck » qui s'est tenue au musée provincial Félicien Rops en 2008.

<sup>29</sup> Ce peintre symboliste belge (1858-1921) a peint nombre de motifs aquatiques (vues de Bruges) et de personnages légendaires, créant un univers à certains égards proche de celui de Maeterlinck.

Mais, question pertinente car nous étudions en parallèle un auteur « ouvrier » : le fait que la couleur du ciel porte le projet libéral<sup>30</sup> depuis le XIX<sup>e</sup> siècle « joue-t-il » dans le cas de Maurice Maeterlinck ?

La vision libérale met au pinacle l'individu libre et actif – d'où, selon certains, le choix de l'azur qui auréole la statue de la Liberté au sud de Manhattan –, mais il faut se souvenir que les libéraux étaient divisés en doctrinaires (conservateurs) et progressistes. Ces derniers se montraient sensibles à la problématique sociale. Quand de terribles émeutes ensanglantaient la Belgique, des libéraux comme Paul Janson s'indignèrent. Bien qu'appartenant à une famille aisée<sup>31</sup>, les convictions<sup>32</sup> de Maeterlinck le poussent vers l'aile gauche du parti bleu. Alors qu'il a trente ans, le leader du Parti Ouvrier Belge, Émile Vandervelde, le considère comme un fervent partisan du Suffrage universel<sup>33</sup>. Durant la grève générale de 1913, il envoie des fonds aux grévistes.

Ces engagements politiques et idéologiques demeurent toutefois superficiels : l'écrivain réside dans un château ; ne fréquente pas les petites gens ; n'adhère à aucun parti politique et ne se prononce jamais publiquement. La vieillesse le rendra désabusé. Concluons donc qu'un poète si peu social ne recherche pas une couleur pour son côté « politique ». On est loin d'une Margaret Thatcher habillée de bleu, par conviction plus que pour rehausser des yeux qualifiés par François Mitterrand d'« yeux de Caligula ».

S'invite un autre facteur. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un tournant s'opère dans l'évolution dramaturgique de l'écrivain. Ses œuvres à l'écriture musicale (*La Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande*, etc.) sont derrière lui. S'est évanoui le miracle du « pressentiment mêlé au silence », miracle qui inspira des pièces unifiées autour de l'eau et de la lumière<sup>34</sup>. Joué, fêté, adulé, l'écrivain se cherche un second

<sup>30</sup> Pour s'identifier, les socialistes se réservent le rouge et les nobles, le blanc.

<sup>31</sup> « Les Maeterlinck, originaires de Renaix au sud de la Flandre orientale, sur la ligne qui sépare les français du néerlandais, appartenaient à la bourgeoisie gantoise. Leur généalogie remonte au XIV<sup>e</sup> siècle. [...] L'enfance de Maeterlinck se passa dans ce milieu cosu et fermé, de religion catholique, conservateur en politique, d'opinion libérale, peu ouvert aux Beaux-Arts. » – Gorceix, P., *Maurice Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri/Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 2005, pp. 20-22.

<sup>32</sup> Lors d'une enquête, l'auteur se dit proche des anarchistes. Il n'adhérera cependant jamais à ce mouvement. En outre, il met paradoxalement en avant la ruche comme modèle social.

<sup>33</sup> « Il fut l'un des premiers inscrits parmi les membres du Cercle des étudiants et anciens étudiants socialistes. C'était le temps où il écrivait *Serres chaudes*, *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*. [...] L'auteur de *Pelléas et Mélisande* (1892) était alors d'un révolutionnarisme bien autrement agressif que celui de notre cher Verhaeren [...] Il ne perdait pas une occasion de se répandre en invectives contre les maîtres de l'heure, qui barraient la route au suffrage universel. » – Vandervelde, É., *Souvenirs d'un militant socialiste*, Paris, Denoël, 1939, p. 65.

<sup>34</sup> En lien avec les dualités sauvage/apprivoisé, naturel/artificiel, pressenti/su, etc.



souffle. Il inverse dès lors le processus. Plutôt que d'user de référents réels (même si légendaires) doublés d'une « céleste » harmonie des mots, il opte pour des référents « non naturalistes » qui donnent lieu à une musicalité moins affichée. Dit autrement, l'éclatement est nécessaire pour retrouver, comme dans *L'Oiseau bleu*, une unité.

Les anciens motifs poétiques persistent, néanmoins, dans cette refonte. Écrit en 1906, *L'Oiseau bleu* prolonge le duo eau/soleil des pièces antérieures. C'est avec le blond que le bleu tisse ici une mystérieuse alliance. Et ce, même si la pièce donne place, notamment dans les costumes, au noir, au blanc et au rouge. En outre, la forme circulaire, la légèreté des airs ainsi que les « seuils » des actions et des vies y gardent une importance à mettre en relation avec l'appareillement du blond et du bleu à la clarté et à l'obscurité.

Les oiseaux bleus gardés par la Nuit se nourrissent ainsi de rayons de lune. Et la Fée Bérylune, moteur de l'action car elle demande à Mytyl et Tytyl de sauver sa petite fille malade, déclare en parlant de son œil (premier tableau, acte un) :

Mais il n'est pas crevé !... Insolent ! Misérable !... Il est plus beau que l'autre ; il est plus grand, plus clair, il est bleu comme le ciel... Et mes cheveux, vois-tu ?... Ils sont blonds comme les blés... on dirait de l'or vierge !... Et j'en ai tant et tant que ma tête me pèse... Ils s'échappent de partout... Les vois-tu sur mes mains ?... (*Elle étale deux maigres mèches de cheveux gris*)<sup>35</sup>.

Au finale, après le réveil des enfants, la voisine apparaît avec, à la main, une « petite fille d'une beauté blonde et merveilleuse ». Tytyl la compare à la lumière, ébloui. Il n'ose s'approcher, lui donne sa tourterelle et murmure :

TYTYL. – Est-ce qu'il est assez bleu ?

LA PETITE FILLE. – Mais oui, je suis contente...

TYTYL. – 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.<sup>36</sup>

Plutôt que de s'enfermer dans l'affirmation scénique de référents « vrais », tels l'eau et la lumière, référents qui contraignent<sup>37</sup> l'inspiration, l'auteur retrouve donc

<sup>35</sup> Maeterlinck, M., *L'Oiseau bleu*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>37</sup> *Monna Vanna* (1902), où le duo d'éléments est présent dans le bijou qui permet à Vanna de reconnaître un ami en son ennemi, est le signe de cette faille de l'inspiration. Le poète n'était sans doute pas dupe de ce que cette œuvre a de convenu et de peu dramatique.

avec l'or et l'azur une association<sup>38</sup> plus onirique encore, et qui s'ancre au profond de personnages<sup>39</sup> que nous sentons proches.

L'enfance n'est-elle pas perméable à la magie des métamorphoses ? Ne se rit-elle pas des « cases » – beau/laid, possible/illusoire – de l'adulte ? Cette labilité, le poète la noue autour de deux éléments eux-mêmes perméables car à la fois matière, lumière et couleur<sup>40</sup> : le bleu/eau et le blond/or. Connectée à l'enfance, leur union<sup>41</sup> complice suggère l'ancestral dilemme entre une impalpable bonté et une beauté implacable. Un illustrateur comme Jacques Touchet l'a senti, ses dessins colorés de 1931<sup>42</sup> marquant de blondeur la plupart des « enfants du Palais d'Azur ».

Une interrogation délicate, difficile et impérative – même si le recul de l'histoire rend facile cette exégèse<sup>43</sup> – s'impose à notre réflexion : ce lien entre le bleu et le blond ne s'ancre-t-il pas dans un imaginaire qui proviendrait, en partie au moins, d'une familiarité avec les couleurs « raciales » de l'Allemagne ? La *fascination* du

<sup>38</sup> Présente à la fin de *Barbe-Bleue* (voir citation ci-avant) et en accord avec la vision de circularité et de retour cyclique chère au poète, cette union « labilise » aussi minéral, liquide, vapeur, etc.

<sup>39</sup> Dans les trois drames pour marionnettes de 1894, les deux couleurs se recoupent en liaison avec l'élément aquatique : les fils d'or qui assujettissent le bandeau d'Alladine l'empêchent de voir les « grandes salles bleues » de la grotte marine ; *Intérieur* se termine sur cette image : « 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. – Silence » ; dans *La Mort de Tintagiles*, les boucles blondes des sœurs aînées sont arrachées par l'enfant menacé et entraîné au plus profond du château entouré par la mer.

<sup>40</sup> Pour l'or, voir Pastoureau, M., *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, Seuil (La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle), 2010, pp. 187-193.

<sup>41</sup> Chez Maeterlinck, l'association (outre le lien à faire entre eau/or) sert à matérialiser et à soutenir l'extase amoureuse la plus pure comme dans *Alladine et Palomides* : « PALOMIDES. – [...] 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... ALLADINE. – Je n'ose plus la regarder... PALOMIDES. – Regarde autour de nous tout ce qui s'illumine... La lumière n'ose plus hésiter et nous nous embrassons dans les vestibules du ciel... Vois-tu les pierreries des voûtes ivres de vie qui semblent nous sourire ; et les milliers et les milliers d'ardentes roses bleues qui montent le long des piliers... [...] PALOMIDES. – Non, non ; ce sont les portes d'or d'un paradis nouveau qui s'ouvrent dans nos âmes et chantent sur leurs gonds !... ALLADINE. – Écoute... encore, encore !... PALOMIDES (*la voix subitement changée*). – Oui ; c'est là... C'est au fond des voûtes les plus bleues... » – Maeterlinck, M., *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Edmond Deman (Collection du réveil), 1894, pp. 76-77.

<sup>42</sup> Sauf sur une des planches où certains sont bruns. Voir Maeterlinck, M., *L'Oiseau bleu*, Paris, H. Piazza, 1931, pp. 185-215.

<sup>43</sup> « L'homme est celui qui avance dans le brouillard. Mais quand il regarde en arrière pour juger les gens du passé il ne voit aucun brouillard sur leur chemin. De son présent, qui fut leur avenir lointain, leur chemin lui paraît entièrement clair, visible dans toute son étendue. Regardant en arrière, l'homme voit le chemin, il voit les gens qui s'avancent, il voit leurs erreurs, mais le brouillard n'est plus là. [...] et on peut se demander : qui est le plus aveugle ? Maïakovski qui en écrivant son poème sur Lénine ne savait pas où mènerait le léninisme ? Ou nous qui jugeons avec le recul des décennies et ne voyons pas le brouillard qui l'enveloppait ? » – Kundera, M., *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

bleu chez Maeterlinck exige cette interrogation, même si un tel questionnement paraît sacrilège, et bien qu'aucune réponse absolue ne tranche le débat.

Comme l'a longuement analysé Paul Gorceix, la fable de *L'Oiseau bleu* s'inspire du roman onirique de Novalis, *Henri d'Ofterdingen*<sup>44</sup>. Hippolyte y recherche une fleur bleue, terme qui se dit : « blaue blume »<sup>45</sup> en allemand. *L'Or du Rhin*<sup>46</sup> de Richard Wagner, autre Allemand, est aussi une des sources de la pièce.

Lorsqu'il écrit son drame onirique, la guerre 14-18 n'a pas encore éclaté. Ce n'est qu'après l'incendie de la bibliothèque de Leuven, en 1914, que Maeterlinck se distanciera brutalement d'une nation<sup>47</sup> qu'il a côtoyée et aimée comme nombre d'écrivains belges de l'époque. Il aura des termes extrêmement durs – pointons les mots « aspirations éternelles de leur race » dans l'extrait ci-dessous :

Si soixante-dix millions d'innocents choisissent ou supportent un roi monstrueux, les soixante-dix millions d'innocents révèlent simplement que leur innocence est fallacieuse et superficielle et que le vrai de leur nature est dans le monstre qu'ils ne maintiennent à leur tête que parce qu'il représente plus exactement que leurs vertus apparentes et passagères, les aspirations éternelles de leur race.<sup>48</sup>

Même relativisée dans l'épilogue du livre, cette phrase des *Débris de la guerre* atteste une haine de l'Allemagne à la mesure du précédent attachement<sup>49</sup>. Maeterlinck prophétise aussi, dans ces pages, les complaisances à venir des Alliés face à des Bataves trop vite crus repentants<sup>50</sup>, ainsi que les horreurs d'une technicité croissante dans l'armement<sup>51</sup>.

<sup>44</sup> Voir Gorceix, P., *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : contribution à l'étude des relations du symbolisme français et du romantisme allemand*, Paris, Presses universitaires de France (Publications de l'Université de Poitiers. Lettres et sciences humaines : 15), 1975, pp. 341-355.

<sup>45</sup> En ce qui concerne les sonorités, « Bulles bleues » se rapproche de « Blaue Blume » plus encore que de « Barbe-Bleue », comme si, recueillie en deux lettres (qui unissent les deux langues chéries), la sonorité des œuvres se débarrassait d'une euphonie stérilisante et renouait avec un français musicalement « normal ».

<sup>46</sup> Le cycle commence par les jeux des trois sirènes qui gardent l'or et se moquent d'un gnome amoureux qui finit par leur voler le précieux métal. L'anneau (qui a un lien secret avec l'amour) ne retrouvera son élément aquatique qu'à la toute fin de *Siegfried* (troisième pièce du cycle), lorsque, le héros mort, son amante le rejoindra en se jetant dans les flammes. Remarquons que la couleur verte préside au début dramatique et la couleur bleue à la rencontre de Siegfried et de Brünnhilde : « Il se dissipe [le nuage] de telle sorte que la nuée s'évapore par en haut tout entière, et ne laisse plus voir à la fin qu'un ciel bleu et serein [...] ». – Wagner, R., *Anneau du Nibelung et Parsifal*, Paris, Librairie Fischbacher, 1895, p. 181.

<sup>47</sup> Voir Gorceix, P., *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : contribution à l'étude des relations du symbolisme français et du romantisme allemand*, op. cit.

<sup>48</sup> Maeterlinck, M., *Les Débris de la guerre*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1916, p. 8.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 2 et 96-97.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 5-9.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 151-156.

Mais revenons à ce « aspirations éternelles de leur race » qui interpelle lorsqu'on le rapporte, non aux Allemands, mais aux Juifs et aux Tziganes. La féerie de *L'Oiseau bleu* où les douze tableaux créent autant de « moments suspendus » semble nier l'Histoire. L'œuvre émerveille ; elle privilégie le cœur, non l'esprit.

Toutefois, si la pièce s'unit à un modèle allemand, *Henri d'Ofterdingen*, c'est d'une manière très particulière. Le jardin de Tieck était habité d'« enfants aux yeux clairs, aux blonds cheveux bouclés, vêtus de courtes robes blanches »<sup>52</sup>. Maeterlinck, lui, ne met pas en scène des « enfants blonds » mais des « enfants bleus » qui, vêtus de « longues robes azurées », ne sont pas – c'est important – d'un azur identique. Certains « d'un azur plus pâle, plus diaphane [...] paraissent être des anges. »

Le bleu est donc choisi, parallèlement au *Traité des couleurs* de Goethe, en lien avec ce qui perméabilise le jour et la nuit<sup>53</sup>. En rapport dès lors avec ce qui lie l'obscur et le clair, le matériel et le spirituel. Johann Wolfgang von Goethe écrit :

La couleur la plus proche de la lumière est celle que nous nommons jaune, la plus proche de l'obscurité celle que nous désignons par le mot bleu. Lorsque nous les mélangeons dans leur état le plus pur de telle façon qu'elles se fassent parfaitement équilibre, elles en produisent une troisième que nous appelons vert. Mais chacune des deux premières peut, si elle est concentrée ou assombrie, produire elle-même un nouveau phénomène. Elle revêt alors une coloration rougeâtre qui peut s'intensifier si bien que l'on y reconnaît à peine le bleu et le jaune primitifs.<sup>54</sup>

La Lumière<sup>55</sup> et la Nuit sont deux personnages antithétiques de *L'Oiseau bleu*. Un bleu plus clair et c'est l'aurore ; virant au noir, le crépuscule s'annonce. Philosophiquement, matière et esprit se combattent tels Dieu et Jacob. Comme le dit la Nuit dans *L'Oiseau bleu* : « Je ne comprends plus l'Homme, depuis quelques

<sup>52</sup> Gorceix, P., *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck : contribution à l'étude des relations du symbolisme français et du romantisme allemand*, op. cit., pp. 346-347.

<sup>53</sup> Il en va de même – mais très différemment quant à la manière – dans l'*Antigone* d'Henry Bauchau. Les nomades, « cavaliers bleus », alliés du solaire Polynice aux cheveux blonds, s'y opposent au lunaire Étéocle, à ses remparts et à ses trappes.

<sup>54</sup> Goethe, J. W. von, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1980, pp. 82-83. Voir aussi les pages 125 et suivantes, que résume en notes l'éditeur : « Dans ces deux paragraphes, Goethe formule ce qu'il appelle le "phénomène primordial" de la couleur : la lumière, vue à travers un milieu trouble, donne le jaune – les ténèbres, vues à travers un milieu éclairé, donnent le bleu ».

<sup>55</sup> « Drapée dans sa robe brillante et bleutée », la blonde Georgette Leblanc, compagne de Maurice Maeterlinck durant une vingtaine d'années et servante de son œuvre, interprète la Lumière dans *L'Oiseau bleu* à sa création parisienne. Pierre Descaves écrit : « Ses longs cheveux tombant sur ses épaules et qui se soulevaient doucement [...] ajoutaient à la silhouette une mouvante et subtile draperie. C'était bien un symbole étrange, un symbole vivant. C'était bien la lumière, la plus douce, celle de l'âme » – Benoît-Jeannin, M., *Georgette Leblanc (1869-1941). Biographie*, Bruxelles, Le Cri Édition, 1998, p. 304. Renée Dahon qui épousera le dramaturge à la fin de sa vie était aussi blonde.

années... Où veut-il en venir ? Il faut donc qu'il sache tout ?... » La quête de l'oiseau guérisseur s'apparente à une initiative dangereuse pour la création. La Chatte déclare : « [...] s'il trouve l'Oiseau Bleu, il [l'homme] saura tout, il verra tout, et nous serons complètement à sa merci... »<sup>56</sup>

Mais l'Histoire ne se laisse pas « mettre en boîte », fût-ce par une allégorie<sup>57</sup> qui laisse entendre la menace écologique. Le *Faust* de Goethe nous a rappelé cette vérité, en mettant en scène un héros qui cède à ses pulsions et finit par tuer, même si c'est par personne interposée.

Comme la plupart de ses pairs, Maurice Maeterlinck était proche de l'avocat et écrivain Edmond Picard<sup>58</sup> qui écrit dans *Désespérance de Faust* (1904) :

Tout se meut sans repos pour l'œuvre universelle !  
Comme du feu divin la splendeur étincelle !  
Comme s'organisant dans un ordre profond,  
Tout s'agite et se mêle et rien ne se confond !  
Comme le chœur puissant des forces éternelles  
Plane au bleu firmament soutenu par leurs ailes !  
L'œil suit avec amour leur groupe harmonieux  
Descendant vers la terre ou montant vers les cieux.  
Comme s'échelonnant vers leur route infinie,  
Elles versent partout la lumière et la vie !  
Je vois entre leurs mains circuler les sceaux d'or,  
Et leurs pas se régler aux sons lointains du cor.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Maeterlinck, M., *L'Oiseau bleu*, op. cit., pp. 51 et 36.

<sup>57</sup> Ceci n'est pas écrit pour dénigrer *L'Oiseau bleu*. Comme le rappelle Henri Focillon dans *Vie des formes* (1934), l'œuvre d'art est « matière et elle est esprit ». Ici, c'est aux comédiens ou aux marionnettes à apporter la « matière », l'œuvre étant « esprit ».

<sup>58</sup> Docteur en droit, Edmond Picard (1836-1924) initie en 1878 un Répertoire général de législation, de doctrine et de jurisprudence belges, pandectes belges de plus de cent volumes. Il fonde aussi une revue culturelle aux accents progressistes, *L'Art moderne*, à laquelle contribuent les plus grands écrivains belges de l'époque. Sa « Maison d'Art » aide de nombreux artistes, tout comme ses talents d'avocat quand un procès le menace. Libéral progressiste à ses débuts, Picard devint socialiste militant en 1893, année où 28 députés socialistes entrent au Parlement suite à l'adoption du Suffrage universel plural. Outre la création de la Libre Académie de Belgique, dite Académie Picard, fondée en 1901, et qui accueille des artistes de tout bord, on lui doit la création d'une « Université nouvelle » (1894-1914), dissidence de l'Université libre de Bruxelles, et où pourront professer des anarchistes français tels qu'Élisée Reclus. La mémoire de cet esprit indépendant, brillant et infatigable est entachée par sa *Synthèse de l'Antisémitisme* (1893), parue l'année où il entre au Parti Ouvrier Belge, et par sa pièce antisémite, *Jéricho*. Voir Warlomont, R., « Picard », *Biographie nationale*, t. 34, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts, 1968, pp. 644-658.

<sup>59</sup> Picard, E., *Désespérance de Faust. Prologue pour le théâtre en IV scènes*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1904, [n. p.].

Un antisémitisme latent pèse sur l'Europe au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Des personnalités comme Jules Destrée ou Michel de Ghelderode<sup>60</sup> n'y échappent pas. Certains écrits d'Edmond Picard – sa *Synthèse de l'Antisémitisme* (1893) et son drame *Jéricho* (1902) – dépassent néanmoins un tel « antisémitisme latent ».

Toutefois, Maeterlinck n'est pas Picard. Il semble se méfier des stéréotypes antisémites et figure même, en 1898, parmi les premiers signataires de l'hommage adressé à Zola par les écrivains belges. Le texte en était rédigé par Charles Van Lerberghe et Maeterlinck exprime le regret que cet écrit ne soit pas plus « enthousiaste ». Il ajoute : « Ce qu'a fait Zola sera éternellement beau. / C'est peut-être le plus beau geste du siècle »<sup>61</sup>.

Poète, il cherche en priorité à nous faire sentir la perméabilité entre le monde des morts et celui des vivants, l'univers des enfants et celui des adultes, les sphères des choses et des êtres. Couleurs et transparences, sensations et sentiments se mêlent de sorte qu'il nous faut écouter, aussi avec nos yeux.

La petite victime et sa sœur Ygraine ont les yeux bleus dans *La Mort de Tintagiles*, couleur d'espérance lorsqu'elle s'avive : « Il est sauvé !... Voyez ses yeux... on voit le bleu... »<sup>62</sup> Les pleurs submergent à ce moment ces deux personnages ainsi qu'Aglovale, le vieux serviteur, et la seconde sœur, Bellangère. Au finale, Tintagiles s'accroche désespérément dans son sommeil aux cheveux d'or de ses sœurs, tant et si bien que les servantes chargées de l'enlever en découpent de grands pans. Ces boucles d'or permettront à Ygraine de retrouver la trace du condamné : dernier espoir, mais vain. Si le bleu et le blond s'avèrent d'espérance, le château blotti « au plus profond d'un cirque de ténèbres » semble, lui, noir et funeste. D'autant que « le vent devient noir sur la mer »<sup>63</sup>.

Dans le passage qui suit, merveille de douceur et de délicatesse, la beauté s'avive aussi. Solide et liquide, précieux et commun, faux et vrai, opaque et translucide s'y donnent le relais :

<sup>60</sup> « S'il n'y avait eu que des passages de ce genre [notés précédemment], on aurait pu parler, comme on l'a fait pour Max Elskamp, d'antisémitisme folklorique ou médiéval. Mais, en 1941, Ghelderode a publié un conte, *Eliath le peintre*, écrit du 1<sup>er</sup> au 10 avril 1940, qui ne permet plus d'éluider le problème de son antisémitisme. » – Beyen, R., *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971, p. 416.

<sup>61</sup> Galand, R. [Robert De Bever], « Charles Van Lerberghe et le procès Zola », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. XLII, 1964, n° 3-4, pp. 187-208.

<sup>62</sup> Maeterlinck, M., *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, op. cit., p. 172. Le bleu est aussi signe de bonheur à l'acte I : « On eût pu le construire au sommet des grands monts qui l'entourent... Les monts sont bleus durant le jour... » – *Ibid.*, p. 144.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 145.

prénom avec « aryen »<sup>68</sup>... À l'image des vains efforts d'Ariane pour sauver ses compagnes, la « race aryenne » se fourvoierait en cherchant à libérer les autres peuples. Mais pourquoi des efforts « vains » ? Parce que la liberté n'a pas à être, par définition, apportée de l'extérieur ? Ou du fait, comme le pensaient Gustave Le Bon, Edmond Picard et consorts, que cet idéal est inaccessible à certaines « races » jugées inférieures... ? Dans *Ariane et Barbe-Bleue* s'invite un étrange mélange d'attirance et de rejet entre le « blond » des cheveux de la belle et le « bleu » de la barbe du pirate... Comme si la force aimantait la force, qu'elle soit bonté ou méchanceté...

Le Juif basané représente le sériel pour Maeterlinck. Il l'associe à l'appât du gain. Dans *Les Trois Justiciers* (pièce non jouée, datée de 1941 et non publiée de son vivant), l'état de juge et de ministre de la Justice du personnage principal, son prénom (rappelant le roi Salomon) ainsi que son avarice caricaturale laissent planer peu de doute sur son origine. Préside à l'action un faux testament que Salomon rédige pour dépouiller de son héritage Tristanelle, jeune fille dont il est tuteur. Sur un ton de farce, trois justiciers, sorte de conscience du héros – Ombre rebelle, File-tout-nu et Saut-au-ciel –, tentent de racheter l'âme du faussaire. Le long monologue du commissaire, au milieu de l'œuvre, fait état de ce que Maeterlinck évoqua par ailleurs, la manifestation visible de l'invisible, le *poltergeist*. Quelque chose d'étrange s'y oppose à l'attitude positiviste, carriériste et sans scrupule du juge. Toujours de manière plaisante et surréaliste, les justiciers (scrupules du juge) obligent Salomon à se jeter à l'eau. Bien que ne sachant pas nager, il doit pour se purifier sauver un enfant en péril.

Faut-il ne voir là qu'un « antisémitisme folklorique » comme fut qualifié celui de Max Elskamp ? Une pièce parue conjointement, *L'Abbé Sétubal*<sup>69</sup>, dresse une charge virulente contre l'étroitesse d'esprit des juges et des procureurs. Les véritables bêtes noires de Maeterlinck, ce seraient ces derniers. D'autant que *Les Trois Justiciers* intériorise le stéréotype, la noyade finale rappelant une expérience de l'enfance de l'écrivain. D'autant aussi que Maeterlinck méprisait Hitler<sup>70</sup>...

Mais, si l'on y réfléchit, cette hypothèse complexifie le problème sans le

<sup>68</sup> C'est nous qui soulignons : « Monsieur Maeterlinck a bien voulu expliquer lui-même qu'il a donné à son héroïne le nom d'Ariane pour plusieurs raisons : la première, c'est qu'à son avis Ariane est un groupement de voyelles et de consonnes d'une *euphonie* agréablement musicale ; la seconde c'est qu'il y a quelques similitudes entre l'*Ariane de Thésée, descendant aux Enfers pour délivrer sa sœur*, et cette Ariane-ci pénétrant dans le château enchanté pour délivrer ses sœurs inconnues, les femmes que Barbe-Bleue retient captives ; la troisième, c'est que le nom d'Ariane évoque le souvenir de *L'Arye primitive, pays de la lumière*... Arye, Ariane... Ariane, Arye, Aryen, Aryenne... C'est parfaitement juste. » – Un Monsieur de l'Orchestre [Miguel Zamacoïs], « Ariane et Barbe-Bleue », *Le Figaro*, 11 mai 1907.

<sup>69</sup> Maeterlinck, M., *L'Abbé Sétubal. Les Trois Justiciers. Le Jugement dernier*, Paris, Éditions Mondiales, 1959.

<sup>70</sup> Voir Escholier, R., « Poète de l'eau dormante », *Le Monde*, juillet-août 1962.

L'ENFANT. – Qu'est-ce qu'ils ont, tes yeux ?... Est-ce qu'ils font des perles ?...  
TYLTYL. – Mais non ; c'est pas des perles...  
L'ENFANT. – Qu'est-ce que c'est alors ?...  
TYLTYL. – C'est rien, c'est tout ce bleu qui m'éblouit un peu...  
L'ENFANT. – Comment que ça s'appelle ?...  
TYLTYL. – Quoi ?...  
L'ENFANT. – Là, ce qui tombe ?...  
TYLTYL. – C'est rien, c'est un peu d'eau...  
L'ENFANT. – Est-ce qu'elle sort des yeux ?...  
TYLTYL. – Oui, des fois, quand on pleure...  
L'ENFANT. – Qu'est-ce que c'est pleurer ?...  
TYLTYL. – Moi, je n'ai pas pleuré ; c'est la faute à ce bleu... Mais si j'avais pleuré, ce serait la même chose...  
L'ENFANT. – Est-ce qu'on pleure souvent ?  
TYLTYL. – Pas les petits garçons mais les petites filles... [...] <sup>64</sup>

La spontanéité du sentiment enfantin, la labilité de l'eau et la pureté de la couleur élue s'irisent ici. Mettons ces mots en contraste avec cet extrait de *Bulles bleues*, œuvre autobiographique parue en 1948 :

Un soir, passant dans une rue abandonnée, je la vois [ma maîtresse] qui embrasse un monsieur, un des seuls juifs de Gand nommé Salomon, fabricant de cirage, jaune, noir, poilu, huileux et coiffé d'un haut de forme.<sup>65</sup>

Le dépit de l'amant trompé excuse, en partie, ces lignes écrites quelques années après la Shoà. L'association jaune/noir et l'adjectif « huileux » choquent malgré tout, d'autant qu'ils s'opposent à l'union – eau claire-bleu<sup>66</sup> profond/lumière et blondeur – telle qu'analysée ci-dessus.

Un chercheur<sup>67</sup> nous a communiqué avoir découvert, sur la page de garde d'un livre conservé dans la bibliothèque de l'auteur, la transcription autographe d'une chanson antisémite. Il nous apprend que, si « Ariane » désigne la jeune femme qui tient tête à Barbe-Bleue, c'est en partie à cause de la proximité phonétique de ce

<sup>64</sup> Maeterlinck, M., *L'Oiseau bleu*, op. cit., pp. 107-108.

<sup>65</sup> L'auteur poursuit : « [...] Je surprends la scène avec une stupéfaction douloureuse, mais il n'y avait rien à faire et déjà Golaud, qui n'était pas encore né, murmurait en moi : "Je n'attache aucune importance à ces choses ; voyez-vous, vous ferez comme il vous plaira". En silence, je m'éloigne dans la nuit déserte en tâchant de me croire le plus malheureux des hommes, mais je n'y parviens pas. Ce fut mon premier contact avec les juifs. » – Maeterlinck, M., *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, op. cit., p. 106.

<sup>66</sup> « ABLAMORE. – Il arrivera bien un moment que toute l'âme jaillira comme une eau pure, de la douleur... » – Maeterlinck, M., *Alladine et Palomides, Intérieur; et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, op. cit., p. 35.

<sup>67</sup> Nous remercions vivement Fabrice van de Kerckhove, spécialiste de Maurice Maeterlinck et attaché scientifique aux Archives & Musée de la Littérature, pour son aide précieuse.



résoudre. Car – et cela rejoint la vision d'un Jean Louvet, comme le montrera l'article suivant – la couleur bleue n'a rien d'exceptionnel, elle signe un « dénominateur commun » dans la vie habituelle.

C'est, dans le sillage des Grandes Découvertes, l'arrivée massive en Europe de l'indigo, plante tinctoriale plus efficace que la guède, qui contribua à populariser le cyan. Les couleurs chères à l'alchimie au Moyen-Âge – blanc, rouge et noir – furent peu à peu supplantées par l'« azur lumière », symbole d'horizon, de liberté et de rationalité. Ne dit-on pas le « siècle des Lumières »<sup>71</sup> ? Ce plébiscite fut tel que le bleu en perdit de sa couleur, si l'on peut dire :

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce goût prononcé pour le bleu n'est pas l'expression de pulsions ou d'enjeux symboliques particulièrement forts. On a même l'impression que c'est parce qu'il est moins symboliquement « marqué » que d'autres couleurs (notamment le rouge, le vert, le blanc ou le noir) que le bleu fait l'unanimité.<sup>72</sup>

En quoi cette réflexion s'ancre-t-elle dans notre propos ?

Auréolé du Prix Nobel en 1911 – après le succès de *L'Oiseau bleu* monté par Stanislavski en 1908 à Moscou (mise en scène qui sera reprise par Georgette Leblanc à Paris) –, anobli en 1932, Maeterlinck fait consciemment du bleu sa couleur d'élection. Le prouve le titre de sa dernière publication, *Bulles bleues*. Rarement un auteur aura tant donné et tant reçu d'une couleur.

Mais il demeure interpellant que, chez lui, se côtoient utilisation *consciente* d'un bleu « passe partout » et usage *inconscient* de stéréotypes raciaux, stigmatisation qu'il serait de bon ton de dissimuler après la guerre... Cela rejoint ce qu'écrit Paul Gorceix dans son bel article sur l'analogie chez le poète :

Chez l'auteur du *Cahier bleu*, qui développe à cette occasion une curieuse réflexion imago-typique, la sympathie, c'est l'apanage des « primitifs », soit des peuples qui sont restés à l'écart de la Renaissance. Ce sont les peuples du Nord de l'Europe

<sup>71</sup> Découvert par hasard au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par un fabricant de couleur berlinois, Heinrich Diesbach (d'où son autre nom de « bleu de Berlin »), le bleu de Prusse participera aussi à cet essor. Ce négociant s'associera à un certain Dippel, chimiste et homme d'affaires et sa trouvaille se muera en « or ». Peu à peu, le bleu est mis à la mode et s'associe à l'amour romantique. Michel Pastoureau écrit : « Goethe dote son héros [*Les Souffrances du jeune Werther*, 1774] d'un habit bleu parce que le bleu est à la mode en Allemagne à l'horizon des années 1770 ; mais le succès de son livre renforce cette mode, l'étend à l'Europe entière et la fait même sortir du seul domaine vestimentaire pour l'étendre aux arts figurés (peinture, gravure, porcelaine). Preuve, une fois de plus, que l'imaginaire et la littérature font pleinement partie des réalités sociales » – Pastoureau, M., *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 119.

<sup>72</sup> Pastoureau, M., *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 158.

supérieurs aux Latins, parce qu'ils ont conservé intacts leurs liens avec le Moyen Âge.<sup>73</sup>

L'adjectif « curieuse » surprend dans ce texte scientifique et précis. Il sous-entend que l'auteur symboliste – riche et célèbre – est « victime » de sa vision analogique et organiciste des choses et des êtres. Elle l'induit à un manichéisme qui renvoie dos à dos écrivains latins à l'esprit analytique et poètes germaniques à la compréhension intuitive.

Plein d'idées, le maître oublie les *faits* à la fin de sa vie... Car n'est-ce pas la couleur qui aime le réel : rouge pour sang, noir pour crémation... ? Par amour d'une couleur – au fond semblable aux autres –, Maeterlinck fait l'impasse sur la plus grande horreur *humaine* du siècle, et peut-être de l'humanité...

Mais plutôt que de nous pencher sur la part de clarté et d'obscurité d'une âme humaine – comment sonder les « résonances » d'un Maeterlinck et qui sommes-nous pour le juger ? –, demandons-nous pourquoi ce bleu et ce blond nous touchent tant ; pourquoi ce mixte nous est, à nous aussi, cher, proche, presque ductile ?

Est-ce parce qu'il rencontre et renforce une identité européenne mise à mal par l'émergence de nouvelles puissances économiques – le bleu étant parsemé d'or dans le drapeau européen<sup>74</sup> ? Parce qu'il est fleur d'éternité selon les mots de Rimbaud : « Elle est retrouvée ! / Quoi ? l'éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil »<sup>75</sup> ? Ou, *a contrario*, du fait qu'il touche à quelque chose d'impersonnel, de commun, de banal, selon le mot de La Fontaine : « Mère du bon esprit, compagne du repos / Ô Médiocrité »<sup>76</sup> ? Tout n'échappe-t-il pas au concret dans *L'Oiseau bleu*, même les noms : Tyltyl et Mytyl... ?

En ce sens, le bleuté, « couleur d'illusion »<sup>77</sup> selon Mallarmé, s'unit à la fadeur, ce concept cher à l'esthétique chinoise. Sikong Tu écrit :

<sup>73</sup> Gorceix, P., « Maurice Maeterlinck et l'analogie », communication à la séance mensuelle du 12 février 2000 de l'Académie de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

<sup>74</sup> Selon certains, ce motif s'inspirerait de la couronne étoilée de Marie, telle que décrite en mal d'enfantement dans *L'Apocalypse* : « Un signe grandiose apparut dans le ciel : / une Femme, / ayant le soleil pour manteau, / la lune sous les pieds, / et sur la tête une couronne de douze étoiles. » – *Livre de l'Apocalypse*, 12, 1.

<sup>75</sup> Rimbaud, A., *Une Saison en enfer. Les Illuminations*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés (Poésie : 1), 1969, pp. 54-55.

<sup>76</sup> La Fontaine, J. de, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade : 10), 1954, p. 164. Fable intitulée « Les Souhais ».

<sup>77</sup> « [...] Raisins bleus couleur d'illusion, du temps et de l'azur, ou gris, ceux-ci je ne les discerne pas. » – Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade : 65), 1945, p. 859.

Le langage des poètes est semblable à ce qui se produit quand – aux Champs bleus sous la tiédeur du soleil – du jade enfoui naît une buée : on la contemple mais on ne peut la fixer précisément du regard.<sup>78</sup>

N’y aurait-il pas aussi un mystère des tons dans ce rapprochement ? Vincent van Gogh l’expérimente, qui écrit à son frère :

J’exagère le blond de la chevelure, j’arrive aux tons orangés, aux chromes, au citron pâle. Derrière la tête, au lieu de prendre le mur banal du mesquin appartement, je peins l’infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense, que je puisse collectionner, et par cette simple combinaison la tête blonde, éclairée sur ce fond bleu riche, obtient un effet mystérieux, comme l’étoile dans l’azur profond.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Jullien, F., *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l’esthétique chinoise*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 1991, p. 107.

<sup>79</sup> Cité dans Gombrich, E. H., *Histoire de l’art*, Londres, Éditions Phaidon, 2006, p. 434.