

## **Les théâtres de l'âme : le suicide dans le drame symboliste**

Dans *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco fait remarquer qu'indépendamment de l'époque, l'art et la science partagent une même manière de concevoir le monde<sup>889</sup>. Sur ce plan comme sur beaucoup d'autres, le théâtre symboliste peut être, quant à lui, considéré comme étant largement en avance sur son temps. Postulant, radicalement, que le drame naturaliste, inspiré du positivisme, « est le contraire même du théâtre »<sup>890</sup>, il semble reposer sur les principes qui seront bientôt, vulgarisés ou considérés de manière métaphorique, ceux de la physique quantique (qui, rappelons-le, ne connaîtra son véritable essor que pendant la première moitié du XXe siècle), et notamment sur le principe d'incertitude et celui de la pluralité des mondes<sup>891</sup>. L'un et l'autre sont ainsi esquissés dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam et dans celle de Maurice Maeterlinck : au niveau de la structure, *Axël* de Villiers se divise en quatre mondes ; dans *La Révolte*, du même auteur, les personnages ne font pas partie du même monde fictionnel, mais participent à deux mondes parfaitement op-

---

<sup>889</sup> Eco U., *L'Œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 2015 [1965], p. 28.

<sup>890</sup> Quillard P., « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte » in *La Revue d'art dramatique*, 1er mai 1891, p. 181. Or même si en apparence, ces deux courants artistiques s'opposent parfois, les mondes fictionnels qu'ils créent ont toujours pour fondement une forme de déterminisme, sans parler d'autres similitudes que l'on examinera brièvement au sein de cette partie.

<sup>891</sup> Ce principe, formulé par le physicien allemand Werner Heisenberg, est également connu sous le nom de théorème d'indétermination (la physique contemporaine préfère toutefois parler de « relations d'indétermination », cf. Lévy-Leblond J.-M., « Mots et maux de la physique quantique. Critique épistémologique et problèmes terminologiques », *Revue internationale de philosophie*, vol. 54, n° 212, juin 2000, pp. 243-265), et consiste en l'impossibilité de déterminer les propriétés fondamentales d'un quanton, à savoir ses coordonnées spatiales et temporelles qu'il est impossible de connaître simultanément. Ainsi considérée, la particule quantique peut se trouver, pour ainsi dire, en plusieurs endroits en même temps : le principe de non-contradiction propre à la physique newtonienne n'a plus cours (ainsi les morts maeterlinckiennes peuvent à la fois être volontaires et dues à l'intervention d'une force supérieure.)

posés<sup>892</sup>. En ce qui concerne les mondes fictionnels de Maeterlinck, les événements majeurs qui les constituent reposent, pour la plupart, sur la logique indéterminée du « peut-être », adverbe que l'on repère constamment dans le discours de ses personnages ainsi que par ailleurs dans ses essais ; ce « peut-être », au sein d'une phrase, ouvre sur l'incertitude et sur l'inconnaissable tout en favorisant le surgissement de nouvelles versions du monde.

Précisons sur ce point que Villiers est considéré comme un précurseur des symbolistes et non comme un dramaturge symboliste « authentique » : en effet, force est de constater que dans son œuvre théâtrale, une forte influence du drame romantique se fait ressentir<sup>893</sup> ; toutefois, ses textes dramatiques suggèrent, à leur lecteur, les mêmes espace-temps imaginaires que l'on retrouve chez d'autres auteurs symbolistes, et sont fondés sur le même refus du théâtre contemporain : on pourrait donc considérer le théâtre villierien comme un maillon reliant le drame romantique au drame symboliste.

Le suicide nous apparaît alors sous un jour nouveau. Acte impétueux et souvent spectaculaire auparavant, il l'est toujours dans *Axël* ; mais chez Maeterlinck, qui n'accepte pas que « le vacarme d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses »<sup>894</sup>, le suicide devient un événement ambigu, vecteur d'incertitude. Qu'il s'agisse de la noyade de la jeune fille d'*Intérieur*, de la chute de la Sélysette du haut de sa tour ou de la mort des amants d'*Alladine et Palomides*, on ne peut être sûr ni du caractère accidentel ni du caractère volontaire de l'événement ; d'ailleurs, même la notion de volonté, fondement de l'action dramatique, doit être reconsidérée dans ce contexte. En même temps, la mort volontaire chez Villiers, qu'il s'agisse du suicide symbolique de *La Révolte* ou du double suicide dénouant

---

<sup>892</sup> Pour une explication plus ample, voir *infra*, introduction du chapitre V.2, « Le suicide, le rêve et le sublime : la mort volontaire dans les univers villieriens ».

<sup>893</sup> Voir sur ce point l'article de Florence Naugrette « Villiers et le drame romantique » que nous avons déjà évoqué (*supra*, p. 300).

<sup>894</sup> Maeterlinck M., *Le Trésor des humbles*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », 1998 [1896], p. 103.

*Axël*, permet aux personnages de traverser l'écran de la représentation pour atteindre, métaphoriquement parlant, une position transcendante vis-à-vis des mondes illusoires rattrapés et immobilisés par le Symbolique. Dans les drames en question, le dispositif soutenant le monde fictionnel change donc de nature, et l'écran d'emplacement, ce qui ne manque pas d'influer sur le lecteur virtuel qui, par ailleurs, entretient un rapport tout à fait singulier avec ces univers *imaginaires*.

## 1. Le drame symboliste et son lecteur virtuel

### 1.1. Le dispositif symboliste : à la frontière du transcendant

... Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu<sup>895</sup>.

Afin de mieux saisir la nature du dispositif symboliste, revenons sur les cercles constitutifs des mondes fictionnels de notre corpus qui nous serviront de fil conducteur au sein de ce premier chapitre. Tout en synthétisant notre réflexion antérieure, nous espérons pouvoir mettre en lumière certaines particularités fondamentales des drames symbolistes de notre corpus sur le plan du dispositif fictionnel autant que sur le plan de la lecture.

La première des particularités évoquées tient à la nature du cercle divin. Celui-ci revêt, dans les mondes symbolistes, une importance essentielle, en devenant le cercle de base : de fait, l'attraction qui se crée entre les cercles intimes des protagonistes et ce cercle s'avère être le moteur dramaturgique des pièces examinées, exception faite d'*Intérieur* qui se fonde sur une autre logique que nous détaillerons le moment venu. Par ailleurs, compte tenu de la position critique de Villiers et de Maeterlinck envers la religion chrétienne<sup>896</sup>, il vaudrait mieux, au sein de cette partie, rebaptiser le « cercle divin » en « cercle transcendantal ». Dans un tel contexte<sup>897</sup>, ce cercle se situe du côté du Réel, c'est-à-dire de l'autre côté de l'écran du Symbolique et de l'Imaginaire : on pourrait donc le comparer au secret, ou plutôt au mystère. Christian Berg note

---

<sup>895</sup> Maeterlinck M., *Le Trésor des humbles*, *op.cit.*, p. 101.

<sup>896</sup> Dans son commentaire de l'œuvre, Pierre-Georges Castex fait remarquer que la première partie d'*Axël* rend parfaitement compte des reproches que Villiers aurait pu adresser à l'Église (« Notice d'*Axël* » in Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Œuvres complètes*, t. 2, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1986, pp. 1412-1413) ; en ce qui concerne Maeterlinck, qui est excommunié suite à la parution de *La Mort* en 1914, il ne cessera de s'interroger sur Dieu (ou, plus précisément, sur son dieu) tout au long de sa vie, mais terminera par conclure, atteint d'un pessimisme profond qui n'est pas du tout propre à ses premiers essais, que même s'il existe, il est inatteignable (voir *La Grande Porte* publié en 1939).

<sup>897</sup> Notons que les deux auteurs, tout à fait dans l'esprit de l'époque, s'intéressaient profondément aux sciences occultes ainsi qu'au mysticisme médiéval : la troisième partie d'*Axël* et l'ensemble de l'œuvre maeterlinckienne en témoignent.

que les symbolistes considèrent le monde en tant que représentation subjective dépendant de l'observateur, donc selon une acception idéaliste et presque pré-quantique : derrière cette représentation se dissimule pourtant « un arrière-pays qu'il faut à tout prix découvrir ou faire découvrir [...], la promesse de toujours plus de sens, promesse d'un sens supérieur à celui que l'on connaît ou possède déjà »<sup>898</sup>, mais qui reste, ajoutons-nous, inatteignable. Il s'agit de l'absolu que Villiers appelle, dans ses deux drames, « vie supérieure » ou, plus souvent, « infini » et qui, chez Maeterlinck, abrite les âmes des personnages, invisibles au regard ordinaire, mais aussi les forces supérieures, celles de la fatalité.

### ***L'âme et l'espace***

Sur ce point, il faudrait interroger le principe même d'une « âme de personnage », expression qui peut paraître inappropriée ou vague, mais que nous utiliserons néanmoins souvent. Rappelons que nous nous sommes permis, dès la première partie, la liberté de considérer le personnage de théâtre en tant qu'entité ontologique. Cette idée prend tout son sens lorsqu'on s'intéresse au drame symboliste dont les personnages, de fait, ne représentent plus ni des types concrets du mélodrame classique, ni des individus en mal de vivre du drame romantique, ni des « hommes physiologiques »<sup>899</sup> du drame naturaliste, mais des êtres, ou, mieux encore, « des êtres d'humanité générale », pour reprendre la formule de Pierre Quillard qui l'applique aux grands héros tragiques<sup>900</sup>, mais que l'on peut aussi appliquer aux protagonistes de Villiers ou de Maeterlinck. Ces êtres ne sont définis ni par leur famille, ni par la société, ni par leur Ombre, mais par le rapport qu'ils entretiennent avec le cercle trans-

---

<sup>898</sup> Berg C., « « Comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante ». Maeterlinck et l'idéalisme symboliste » in *@analyses* [en ligne], vol. 7, no. 3, 2012, p. 16. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/156>, consulté le 10 mars 2017.

<sup>899</sup> L'expression que nous empruntons à Jean-Pierre Sarrazac. Voir « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *loc.cit.*, p. 720.

<sup>900</sup> *Op.cit.*, p. 181.

cependant ; et l'âme, on le verra, sert d'interface entre le cercle transcendantal et les cercles intimes des personnages.

Précisons, afin d'éviter tout malentendu, que nous ne considérons ni l'être ni l'âme en termes religieux, d'autant plus que les textes de théâtre étudiés ne le favorisent pas. Dans leur contexte, l'âme fait clairement référence à l'être « supérieur » du personnage ainsi qu'à une existence supérieure dont les textes postulent, implicitement ou explicitement, la réalité. Dans *La Révolte* ainsi que dans *Axël*, la découverte de son âme par le protagoniste décide, d'une certaine manière, du dénouement de la pièce : notons d'emblée que dans le drame villierien, l'âme est séparée de l'être ordinaire ; de plus, elle est liée à la fascination et donc implicitement au Réel. En ce qui concerne Maeterlinck, non seulement la notion d'âme traverse comme un fil rouge *Le Trésor des humbles*, publié en 1896, mais aussi elle apparaît de manière récurrente dans la plupart des pièces de son premier théâtre<sup>901</sup> : à l'inverse de Villiers, pour lequel l'âme reste un vocable assez abstrait, chez Maeterlinck, il s'agit d'un *phénomène* bien défini qui, de plus, s'inscrit au cœur de ses espace-temps fictionnels.

Ainsi, l'âme, bien qu'elle demeure inaccessible au regard physique, constitue une sorte de halo autour des personnages. On peut aller jusqu'à la considérer en termes de proxémie : lorsque deux personnages se rapprochent et qu'ils se taisent, leurs âmes entrent en communication. À cet égard, il suffit de nous souvenir d'*Intérieur*, où le Vieillard suggère à l'Étranger de ne pas s'approcher de la maison de la famille au risque de leur révéler avant l'heure la mort de la jeune fille : « Prenez garde ; on ne sait pas jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes...<sup>902</sup> » L'âme se trouve donc explicitement traduite en termes d'espace dramaturgique. On en trouve un exemple plus saillant encore dans la première scène de l'acte III d'*Alladine et Palomides* ; le roi Ablamore y fait notamment remarquer à sa fille Astolaine, qui se trouve à l'extrémité opposée du

---

<sup>901</sup> Tout cela sans évoquer *Les Serres chaudes* où l'âme fait figure dans de nombreux poèmes...

<sup>902</sup> Maeterlinck M., *Intérieur* in *Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009, p. 65.

plateau, que, séparés par une telle distance, ils ne pourront jamais se parler véritablement :

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 la 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 qu'on ait besoin de remuer les lèvres<sup>903</sup>.

Cette scène illustre parfaitement le propos du *Trésor des humbles* selon lequel les âmes ne peuvent se parler qu'en silence<sup>904</sup> ; et, à ce qu'il paraît, pour Maeterlinck, il s'agit de la seule communication véritable (bien qu'elle soit dangereuse, car radicale) qui puisse s'établir entre deux êtres, la parole ordinaire faisant toujours écran au sens de ce qu'on aimerait transmettre à l'autre. En conséquence, dans le premier théâtre de Maeterlinck, comme le note Arnaud Rykner, les paroles d'un personnage « ne sont que le masque qui, s'il le constitue précisément en *personnage*, l'empêche d'accéder à cette vie profonde qui se dérobe à la saisie habituelle de la scène. Détruire le masque, et donc détruire le personnage, est alors la seule solution pour retrouver, sous l'apparence sagement entretenue par le théâtre, l'énergie primordiale, la « vérité cachée » de l'humain »<sup>905</sup>.

L'âme, que la parole dissimule, se voit donc profondément enracinée dans le dispositif fictionnel : on notera, de plus, que dans *Alladine et Palomides*, ainsi que dans *Aglavaine et Sélysette*, l'action est centrée autour de la transformation des êtres des personnages ; et c'est à l'instant où le personnage découvre son âme – en silence et dans la pénombre, en traversant la frontière du cercle transcendantal protégé par l'écran du Symbolique et de l'Imaginaire – qu'il perd le désir de vivre. Il en va de même pour *Axël* et pour *La Révolte*, où une

---

<sup>903</sup> Maeterlinck M., *Alladine et Palomides* in *Trois petits drames pour marionnettes*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>904</sup> « Dès que les lèvres dorment, les âmes se réveillent et se mettent à l'œuvre ; car le silence est l'élément plein de surprises, de dangers et de bonheur, dans lequel les âmes se possèdent librement... » (*Le Trésor des humbles*, *op.cit.*, p. 19).

<sup>905</sup> Rykner A., *L'Envers du théâtre : Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : J. Corti, 1996, p. 291.

relation immédiate s'établit entre les protagonistes et le transcendant. En conséquence, le cercle social et le cercle familial changent de nature par rapport aux drames précédemment examinés.

### ***Cercles dissipés***

Le cercle social et le cercle familial sont toujours présents en tant que forces antagonistes chez Villiers. Toutefois, dans *La Révolte*, ils sont restreints au personnage de Félix qui incarne à la fois la famille et la société ; quant à *Axël*, le même procédé est en jeu dans « Le monde tragique » dont l'antagoniste Kaspar d'Auërsperg est parent d'Axël et représentant de noblesse, ainsi que dans « Le monde religieux », où l'Abbesse et l'Archidiacre sont, pour Sara l'orpheline, l'unique famille et l'unique société possibles. Toutefois, et nous reviendrons amplement là-dessus, Élisabeth, Axël et Sara arrivent à se détacher de ces cercles de manière calculée, froide et même violente : si les personnages des drames précédemment examinés souffrent, pour la plupart, de l'impossibilité d'*intégrer* son cercle intime au sein du cercle social ou familial, pour les protagonistes villieriens, l'intégration à la société ou à la famille n'a plus d'importance, leur objectif unique étant celui d'arriver au sein du cercle transcendantal pour atteindre une réalité « supérieure » qu'un Hernani, un André del Sarto ou un Chatterton entrevoient à peine (si ce n'est à l'instant de se tuer). Dans ce dispositif, le cercle social ou familial n'est donc qu'un obstacle que l'on peut, de plus, facilement contourner à condition de posséder un esprit lucide.

Dans les pièces de Maeterlinck, le cercle social en tant que porteur des valeurs communes disparaît : on n'en entend que de lointains échos qui résonnent parfois dans le discours des personnages, et encore se présente-t-il sous forme généralisée de « l'humain ». Le cercle familial, quant à lui, ne forme pas d'unité stable au sein de laquelle le personnage pourrait trouver un appui solide : dans *Intérieur*, on l'observe depuis la position d'un narrateur et la destruction le menace d'entrée de jeu ; dans deux autres pièces, sa structure est rapidement déstabilisée, voire dénaturée par l'intervention fatale d'un tiers :

l'arrivée d'Aglaïvaine dans le château bouleverse de fond en comble la coexistence calme de Sélysette et Méléandre ; la rencontre d'Alladine et de Palomides fait échouer les desseins du roi Ablamore qui vise à « remuer l'eau morte dans les grandes cuves d'avenir »... Cela dit, il n'est pas rare de trouver, dans un mélodrame, une intrigue fondée sur la déstabilisation du cercle familial ; or si dans ce cas, on nous donne d'abord à voir, dans l'espace scénique ou dans le hors-scène, le monde possible dans son état idyllique que les protagonistes cherchent par la suite à recréer en collaborant étroitement (l'homme mélodramatique est optimiste et ose tout entreprendre), Maeterlinck nous présente, dès l'exposition, « le moment où l'homme sans défense est rattrapé par le destin »<sup>906</sup>. Le cercle familial n'existe donc que de nom : que l'on se mette à trois ou à quatre, à l'instant où le destin viendra rattraper un personnage, il se trouvera seul et sans défense.

Ainsi, dans les drames symbolistes de notre corpus, les cercles social et familial perdent de leur importance, de leur solidité et de leur opacité. Les cercles intimes sont alors directement livrés à l'attraction du cercle transcendantal : toutefois, la transcendance relevant de l'Absolu ou du Réel, un écran vient se dresser entre les deux – un écran que les personnages tentent de traverser tout au long de l'action et qui se matérialise parfois, sur le plan technique et pragmatique, sous la forme d'une porte à franchir.

Sur ce point, nous aimerions postuler (toujours avec une certaine réserve, car, étant donnée la taille limitée de notre corpus, il nous est impossible d'effectuer une induction pleinement valide) que, dans un dispositif fictionnel dramatique, l'écran change de position et de nature en fonction du genre : dans un mélodrame, il se dresse entre un secret (intime/extérieur) et le cercle familial ; dans un drame romantique, il s'interpose entre le cercle intime du protagoniste et le cercle social, prenant la forme d'un masque ; dans un drame naturaliste (ou dans le drame zolien), il n'est pas spatial, mais plutôt temporel,

---

<sup>906</sup> Szondi P., *Théorie du drame moderne*, Paris : Circé, 2006, p. 53.

se situant à l'intérieur du cercle intime et protégeant le personnage de son propre passé, voire de son Ombre ; enfin, dans un drame symboliste, l'écran se situe entre le cercle intime et le cercle transcendantal dont l'attraction se traduit, du point de vue identitaire, par l'aspiration consciente ou inconsciente des personnages à intégrer, voire à « dissoudre » leur Moi dans l'Absolu. Indépendamment de la situation de l'écran, à l'instant où il est défait et où le Réel fait effraction au sein du dispositif, les personnages sont amenés à se suicider ou bien à perdre tout désir de vivre<sup>907</sup>. Cela dit, le suicide, notamment chez Maeterlinck, ne se traduit plus par le désir de se tuer qui implique la participation forte de la volonté ; la catégorie de l'action étant profondément transformée, dans ce théâtre, le suicide ne se présente plus comme un acte concret, mais devient un événement indéterminé. Toutefois, comme il y a, dans le fait de ne pas résister à la mort, un choix conscient (le destin maeterlinckien ne privant pas les personnages de la faculté de choisir), les morts maeterlinckiennes nous paraissent pouvoir pleinement être envisagées comme des formes de suicide.

Considérés de telle manière, les mondes fictionnels symbolistes de notre corpus où le mouvement centrifuge de l'être vers la transcendance et l'abandon à la mort servent de moteur dramaturgique, postulent un lecteur virtuel et un mouvement cathartique particuliers, dans lesquels l'Imaginaire joue un rôle primordial.

---

<sup>907</sup> Exception faite, une fois de plus, d'*Intérieur* où il s'agit de mettre en scène un écran tout à fait particulier : ce sont les personnages eux-mêmes qui font écran à la mort.

## 1.2. L'Imaginaire et l'action dramatique

... un très ancien malentendu, à la suite duquel le théâtre ne fut jamais exactement ce qu'il est dans l'instinct de la foule, à savoir : *le temple du Rêve*<sup>908</sup>.

... il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera ; le théâtre sera ce qu'il doit être : *un prétexte au rêve*<sup>909</sup>.

Un drame symboliste se déploie principalement sur la scène intime du spectateur. Dans ce théâtre, la parole se donne pour objectif, avant toute chose, de faire surgir des images poétiques et oniriques : le spectacle symboliste, même incarné sur le plateau, ressemble ainsi à l'expérience de la lecture que nous avons comparée, dans la première partie de la présente étude, à celle du rêve éveillé. Mireille Losco, dans son analyse des mises en scène symbolistes des années 1890, souligne l'aspiration des dramaturges à créer une coupure importante entre le public et la scène (ou le public et le comédien) par l'utilisation des décors « non illustratifs », des rideaux de gaze et par l'élévation du plancher scénique qui servent à transformer le « regard positiviste » du spectateur en *vision* symboliste – que l'on pourrait facilement comparer, ajoutons-nous, au regard intime du lecteur. De même constate-t-elle que les symbolistes, dans leur travail de création, avaient en perspective un « spectateur virtuel qui ne fut pas nécessairement actualisé par la réception du public de l'époque » : cette réception, de fait, s'est avérée défavorable car le public n'arrivait pas à comprendre la scission opérée<sup>910</sup>. Dans la circonstance, il n'est pas étonnant que le théâtre symboliste se veuille également un « théâtre virtuel, celui de la lecture, suscitant la vision intérieure sans le regard destructeur »<sup>911</sup>.

---

<sup>908</sup> Maeterlinck M., « Préface » in *Trois petits drames pour marionnettes*, *op.cit.*, p. 8.

<sup>909</sup> Quillard P., *op.cit.*, p. 182.

<sup>910</sup> Losco M., « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes » in Triaire S., Citti P. (dir.), *Théâtres virtuels* [en ligne], Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2001. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pulm/366>, consulté le 25 décembre 2016.

<sup>911</sup> *Idem*.

De la même manière, Villiers insiste, dans sa conférence du 28 février 1884, qu'*Axël* est une œuvre prédestinée uniquement à la lecture<sup>912</sup>. En ce qui concerne Maeterlinck, même s'il ne se prononce pas aussi clairement en faveur d'elle, il laisse toutefois supposer que la lecture permet de mieux saisir l'essence d'un personnage de théâtre, tandis que le plateau la déforme brutalement :

N'est-il pas évident que le Macbeth ou l'Hamlet que nous voyons sur la scène ne ressemble pas au Macbeth ou à l'Hamlet du livre ? Qu'il a visiblement rétrogradé dans le sublime ? Qu'une grande partie des efforts du poète qui voulait créer avant tout une vie supérieure, une vie plus proche de notre âme, a été annulée par une force ennemie qui ne peut se manifester qu'en ramenant cette vie supérieure au niveau de la vie ordinaire<sup>913</sup> ?

Maeterlinck et Villiers envisagent donc le théâtre comme « un temple du Rêve », dans lequel l'Imaginaire indécis se recoupe avec la dimension spirituelle et mystique. La parole ainsi que l'action dramatique s'en trouvent modifiées. Les discours des personnages deviennent de plus en plus descriptifs (la description pouvant être par ailleurs considérée comme une forme particulière de narration), ce qui est la condition indispensable pour le surgissement des images mentales. Dans *Axël*, on est confronté à des récits de longueur impressionnante, s'étalant sur une dizaine de pages, et des didascalies qui, en plus d'être extrêmement détaillées, expriment un point de vue « subjectif », se rapprochant ainsi de la voix d'un narrateur<sup>914</sup> ; dans *Intérieur* de Maeterlinck, le dialogue du Vieillard et de l'Étranger n'est, au fond, qu'une longue description qui englobe le passé, le présent et l'avenir du monde fictionnel. Néanmoins, bien que l'on ait tendance à poser que dans le théâtre symboliste, et notamment chez Maeterlinck, l'action dramatique disparaît au profit de la situation<sup>915</sup>, nous aimerions nuancer ce propos.

---

<sup>912</sup> Voir *infra*, p. 506.

<sup>913</sup> Maeterlinck M., « Préface » in *Trois petits drames pour marionnettes*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>914</sup> Ce que confirme Geneviève Jolly dans son étude de la dramaturgie villierienne (voir les chapitres respectifs de la *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris : L'Harmattan, 2002).

<sup>915</sup> Cf. Szondi P., *op.cit.*, p. 53.

Selon Michel Vinaver, l'action, dans une pièce de théâtre, se décline en trois catégories : l'action d'ensemble (ou l'intrigue), l'action de détail qui relie les actes, scènes ou séquences, et l'action moléculaire qui se manifeste à travers les répliques. Joseph Danan, reprenant ce propos, fait remarquer que le drame moderne et contemporain ne réalise pas nécessairement « la disparition de toute action d'ensemble, mais [...] la déconnexion entre ces trois niveaux »<sup>916</sup>. Dans le cadre de notre étude, nous considérons l'action en tant qu'enchaînement d'événements, et définissons les événements en tant que modifications du réseau constitutif du monde possible. En conséquence, nous aimerions postuler que l'action d'ensemble d'un drame comprendrait des changements importants et violents, voire brutaux et irréparables (meurtres, suicides, malédictions, adultères, complots...), l'action de détail pourrait alors se concevoir à partir des changements « médians » (péripéties diverses), et l'action moléculaire – à partir des changements de détail (ainsi, l'addition de nouvelles images au sein de l'Imaginaire par l'intermédiaire des descriptions).

Dans *La Révolte* et dans *Axël*, trois niveaux de l'action restent toujours connectés, même si l'action d'ensemble d'*Axël* devient très complexe : en l'occurrence, elle comprend plusieurs intrigues qui se déroulent presque simultanément, et dont les correspondances ne sont pas toujours explicitées, ce qui rend la réception moins aisée ; de même, on peut noter que de nombreux récits d'*Axël* ne sont reliés à l'action d'ensemble que thématiquement et non pas dramaturgiquement : ces récits sont conçus, en quelque sorte, pour faire éprouver l'Imaginaire et tisser le réseau métaphorique de la pièce. La déconnexion entre les niveaux susdits est plus évidente chez Maeterlinck : pour ce qui est des pièces qui nous intéressent, on dirait qu'elles comportent deux fables dont la première pourrait être réduite à l'argument d'un drame quelconque, mais dont la seconde ne saurait même être racontée, car les événe-

---

<sup>916</sup> Danan J., « Action(s) » in Sarrazac J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris : Circé, 2010, p.25.

ments qui la constituent ont lieu à la frontière du cercle transcendant, entre les âmes des personnages bien plus qu'entre leurs êtres. La parole tente d'en rendre compte surtout en véhiculant des images mentales, qu'elles soient concrètes ou abstraites. Ainsi, semble-t-il, la catégorie d'action principale chez Maeterlinck est l'action moléculaire, qui se déploie surtout au niveau de l'Imaginaire, l'action d'ensemble ne lui servant que de cadre factice.

Pour le lecteur virtuel des drames maeterlinckiens, une telle transformation de l'action possède deux corollaires. D'une part, elle favorise l'enrichissement de sa « vision intérieure », le vouant à une sorte de rêverie diurne. De l'autre, elle influe sur le conflit dramatique et, par conséquent, sur la catharsis : dans les mondes de Maeterlinck, la volonté d'agir n'est plus de mise et les conflits revêtent un caractère véritablement métaphysique. Notons de même que l'action moléculaire favorise la création de nombreuses versions du monde : or, comme le fait remarquer Christian Berg, « et si c'était vrai... » est le mode d'expression principal de ce théâtre<sup>917</sup>. Quant à Villiers, même si, à première vue, elle est toujours caractéristique de sa dramaturgie, la volonté d'agir est atténuée par la proximité des personnages ; qui plus est, les protagonistes villiersiens sont tous détachés des mondes possibles qu'ils traversent en les observant depuis la position d'un spectateur extérieur et neutre : plus loin, on aura l'occasion de se convaincre que grâce à ce détachement, Sara et Axël deviennent comparables aux divinités cruelles, parfaitement conscientes d'eux-mêmes et du caractère illusoire de la réalité. Tout cela amortit significativement les conflits interpersonnels de même que les conflits intimes. L'espace intime du lecteur virtuel de ces drames n'est donc plus sujet à un écartèlement aussi intense que celui du lecteur virtuel des mélodrames ou des drames romantiques.

La perspective depuis laquelle le lecteur virtuel « observe » les mondes fictionnels en question se transforme également. Le regard intime du lecteur vir-

---

<sup>917</sup> Caractéristique d'ailleurs de tout courant symboliste. Voir Berg C., *art.cit.*, p. 24.

tuel du mélodrame, rappelons-le, est dirigé depuis le cadre stable du cercle familial en direction des cercles intimes ; celui du lecteur du drame romantique, en revanche, embrasse, depuis les cercles intimes, tout ce qui leur est extérieur. Le regard intime du lecteur virtuel des drames naturalistes se meut constamment entre les cercles intimes des personnages et tout ce qui leur est extérieur, puisque le lecteur n'est pas à même de s'immerger suffisamment ni au sein du cercle familial ni au sein des cercles intimes : tantôt ces derniers l'attirent, tantôt ils le repoussent. Le regard intime du lecteur virtuel des drames symbolistes (ou même sa « vision intime »), ressemble, d'une certaine manière, à ce dernier regard : il « flotte » notamment entre les cercles intimes et la frontière du cercle transcendant, ce qui est dû, entre autres, au caractère spécifique de l'identification : dans deux drames villieriens, l'identification du lecteur virtuel est rarement « positive », tandis que chez Maeterlinck, les personnages sont des « êtres d'humanité générale » quasiment démunis d'ipséité, ce qui empêche une immersion profonde au sein de leurs cercles intimes. Le lecteur virtuel se trouve donc surtout dans la position de l'observateur dont le regard glisse sur un vecteur d'attraction imaginaire réunissant les cercles intimes au cercle transcendantal, et cherche, de même que les protagonistes, à dépasser l'écran de la représentation afin d'atteindre le Réel.

Cela influe donc sur le mouvement cathartique qui emprunte tout naturellement des formes nouvelles, les principes fondamentaux de la dramaturgie classique mis en question. Les conflits atténués, et l'immersion au sein des cercles intimes rendue difficile, la terreur a tendance à se transformer, voire à disparaître, notamment dans le théâtre de Maeterlinck ; la tension qui résulte du vacillement entre l'inquiétude et l'espoir laisse place, grâce à la présence des personnages conscients d'eux-mêmes, à un état de suspension sur lequel on reviendra par la suite. La catharsis peut et doit alors être interrogée : de fait, les mondes possibles que nous allons examiner subissent rarement une déformation, comme c'était pourtant le cas de la plupart d'autres drames de notre corpus ; les suicides, curieusement, ne servent quasiment plus à évacuer la tension,

car, exception faite du double suicide d'*Axël*, ils ne se situent pas au dénouement, mais le précèdent. Il s'agit dès lors d'examiner leurs enjeux au sein des mondes fictionnels que nous venons de décrire ; et le premier texte dramatique sur lequel nous allons nous pencher, *La Révolte* de Villiers de L'Isle-Adam, en plus de mettre en œuvre un suicide symbolique particulièrement curieux, se termine par une *anticatharsis* – on a vu que dans les dénouements des drames de Zola, les éléments anticathartiques étaient également en jeu, en revanche, dans *La Révolte*, on est en présence d'une anticatharsis « pure », ou peu s'en faut.

## 2. Le suicide, le rêve et le sublime : la mort volontaire dans les univers villieriens

Les protagonistes villieriens ne cherchent pas à intégrer ni le cercle social ni le cercle familial : leur but principal est d'atteindre « une vie supérieure », voire une liberté absolue ou l'Absolu tout court. Dès lors, ils présentent tellement de différences essentielles par rapport à leur entourage qu'il est difficile de considérer leurs cercles intimes en tant que *versions* du monde possible. Cela supposerait, métaphoriquement parlant, des variations sur un thème, tandis que Villiers, au sein d'une même œuvre, crée des mondes possibles à part entière : ceux-ci se recoupent rarement avec d'autres mondes qu'ils croisent sur leur trajectoire. Ainsi, on aura maintes occasions de comprendre que les protagonistes d'*Axël*, esprits hautains et élevés, ne sauraient s'inscrire dans la « réalité humaine » composée des mondes possibles qu'ils abandonnent sans regret<sup>918</sup>. Quant à *La Révolte*, ce n'est pas par hasard, semble-t-il, que Pierre-Georges Castex, dans la notice critique de l'œuvre, évoque, à deux reprises, le « monde de Félix » rejeté par Élisabeth, et ajoute, pour souligner la disjonction entre les protagonistes : « Le langage n'établit aucun lien entre deux personnages que tout sépare [...] Il n'y a pas un vrai dialogue, mais deux monologues affrontés »<sup>919</sup>. En présence de tels personnages, la pièce devient univers, le changement d'échelle agissant également sur la réception de l'œuvre.

On peut d'ailleurs légitimement s'interroger sur les raisons pour lesquelles *La Révolte*, qui ne comprend pas de suicide effectif, figure dans notre corpus. C'est que ce texte dramatique nous permet, d'une part, d'établir une continui-

---

<sup>918</sup> Une autre différence notable entre les drames précédemment visités et les drames villieriens, ce qui nous permet par ailleurs d'insister sur le fait que chaque personnage représente un monde possible, est la dénonciation et la subversion des lois de l'honneur et de la morale qui sont les plus manifestes dans « Le monde tragique » d'*Axël*, mais que l'on peut également retrouver dans *La Révolte* : ainsi, Élisabeth n'éprouve pas le moindre remords en abandonnant à la fois son mari et sa fille, l'unique loi à laquelle elle obéit étant celle de l'imagination. Dans *Antony* de Dumas, on s'en souvient, c'était pourtant l'obstacle principal qui empêchait Adèle de s'enfuir avec Antony.

<sup>919</sup> Castex P.-G., « Notice de *La Révolte* » in Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Œuvres complètes. I.*, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1986, p. 1139.

té entre les genres explorés et de l'autre, de nous pencher exceptionnellement sur un suicide symbolique pour en examiner les particularités. *La Révolte*, réunissant, selon Castex, « toutes les tendances de [la] pensée et de [l']expérience » de Villiers<sup>920</sup>, se situe à la frontière du drame romantique et du drame symboliste, reprenant de même certains éléments du théâtre de Dumas fils. Mettant en œuvre, dans un cadre bourgeois trompeur, les motifs « idéalistes » que l'on peut facilement retrouver chez un Vigny, *La Révolte* s'adresse, à travers le hors-scène, à l'imaginaire du lecteur/spectateur : entre autres, elle fait référence à « un lieu quasiment insituable, lieu intermédiaire entre le monde extérieur et le monde intérieur, lieu impossible qui est l'objet du désir d'Élisabeth »<sup>921</sup> – à un non-lieu que l'on pourrait qualifier de cercle transcendantal. Tout autant que les drames romantiques de notre corpus, ce drame interroge la thématique de l'identité et du masque, mais cela dans une optique particulière, à partir de laquelle nous pouvons traiter la transformation subite d'Élisabeth comme un suicide symbolique raté : symbolique dans le sens où, pour reprendre la pensée de Slavoj Žižek, « le réseau symbolique qui définit l'identité du sujet est lui-même effacé, où les liens qui ancrent le sujet dans le symbolique sont coupés »<sup>922</sup>. Au niveau de la lecture, ce suicide s'avère être encore plus frappant qu'un suicide « réel ».

---

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 1141.

<sup>921</sup> Parisse L., « *La Révolte*. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité » in *Littératures*, no. 71, 2014, p. 53. Signalons que ce numéro des *Littératures* est entièrement consacré au théâtre villierien, visant à combler le manque d'études sur ce sujet.

<sup>922</sup> Žižek S., « Le suicide et ses vicissitudes » in Morel G. (dir.), *Clinique du suicide*, ERES, 2004, p. 193. Le symbolique est ici utilisé dans l'acception lacanienne.

### 2.1. *La Révolte*<sup>923</sup> : « Trop tard : je n'ai plus d'âme ! »

... Et comme le monde n'a de signification que selon la puissance des mots qui le traduisent et celle des yeux qui le regardent, j'estime que considérer toutes choses de plus haut que leur réalité, c'est la Science de la vie [...]  
 FELIX, *avec pitié et impatience* : La Science de la vie, c'est de ne jamais rêver<sup>924</sup> ! ...

Que l'on nous permette de nous attarder un instant sur notre propre expérience de spectatrice. En avril 2015, on donnait, au Théâtre des Bouffes du Nord, *La Révolte* mise en scène par Marc Paquien<sup>925</sup>. Nous découvrions la pièce pour la première fois : la protagoniste, décidée à renoncer au monde bourgeois, monde des valeurs sûres, quitte son époux pour aller habiter un lieu où elle pourrait enfin vivre selon ses rêves et son imagination ; et le rire incessant des spectateurs, que les tirades ferventes, mais sincères d'Élisabeth ainsi que les réponses ironiques de son mari Félix à ces tirades déclenchaient, nous semblait incompréhensible, voire imprégné d'une certaine cruauté. En reconsidérant l'expérience de manière théorique, nous comprîmes que, de toute évidence, non seulement ce rire rendait compte de la difficulté de s'identifier ou tout simplement d'éprouver une certaine empathie envers le personnage d'Élisabeth (peut-être aussi à cause du style de ses tirades, qui pouvait paraître relativement ampoulé à un spectateur contemporain), mais également *il protégeait* le public devant une expérience qui, de nos jours, reste probablement aussi troublante qu'à l'époque de Villiers : derrière l'apparence sage d'un drame bourgeois se dissimule une œuvre subversive qui proclame la primauté des rêves sur la réalité.

La première représentation de *La Révolte* eut lieu le 6 mai 1870 au Théâtre du Vaudeville ; à la cinquième, le spectacle fut interdit. Comme le note Villiers dans la préface à la première édition de la pièce, le spectacle s'est avéré bles-

---

<sup>923</sup> In Villiers de l'Isle-Adam A. (de), *Œuvres complètes*, t. 1, *op.cit.*, pp. 385-408.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>925</sup> Paquien M., *La Révolte* d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Théâtre des Bouffes du Nord, avril 2015.

sant « pour la dignité et la moralité du public de la Bourse et des boulevards »<sup>926</sup>. Si les spectateurs sont indignés, c'est qu'Élisabeth, personnage indéchiffrable<sup>927</sup>, stigmatise sans aucune réserve le monde bourgeois de Félix et, par conséquent, le leur :

Le public, solidaire de cet honnête commerçant, ne pouvait ni apprécier ni même comprendre une telle leçon. Villiers exigeait des spectateurs un renversement de leurs habitudes mentales dont ils étaient incapables ; et comme ils voyaient cette pièce dans le même programme qu'une pièce de Sardou, ils se sentirent d'autant plus désemparés<sup>928</sup>.

*La Révolte* soulève ainsi la question de l'identification du récepteur : si l'on parle d'identification « empirique », un lecteur ou un spectateur, de l'époque ou notre contemporain, semble s'immerger soit dans le monde d'Élisabeth, soit dans celui de Félix en s'éloignant du monde opposé. Nous allons toutefois démontrer que le récepteur empirique – ainsi que le lecteur *virtuel* de cette œuvre – devrait tout de même s'identifier à l'univers fictionnel dans son ensemble, ce qui lui confère une position particulière, à la fois intérieure et extérieure à deux mondes possibles ainsi qu'à l'univers fictionnel de la pièce<sup>929</sup>. Cette condition respectée, la lecture s'enrichit considérablement : on « assiste » à deux quasi-effractions du Réel et l'on arrive à une catharsis plaisante en même temps qu'à une anticatharsis.

---

<sup>926</sup> Villiers, *op.cit.*, p. 377. De même, une querelle violente s'est levée autour de *La Révolte* dans la presse. Castex en rend compte dans sa notice : voir *ibid.*, pp. 1151-1156.

<sup>927</sup> Villiers fait remarquer, sur un ton narquois, dans la préface : « [M. de Saint-Victor] s'est demandé pourquoi Mme Élisabeth n'avait pas d'amants. – [...] En ajoutant ce petit détail, qui eût fait d'Élisabeth une femme sympathique pour tout le monde (*et compréhensible...* [...]), – j'eusse obtenu quelque succès, je pense... » (*ibid.*, p. 379).

<sup>928</sup> Castex P.-G., *op.cit.*, p. 1137.

<sup>929</sup> Villiers lui-même cherche, par *La Révolte*, à initier la « Foule [...] à penser par elle-même » en sortant du cadre habituel « où s'agite l'imagination » des critiques de théâtre (« Préface » in *op.cit.*, p. 382), soit, aimerions-nous supposer, à ne pas rester uniquement dans le monde de Félix, mais essayer également d'intégrer celui d'Élisabeth.

### ***Masque impeccable***

*La Révolte* incite inévitablement à penser à *Chatterton* de Vigny. Elle se fonde sur la même opposition du poète à la société, de l'imaginaire au pragmatique ; or elle exploite ces motifs de manière plus sobre et concise. Le nombre de personnages est réduit à deux ; la pièce ne comporte que trois scènes relativement courtes et les événements « effectifs » se résument au départ d'Élisabeth, à son retour et à l'évanouissement de Félix : le conflit dramatique se déploie surtout au niveau de l'Imaginaire, dans le hors-scène abstrait. Le monde possible de Félix, bon bourgeois qui va au théâtre « pour rire, comme on doit aller dans ces endroits-là », qui préfère, dans la nature, comme « en toute chose, une modération honnête » et qui préconise que si l'on veut être « sublime... qu'on le soit [...] avec discrétion »<sup>930</sup>, se heurte violemment au monde d'Élisabeth, monde du Rêve, « un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet »<sup>931</sup>. Si Élisabeth désire partir pour ne plus avoir à étouffer dans le cadre qu'elle juge terrible et mortifère (« ... mon âme est comme une enfant volée par des bateleurs !... mon cœur est comme un vase d'or rempli de fiel !... »<sup>932</sup>), Félix n'est pas à même de comprendre ses motifs : il suppose que c'est pour un amant que sa femme l'abandonne. Pourtant, bien qu'Élisabeth arrive effectivement à quitter l'espace scénique, elle rentre peu de temps après : ayant compris que les années passées sous le même toit avec Félix lui ont enlevé la faculté de regarder les choses « d'une façon haute et utile »<sup>933</sup>, elle ne trouve d'autre solution que de revenir à son existence ancienne.

Dans cette perspective, *La Révolte* nous semble proposer une variation sur la pièce de Vigny : Élisabeth ressemble à un Chatterton qui aurait décidé de ne pas se tuer, mais de se dissimuler derrière un masque conforme à la société, parfaitement solide et convenable, afin de protéger son intimité fragile en at-

---

<sup>930</sup> *La Révolte*, *op.cit.*, p. 391.

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 405.

tendant le moment propice pour se libérer. Élisabeth s’y résout lorsqu’un geste de condescendance, à la fois physique et verbal, lui fait comprendre qu’entre elle et Félix, existe « une différence d’espèce tout à fait essentielle » :

... et ce fut pour me donner, avec vos deux doigts, une petite tape amicale sur la joue, en ajoutant de cet air entendu et expérimenté [...] « Petite folle ! allons, allons, il faut calmer cette imagination dévergondée. » [...] Je résolu de m’arracher de vous, et même de vous prouver, en le faisant, que mes idées n’étaient pas en deçà, mais au-delà des vôtres<sup>934</sup>.

Le masque d’Élisabeth est parfait : épouse fidèle et mère de famille sans faille, telle qu’elle se présente dans l’exposition, elle maîtrise, avec le plus grand sérieux, la comptabilité (Félix va jusqu’à lui adresser un compliment ambigu : « Défalcation faite de la grâce de ton sexe, tu jouis d’une pénétration... presque virile ! ... »<sup>935</sup>) ; son discours sec et privé d’émotions s’inscrit impeccablement dans la rhétorique du monde d’affaires :

...Vous remarquerez, monsieur, dans le compte que je viens de placer sous vos yeux, la déduction des appointements de quatre mois et vingt-deux jours durant lesquels il m’a été impossible de travailler, à cause de mon état intéressant, comme vous disiez à vos amis. Si je m’apercevais plus tard d’une omission [...] je m’empresserais de vous en faire parvenir le montant avec l’intérêt commercial...<sup>936</sup>

Le masque est si profondément enraciné en Élisabeth qu’il semble constituer intégralement son être. Ce n’est qu’à l’instant où elle l’arrache que le lecteur virtuel réalise, de même que Félix, qu’il existe (et a toujours existé) une autre Élisabeth ; une voix poétique et fougueuse commence à expulser progressivement la voix pragmatique, teinte d’ironie, jusqu’à la chasser par un immense cri de liberté : « Je veux vivre ! [...] j’étouffe ici, moi ! Je meurs de mon vivant ! [...] Je veux respirer le grand air du ciel<sup>937</sup> !... »

---

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 396. Comment ne pas se souvenir de lord Beckford et de sa manière de se tenir en face de Chatterton : voir *supra*, p. 369.

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 397.

Cette transformation se manifeste également au sein de l'espace scénique, soutenue par la lumière. Lorsque Félix demande à Élisabeth des explications plus amples sur son départ, et que, pour la première fois, la protagoniste fait entendre son moi « véritable », elle s'installe, dans l'espace, de la sorte que « sa tête [soit] éclairée par le candélabre derrière elle »<sup>938</sup>. Le même procédé est par ailleurs utilisé dans *Axël* : aux moments dramaturgiquement les plus intenses, la lumière vient souvent éclairer les têtes des protagonistes, afin de souligner, entre autres, qu'il s'agit d'illuminés.

De même, Élisabeth laisse à son mari un presse-papier en cristal qui reflète « toute lumière » et qui est censé la symboliser :

Toute lumière [...] se reflète dans ses profondeurs, avec mille feux merveilleux ! Réfléchir toute lumière, c'est sa vie. Les angles en sont durs et tranchants ; il est poli, transparent et sincère ; il est glacé. S'il vous arrive de songer à moi, regardez-le, monsieur<sup>939</sup>.

Notons que ce cristal, transparent, mais *glacé*, reflète aussi la relation ambiguë entre Élisabeth, son masque et la mort, en renforçant le mauvais pressentiment qui aurait pu se créer chez le lecteur virtuel : « Je suis une morte : je glacerais ma fille en l'embrassant »<sup>940</sup>, dit Élisabeth à Félix quelques lignes en amont, et l'on ignore, de fait, si ces paroles se rapportent à son masque ou à son moi. La vérité ne se révélera qu'au dénouement. Or entre le départ et le retour de la protagoniste, une autre *scène* a lieu dans l'espace intime du lecteur virtuel.

### ***L'effraction de l'Imaginaire***

En réponse aux tirades d'Élisabeth qui reprennent toujours le même motif, celui de la supériorité du rêve et de l'imagination sur le néant du quotidien<sup>941</sup>, Félix, frappé et abasourdi par la découverte de la nature véritable de sa

---

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>940</sup> *Ibid.*, pp. 402-403.

<sup>941</sup> « Mais vous n'avez que le Néant à m'offrir à la place des rêves ! » conclut Élisabeth après avoir longuement expliqué, à la demande de Félix, ce que c'est que rêver (*ibid.*, p. 399).

femme, reste peu prolix. Toutefois, passant de la stupéfaction à la raillerie et de l'indifférence feinte à la fureur<sup>942</sup>, il essaie, tant bien que mal, de faire rentrer le discours de sa femme dans son système de valeurs : il suppose que les idées d'Élisabeth lui viennent de « quelques mauvais romans »<sup>943</sup> ; lorsqu'elle lui parle de la délivrance qu'elle cherche en vain, il lui propose, de bonne foi, « la campagne deux fois par semaine »<sup>944</sup> ; enfin, il désire se persuader, à tout prix, que c'est chez un amant que sa femme se retire, car la raison réelle de son départ, irréductible, l'effraie.

En d'autres termes, le dévoilement d'Élisabeth ébranle les fondements du monde de Félix ; lorsque sa femme lui dit adieu et quitte l'espace scénique, ce monde s'écroule : seul sur scène, Félix essaie d'abord, pour une fois ultime, de se persuader qu'il s'agit d'une chose parfaitement compréhensible, d'une « crise de nerfs »<sup>945</sup> ; or son assurance habituelle le trahit lorsqu'il entend le bruit de la voiture qui s'éloigne. Alors, il se rend compte qu'il ne lui reste plus rien :

... Je commence à la comprendre maintenant. [...] (*Avec un cri et s'asseyant sur une chaise dans un coin de salon.*) Ah ! ces murs ! Comme c'est nu, ici ! Je ne l'avais pas remarqué. [...] La petite maison, le vent d'hiver, le silence, toujours, la solitude. – La solitude !... et moi ? [...] Au secours !... je ne peux pas comprendre ce que j'ai... Je n'ai rien, et c'est l'enfer ! Mais il me semble que je me noie, qu'on m'arrache l'existence du corps !... [...] (*Il fait quelques pas en chancelant, les bras étendus comme un fou, puis il s'affaisse sur un fauteuil auprès de la porte.*) Je ne sais pas... mais je souffre beaucoup... positivement.

*Il s'évanouit*<sup>946</sup>.

Le monologue de Félix incite à penser que le dispositif soutenant son monde possible vacille sous les coups du Réel : l'égarement en face de l'incompréhensible, suivi de la perte de conscience en sont les signes incontes-

<sup>942</sup> Notons que la majorité des répliques de *La Révolte* est précédée par une didascalie précisant le caractère de l'intonation, ce qui laisse au lecteur (virtuel ou empirique) une moindre liberté d'interprétation, mais enrichit, en même temps, la mise en scène « mentale ».

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 404.

tables. Toutefois, cette effraction est plus curieuse qu'il n'y paraît : ce n'est pas le Réel à l'état pur qui pénètre ce dispositif (ou, plus précisément, ce système), mais l'Imaginaire « sauvage » de l'autre monde possible.

L'existence de Félix s'inscrit, de plein gré, dans le cadre du Symbolique<sup>947</sup> : au sein de cette dimension, l'Imaginaire est également présent, mais il est constitué d'images « bien faites » – celles des portefeuilles et des billets de banque, celles des pièces de théâtre classiques et des promenades dans la nature « deux fois par semaine »... À l'inverse de l'Imaginaire du monde d'Élisabeth qui se transforme sans cesse (il suffit de penser au presse-papiers évoqué plus haut), l'Imaginaire stagnant du monde de Félix l'éloigne et le protège parfaitement du Réel. Dès lors, il n'est pas étonnant que la rencontre insoupçonnée et dérangeante avec le monde possible d'Élisabeth, ou plutôt avec l'Imaginaire de ce monde qui, de plus, conditionne le départ inconcevable de la femme, porte atteinte grave au système. Soulignons que dans l'extrait du monologue que nous venons de citer, la parole de Félix se transforme en empruntant le rythme et les images qui ne lui sont pas d'ailleurs propres (« La petite maison, le vent d'hiver, le silence... ») ; de même, sa perception de l'espace se modifie : le salon autrefois rassurant devient étrangement dénudé ; le protagoniste est amené à confronter le vide et la solitude qui s'avèrent quasiment infernaux (et qui sont tellement chers à Élisabeth...). Force est toutefois de constater que même si Félix souffre, il le fait toujours « positivement ».

---

<sup>947</sup> Cela dit, nous considérons le RSI de manière extrêmement simplifiée, presque en « défaisant » le nœud borroméen. Ce sont les contraintes de l'analyse, mais en même temps le propre de la conscience du personnage : il va de soi que les deux mondes possibles en question comprennent les trois dimensions du RSI, mais si Élisabeth désire « habiter » l'Imaginaire qui côtoie le Réel, Félix préfère se limiter au Symbolique – deux autres dimensions ne l'intéressent pas.

### ***Entre deux mondes***

Le lecteur virtuel de *La Révolte* qui s'identifie à deux protagonistes à la fois, quelle que soit la distance impliquée par l'identification<sup>948</sup>, se trouve donc, dès qu'Élisabeth renonce pleinement à son masque, dans une position troublante, car le monde fictionnel qu'il croyait uniforme se partage subitement en deux. À la lecture des premières pages, tant que le dialogue tourne autour des sujets quotidiens et qu'Élisabeth n'adresse à Félix que des réponses courtes et polies, mais qu'en revanche, Félix explique en détail sa manière de percevoir les choses, le lecteur virtuel a le temps de s'immerger dans son monde ; en même temps, il est curieux de découvrir celui d'Élisabeth. Lorsque celle-ci annonce son départ, « se détournant [...] le visage livide et fier, le regard calme, le sourire glacé, la voix stridente »<sup>949</sup>, cette curiosité devient inquiète : surtout par identification initiale à Félix, mais aussi parce que les motifs du départ d'Élisabeth sont vagues. Celle-ci, d'ailleurs, clôture ses comptes de manière sèche et froide, ce qui ne dénonce aucunement son moi : ce n'est que quand Félix suppose qu'elle a un amant, qu'outragée, la protagoniste se met à dévoiler les causes *véritables* de son départ et que son monde, progressivement, commence à s'infiltrer au sein de l'univers fictionnel pour y rentrer, de plein droit, par le « je veux vivre ! » impétueux ; alors, la tension propre à la lecture s'intensifie en même temps que le monde d'Élisabeth pénètre l'espace intime du lecteur virtuel – jusqu'à ce que cet espace se trouve écartelé entre deux mondes opposés.

Dès lors, la tension propre à la lecture émane de deux sources à la fois : d'une part, elle provient du fait que les fondements du monde de Félix sont progressivement minés par la parole d'Élisabeth ; de l'autre, à travers le monde d'Élisabeth, fondé sur l'Imaginaire, se manifeste l'attraction du cercle

---

<sup>948</sup> Rappelons que le propre de la lecture d'un texte dramatique, en absence d'interface narratrice uniforme, est que le lecteur s'identifie, à tour de rôle, à tous les personnages de la pièce, et « change sans cesse d'identité ». La distance entre le lecteur et le personnage peut changer, le fait même de s'identifier à un personnage ne change pas.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 391.

transcendental. La tension se renforce également parce que l'affrontement des personnages amène le lecteur virtuel sur la première bifurcation majeure de *La Révolte* (soit Élisabeth part, soit elle ne part pas<sup>950</sup>). Sur ce point, notons que *La Révolte* ne comporte que trois bifurcations majeures<sup>951</sup> et que la réduction de la quantité de bifurcations, qui dépend de la transformation du caractère de l'action, augmente, pour ainsi dire, leur longueur, ce qui induit un changement non négligeable. La tension ne dépend plus tellement du vacillement intense du lecteur virtuel entre les états d'inquiétude et d'espoir (ce vacillement nécessitant, sur le plan de l'action d'ensemble et de détail, de bifurcations nombreuses, comme chez un Hugo ou chez un Pixérécourt), mais elle est créée par la longue attente de la réalisation positive ou négative du changement constitutif de la bifurcation (qui est, de plus, souvent annoncé par le texte) – ainsi du départ d'Élisabeth. Le lecteur virtuel est alors plongé dans un état de suspension. Cela dit, nous préférons ne pas utiliser la notion de *suspense*, car cette longue attente non parsemée de péripéties au sens ordinaire du terme, que l'on retrouvera aussi dans les drames de Maeterlinck, n'est pas nécessairement anxieuse : si le *suspense*, selon la définition de Jean Douchet, implique « la dilatation d'un présent pris entre deux possibilités contraires d'un futur imminent »<sup>952</sup> (il suffit de penser à l'épée de Damoclès), dans le cas présent, la dilatation du présent, semble-t-il, est trop importante pour engendrer de l'anxiété.

De plus, le lecteur virtuel doit à la fois désirer et craindre le départ de la protagoniste<sup>953</sup>. Craindre, puisque ce dernier entraînera l'effondrement de l'un

---

<sup>950</sup> Étant donné qu'il n'y a que deux personnages dans cet univers fictionnel et que leur « différence d'espèce » exclut le compromis, d'autres variantes de déroulement de l'intrigue sont quasiment impossibles.

<sup>951</sup> On reviendra sur les deux autres par la suite.

<sup>952</sup> Douchet J., *Hitchcock*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1999, p. 6.

<sup>953</sup> ...comme le lecteur virtuel des mélodrames de notre corpus craint et désire le dévoilement du secret. Cela nous amène à penser que, de fait, chez les auteurs symbolistes, la modalité du secret (qui subsiste par ailleurs dans le drame naturaliste, et notamment chez Zola) est remplacée par celle du mystère, le mystère faisant référence à quelque chose d'insondable, inexpliqué ou ineffable, comme le départ d'Élisabeth du point de vue de Félix.

des deux mondes ; désirer, puisque l'attraction du transcendant, l'appel à la libération auquel Élisabeth obéit tout en dénonçant l'ordre bourgeois, est fascinant et irrésistible, car explicitement lié à la mort :

ÉLISABETH, *tranquillement* :

Eh bien, rêver, c'est [...] oublier ces soi-disant devoirs qui révoltent la conscience et ne sont autres que l'amour des intérêts bas et immédiats [...] C'est renforcer l'invincible espoir dans la mort, déjà prochaine, monsieur ! C'est se ressaisir dans l'Impérissable ! C'est se sentir solitaire, mais éternelle ! C'est aimer l'idéale Beauté [...] ! Au fond, rêver, c'est mourir ; mais c'est mourir, au moins, en silence et avec un peu de ciel dans les yeux<sup>954</sup> !...

La mort devient ainsi paradoxe. Pour la protagoniste, relèvent de la mort à la fois l'existence dans le monde de Félix ainsi que le départ dans une retraite lointaine située l'on ne sait où, « en Islande, en Sicile ou en Norvège, peu importe »<sup>955</sup>. C'est comme s'il y avait deux morts pour Élisabeth, l'une à laquelle elle veut échapper, et l'autre qu'elle désire rejoindre ; l'une sous le fardeau du masque étouffant et l'autre dans l'absolu, dans « l'Impérissable », dans l'idéal que l'on ne peut atteindre qu'à travers le rêve.

Observons au passage que le cercle transcendantal du dispositif symboliste implique un enjeu identitaire particulier. Lorsqu'on atteint l'Absolu, le moi disparaît ; c'est pour cela que rejoindre le transcendant, c'est mourir et que « rêver, c'est mourir *un peu* », car le rêve et l'illusion le côtoient de près. Nous y reviendrons amplement dans le chapitre suivant : *Axël* reprend les mêmes motifs, mais dans une perspective différente ; si Élisabeth échange la réalité contre le rêve, les protagonistes d'*Axël* arrivent à comprendre que les deux relèvent de l'illusion qui les éloigne du cercle transcendantal.

Cela étant dit, le départ d'Élisabeth fait figure de suicide symbolique : par son geste, elle tranche les liens qui l'unissaient au cercle social et familial, voire à l'institution symbolique représentée par Félix, et met ainsi à mort sa fausse

---

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 401.

identité, son masque ; ce qui, par ailleurs, transforme le monde de Félix de la même manière qu'un suicide effectif : ce monde s'en trouve déformé, voire démantelé. D'ailleurs, il est curieux de constater qu'Élisabeth prépare soigneusement son acte : elle ne part qu'après avoir remis en ordre ses affaires et avoir payé « sa dette sociale »<sup>956</sup>, pour ne rien devoir au monde qu'elle quitte, pour ne pas y rester attachée – ce comportement est souvent repérable chez les suicidaires « réels »<sup>957</sup>.

Du côté du lecteur virtuel, ce départ, suivi du monologue de Félix que l'on a examiné plus haut, s'avère donc être un instant quasi cathartique : la tension qui s'était accumulée tout au long de la scène semble être évacuée par le geste d'Élisabeth. Dans cette optique, le monologue de Félix pourrait donner lieu à une purgation d'émotions, en suscitant, par la crainte qu'éprouve le personnage, la pitié envers son monde battu en brèche. Or l'autre monde, celui d'Élisabeth, *abandonne* simplement l'univers fictionnel en faveur d'un non-lieu : cet abandon empêche, ne serait-ce qu'en partie, la résolution de l'état de suspension. Ainsi, une fois Félix évanoui, on pourrait croire que l'on est arrivé à la fin de la fable. Toutefois, si le conflit entre deux mondes est résolu de manière assez brutale, la satisfaction du lecteur virtuel, peut-on imaginer, n'est pas complète, car il est toujours curieux de savoir si Élisabeth réussira à atteindre son objectif. Et en effet, l'état de suspension est aussitôt rétabli par la scène muette qui fait surgir une nouvelle bifurcation<sup>958</sup> :

*La pendule au-dessus de la porte sonne une heure du matin [...] puis, entre d'assez longs silences, deux heures, puis deux heures et demie [...] Le petit jour vient à travers les vitres [...] La porte du fond se rouvre violemment ; entre Mme Élisabeth tremblante, affreusement pâle<sup>959</sup>...*

---

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>957</sup> Voir, par exemple, Mishara B.L., Tousignant M., *Comprendre le suicide*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 124.

<sup>958</sup> *Ibid.*, pp. 404-405.

<sup>959</sup> Dans le spectacle de Marc Paquien, cette scène s'étale sur cinq minutes. De ce point de vue, la mise en scène, par les moyens temporels qu'elle possède, permet de renforcer davantage la suspension qui n'est pas pour autant absente de la lecture.

Les coups de la pendule, dénotant le cours accéléré du temps, annoncent l'arrivée imminente d'un événement quelconque : de fait, avant que la porte ne s'ouvre, le lecteur virtuel ne sait pas s'il doit s'attendre à ce que Félix reprenne conscience ou à ce qu'Élisabeth revienne ; la probabilité de ce dernier événement étant toutefois moindre, il doit être étonné par le retour d'Élisabeth « tremblante et affreusement pâle », ce qui augmente sa curiosité et réinstalle l'inquiétude. Lorsqu'Élisabeth rompt enfin le silence (mais que Félix reste toujours évanoui), cette inquiétude est substituée, au fur et à mesure, par la déception. Élisabeth revient puisqu'elle n'a pas su atteindre l'état supérieur qu'elle recherchait : elle pensait s'être débarrassée de son masque, mais en réalité, le masque l'a anéantie et a dénaturé son regard bien avant qu'elle ne s'en soit rendu compte.

ÉLISABETH, *comme glacée, à elle-même* :

Trop tard : je n'ai plus d'âme ! [...] Je sentais que je n'avais plus les yeux voulus pour les [les cieux] regarder d'une façon haute et utile ! Et salutaire ! – Chose horrible ! [...] Je ne me rappelais plus comment il fallait regarder les choses pour vivre dans l'Esprit du monde et cesser à jamais d'entendre le rire du genre humain ! C'en était fait !... [...] Je me suis vantée en voulant vivre. Je ne peux plus. Je suis devenue semblable à celles dont les yeux n'ont jamais perçu les Clartés lointaines !... [...] je suis incapable d'être autre que... ce que je suis devenue. Le monde est vide pour moi désormais<sup>960</sup>...

### ***Anticatharsis***

Le suicide symbolique, celui du masque, s'avère donc raté ; pire encore, une mort symbolique vient le contrebalancer et supplanter. Le masque d'Élisabeth s'est trop profondément enraciné en elle : il a fait disparaître son âme, lien entre le cercle intime et le cercle transcendantal, et transformé son regard de manière à ce qu'elle ne puisse plus considérer « toutes choses plus haut que leur réalité »<sup>961</sup>. Un héros romantique, piégé dans une telle situation, aurait pensé aussitôt à se tuer, mais Élisabeth ne l'envisage même pas – probable-

---

<sup>960</sup> *Ibid.*, pp. 405-406.

<sup>961</sup> En d'autres termes, la vision symboliste se mue définitivement en regard positiviste.

ment parce qu'elle est « incapable d'être autre » que ce qu'elle est devenue, et les gestes violents ne s'inscrivent pas dans la logique de l'existence bourgeoise. Dans cette optique, si Chatterton est incapable de faire coïncider le masque pragmatique avec son être de poète, mais s'il peut toujours se donner la mort, Élisabeth se trouve dans une situation désespérante. Ayant compris qu'elle *n'était que son masque*, elle n'a désormais d'autre possibilité que de rester dans le « monde vide » de Félix pour obéir à ses lois : « Il paraît que demeurer sous ce toit, c'est le devoir, l'honnêteté, la dignité de la vie !<sup>962</sup> » Le monde possible d'Élisabeth, qu'elle croyait être animé par le souffle du transcendant, cède la place au monde de son mari. D'ailleurs, a-t-il existé, ce premier monde ? Élisabeth ne l'envisage, de fait, que comme une possibilité qu'elle aimerait réaliser : et il se peut que le suicide symbolique véritable ait eu lieu bien avant le début de l'action, à l'instant où Élisabeth a choisi de se cacher derrière un masque qui, au bout du compte, l'a supplantée.

Le dispositif de *La Révolte* se rabat ainsi sur une structure, car il se trouve coupé du Réel : comme Élisabeth découvre qu'elle a perdu la capacité de vivre selon les lois de l'Imaginaire, le Réel (ou l'Absolu) reste à jamais inatteignable. La protagoniste est donc condamnée à rester dans le Symbolique étanche pour traîner une existence qui se résume à la platitude du masque. Félix, revenant à lui et revoyant sa femme, ne peut pas par ailleurs s'empêcher d'émettre des commentaires ironiques à ce sujet ; ce qui rétablit, par la négation, la primauté du pragmatique sur le rêve :

... Eh bien, comment se portent la Sicile, la Hongrie et la Norvège ! Ah ! vraiment ? tu as cru qu'on pouvait désertier ses devoirs et s'en aller au pays des chimères !... Tu as pensé que les rêves de l'imagination étaient applicables ! Insensé que j'étais de me bouleverser le sang [...] Cette colère [...] nous a prouvé, à tous deux, que tant qu'il y aura de la « poésie » sur la terre, les honnêtes gens n'auront pas la vie sauve.

---

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 407.

Ainsi, au dénouement, de manière tout à fait particulière, l'univers fictionnel de *La Révolte* revient à un état de choses *identique* à celui qui était postulé au début. Élisabeth reprend son travail « dans la même attitude qu'au lever du rideau »<sup>963</sup> et Félix retrouve ses convictions inébranlables que même la crise quasiment existentielle qu'il vient de vivre n'a pas su faire évoluer. Pourtant, l'univers de *La Révolte* n'est pas reconstitué à l'instar d'un monde mélodramatique, ni déformé. Le fait qu'il s'agit d'un univers qui comporte deux mondes, et non pas d'un monde fictionnel tout court, l'en empêche.

Cela dit, si l'on pouvait concevoir un lecteur qui ne s'identifierait, tout au long de la lecture, qu'à Félix, il s'approcherait effectivement d'une catharsis « plaisante » par la pitié-mépris que lui procurerait l'échec d'Élisabeth. De même, si l'on concevait un lecteur qui s'identifierait uniquement à Élisabeth, en rejetant complètement le monde de Félix, il éprouverait une pitié-compassion envers le personnage dont le monde possible s'avère être déformé, voire anéanti par le masque, en s'approchant d'une catharsis « jouissive ». Pourtant, comme nous l'avons évoqué, de tels lecteurs n'existent pas : qu'il s'agisse du lecteur empirique ou du lecteur virtuel, l'identification à l'univers en tant que tel, c'est-à-dire à deux mondes à la fois, s'impose ; néanmoins, pour un lecteur ou spectateur empirique, l'identification consciente et suggérant une distance « courte » entre lui et le personnage, peut se révéler plus importante d'un côté ou de l'autre. C'est probablement pour cela que les spectateurs critiques de l'époque furent déstabilisés : même dans la situation où l'on appréhende, consciemment, le spectacle du regard « positiviste » de Félix dont le monde est de fait reconstitué, la figure d'Élisabeth reste troublante et menaçante ; qui plus est, Élisabeth vaincue garde envers son mari la même attitude ironique que dans l'exposition. « Pauvre homme !... », dit-elle, le regardant avec « une miséricorde et une mélancolie profondes » juste avant que la toile ne tombe. À l'inverse, lorsque l'on sympathise bien plus avec Élisabeth qu'avec

---

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 407.

Félix, il est probable que l'on se met à douter, face au triomphe convaincant du pragmatique, de la supériorité du rêve...

En conséquence, bien que le dénouement offre au lecteur virtuel la possibilité de s'apitoyer sur la protagoniste, en éprouvant à la fois de la compassion et du mépris envers elle, il n'en arrive pas à la catharsis. La tension résultant de l'attraction du cercle transcendantal n'est pas résolue ni évacuée, mais simplement assourdie par le retour du Symbolique. Pour évacuer la tension, semble-t-il, une ouverture sur le Réel est indispensable, telle qu'elle peut s'opérer, par exemple, à travers la mort (volontaire), le dévoilement du secret, l'incarnation du rêve, etc., c'est-à-dire que la pure présence des éléments constitutifs de la catharsis n'est pas suffisante pour que cette dernière ait lieu ; la tension propre à la lecture, de fait, devrait déstabiliser, d'un seul coup ou bien encore progressivement, le réseau constitutif du monde fictionnel pour que le Réel puisse s'infiltrer là-dedans et la remplacer. Or le dénouement de *La Révolte* n'ouvre pas sur le Réel, mais à l'inverse, dresse un écran imperméable devant ce dernier. Le monde d'Élisabeth anéanti, la protagoniste intègre celui de son mari, qui est parfaitement disjoint de l'Absolu (« Sein brisé, referme-toi !<sup>964</sup> »). C'est dans cette optique que nous allons jusqu'à postuler que *La Révolte* se clôt sur une anticatharsis<sup>965</sup> : une tension irrésolue emplit l'espace intime du lecteur ou du spectateur une fois que celui-ci a refermé le livre ou quitté la salle du spectacle. Dans le cas présent, on quitte un univers fictionnel qui n'a pas pu être ranimé parce qu'il aurait été mort d'entrée de jeu : l'aspiration au transcen-

---

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 407. Sur un autre plan, si l'on prend en compte la distance ironique que suggèrent les dernières répliques du personnage, il est tout à fait possible que son monde subsiste en partie et que l'histoire de *La Révolte* se réitère à l'infini, ce qui rapprocherait la pièce en question d'œuvres dramatiques plus proches de nous, celles du XXe siècle (que l'on pense à Beckett ou encore à Lagarce...).

<sup>965</sup> De fait, il semble que la notion d'anticatharsis n'a pas été clairement définie ni théorisée : on s'en sert occasionnellement, soit pour désigner l'absence d'évacuation de tension au dénouement, soit pour parler de théâtre qui ne met pas en œuvre les procédés aristotéliens à leur état pur (ainsi, on peut à la rigueur considérer la catharsis « larmoyante » comme une sorte d'anticatharsis, et postuler que la tragédie racinienne ne comporte pas de catharsis à proprement parler).

dant (et le transcendant lui-même) n'était peut-être qu'un rêve, que le fruit de l'imagination... Pourtant, du point de vue empirique, le fait que la tension reste dans l'espace intime du lecteur ne signifie-t-il pas que le lecteur devrait lui-même y mettre un terme ? Si la catharsis, et surtout la catharsis « larmoyante » se révèle, somme toute, une délivrance plutôt « passive » des tensions, qui advient lorsque le lecteur est immergé dans la fiction, comme c'est le cas du drame « classique » qui favorise une immersion assez profonde du lecteur à l'inverse, par exemple, des drames zoliens qui peuvent se lire parfois, on l'a vu, en tant qu' « exercices de compassion », l'anticatharsis n'inciterait-elle pas le lecteur à agir, de manière consciente ou inconsciente, afin de se délivrer de la tension par ses propres efforts ?...

\*\*\*

*La Révolte*, œuvre subversive et troublante, met en scène un conflit romantique en apparence qui oppose le pragmatisme bourgeois au rêve, la vision au regard, et qui est centré sur le suicide symbolique d'Élisabeth. La protagoniste quitte le monde des convenances sociales au profit d'un non-lieu où elle pourrait enfin s'approcher du cercle transcendantal ; et l'on voit clairement que le suicide, qu'il soit symbolique ou effectif, exerce un effet puissant sur les autres personnages, car cet événement les rapproche toujours du Réel (ainsi, on pourrait aller jusqu'à dire que Félix l'affronte directement), et qu'il élimine, ne serait-ce que pour un court instant, la tension propre à la lecture. Or le suicide d'Élisabeth s'avère raté et la protagoniste découvre que son rêve ne pourra jamais s'incarner, ce qui amène le lecteur virtuel, qui s'identifie à l'univers fictionnel dans son ensemble, à une anticatharsis : faute d'une véritable manifestation du Réel, la tension n'est pas résolue.

Dans *Axël*, drame épique dans tous les sens du terme, les liens entre la mort volontaire et le mouvement cathartique endossent également un caractère particulier. Bien qu'il n'y ait pas d'anticatharsis à proprement parler, les quatre

dénouements qu'il est possible de repérer dans l'œuvre mettent en jeu des éléments anticathartiques : d'une part, grâce au caractère des protagonistes, de l'autre, grâce à la position du lecteur virtuel, qui se trouve, une fois de plus, au sein d'un univers fictionnel composé de nombreux mondes possibles.

## 2.2. *Axël*<sup>966</sup> : « ...à chacun son infini !<sup>967</sup> »

AXËL, *froid, souriant, et scandant nettement ses paroles* : Vivre ?  
Non. – Notre existence est remplie, et sa coupe déborde !  
– Quel sablier comptera les heures de cette nuit !  
L'avenir ?... Sara, crois en cette parole : nous venons de  
l'épuiser<sup>968</sup>...

Le 28 février 1884, à la salle des conférences du boulevard des Capucines, Villiers donne une lecture des extraits d'*Axël* qu'il accompagne de ses commentaires. Entre autres, il se prononce contre la représentation du drame :

... le drame d'*Axël* n'est nullement écrit pour la scène [...] la seule idée de sa représentation semble à l'auteur à peu près inadmissible. Il ne saurait offrir, en réalité, qu'un intérêt de lecture – à ceux-là seuls encore qui [...] ne considèrent pas uniquement comme une longueur le monologue célèbre de Hamlet<sup>969</sup>...

Il faut noter que malgré son opposition déclarée à la création d'*Axël* sur scène, l'auteur avait envisagé, dans un premier temps, la possibilité de représenter l'œuvre : en témoigne le fait qu'il avait commandé la musique pour sa pièce à Alexandre Georges ; de même, l'un de ses amis confirme que l'intention véritable de Villiers était de faire jouer *Axël* avec des coupures nécessaires<sup>970</sup>. Toutefois, le texte n'a jamais été mis en scène du vivant de l'auteur : ce n'est qu'en 1894 que Paul Laroche l'a monté, avec de nombreuses coupures, au théâtre de la Gaîté. Mireille Losco-Lena note que les critiques de l'époque ont trouvé le spectacle plutôt réussi ; en revanche, ils évoquèrent souvent l'ennui qui gagnait les spectateurs à cause de la longueur et de la complexité des tirades : dans leurs comptes-rendus, la métaphore du brouillard est ainsi récurrente<sup>971</sup>.

---

<sup>966</sup> Villiers de l'Isle-Adam, A. (de), *Axël* in *Œuvres complètes. II*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986. Pour les citations, nous indiquerons le numéro de la partie (ou du chapitre, ou du monde...), de la sous-partie et de la scène suivis de la pagination : par exemple, I, 2, 6, p. 552.

<sup>967</sup> IV, 1, 4, p. 663.

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>969</sup> « La conférence de la salle des Capucines » in *Œuvres complètes. II, op.cit.*, pp. 1531-32.

<sup>970</sup> Voir sur ce point notice de P.-G. Castex (*op.cit.*, pp. 1537-38).

<sup>971</sup> « L'événement d'*Axël* à la Gaîté, Paris, 1894 » in *Littératures, op.cit.*, pp. 105-118.

Par la suite, *Axël* n'est rejoué qu'à deux reprises (selon les informations que nous avons pu trouver) : en 1962, la pièce a été mise en scène par Antoine Bourseiller au Studio des Champs-Élysées ; en 2006, Christian Lapointe l'a montée au Théâtre Périscope à Québec. Pour cette dernière création, le metteur en scène a également dû procéder à des coupures considérables, ne gardant qu'un tiers de volume total ; dans une interview, il avoue d'ailleurs qu'il est difficile de mettre en scène *Axël* de manière « classique » : « ... tu ne peux être que le passeur du texte, sinon, ça devient mélodramatique et réducteur [...] dès qu'on commence à comprendre la situation, elle s'écrase si on la joue ; elle ne marche plus »<sup>972</sup>. La mise en scène d'*Axël* nécessite donc des coupures importantes et en même temps, la réception de l'œuvre dans *sa totalité* semble ne marcher, de manière efficace, que par la lecture du texte : les didascalies abondantes ainsi que les monologues philosophiques longs et complexes, mais aussi les descriptions et les récits, s'étalant parfois sur de nombreuses pages, créent un monde imaginaire qu'il serait effectivement extrêmement compliqué de représenter autrement qu'en esquissant et suggérant la globalité de l'œuvre.

La dramaturgie d'*Axël* fait aussi preuve d'une complexité exceptionnelle. La pièce est divisée en quatre parties, ou, plus précisément, en quatre mondes : monde religieux, monde tragique, monde occulte et monde passionnel qui se déploient dans trois espaces-temps différents. Chaque partie constitue une pièce à part entière, respectant la structure classique du nœud-péripéties-culmination-dénouement ; en même temps, les parties sont reliées entre elles par deux thématiques majeures, celle de la renonciation et celle de la quête de l'Idéal (de l'infini), ainsi que par les personnages d'Axël et de Sara. Au sein de cette structure plus ou moins habituelle, de nombreux récits sont pourtant enchâssés ; leur fonction principale n'est pas de suppléer à l'action, mais surtout d'enrichir la dimension de l'Imaginaire : ainsi peut-on repérer des récits qui ne

---

<sup>972</sup> Despatie S., « *Axël* de Villiers : l'inaccessible étoile » (en ligne) in *Voir*, le 9 février 2006. Disponible sur : <https://voir.ca/scene/2006/02/09/axel-de-villiers-linaccessible-etoile/>, consulté le 17 janvier 2016.

sont reliés à la trame que par les motifs et les métaphores qu'ils mettent en jeu (par exemple le récit d'Ukko, centré autour du motif de la rencontre du double féminin, d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Villiers). En même temps, les didascalies peuvent se lire également comme des « microrécits » : nous irions jusqu'à dire que dans *Axël*, les didascalies, où se fait clairement entendre la voix d'un narrateur qui n'hésite pas à émettre son propre jugement sur les événements qu'il observe, peuvent faire scène indépendamment des discours des personnages.

L'univers d'*Axël* se conçoit donc sur un mode à la fois théâtral et romanesque, mais aussi poétique : d'une part, grâce à l'abondance des métaphores et de l'autre, grâce au style de Villiers qui, même s'il varie d'un personnage à l'autre, est nettement reconnaissable par sa complexité, par ses sonorités, par sa richesse au niveau du vocabulaire et par son lyrisme. Ainsi, *Axël* s'enracine véritablement dans l'imagination du lecteur, et c'est à travers l'imagination que l'œuvre agit. Y concourent, de plus, les détails abondants dont l'espace scénique et le hors-scène sont ornés : il suffit de penser aux didascalies initiales de chaque partie, à la description minutieuse de la cérémonie de prise de voile, au récit de Herr Zacharias, etc. Qui plus est, l'Imaginaire du texte se trouve en mouvement perpétuel même lorsque l'espace scénique, objectivement, semble être peu mouvementé. Pour n'en donner qu'un exemple, penchons-nous sur la didascalie qui décrit Sara lors de la cérémonie de prise de voile :

*Sara se découvre le visage [...] Les opales du collier mystique scintillent parmi les fumées de l'encens ; une pluie de feuilles de lis parsème le tapis autour d'elle.*

*Elle s'est dressée, au milieu des encensoirs et des cierges, devant l'Archidiacre ; elle se tient maintenant debout, immobile, les bras croisés, les paupières baissées. Sur ses épaules brillent les pleurs d'or du drap funèbre, dont les grands plis tombent derrière elle et se prolongent sur les dalles<sup>973</sup>.*

De fait, ce ne sont pas seulement les tirades complexes et les récits monumentaux qui imposent des contraintes considérables à celui qui aimerait

---

<sup>973</sup> I, 2, 6, p. 553.

mettre *Axël* en scène, mais aussi les didascalies qui soutiennent pleinement la dimension de l'Imaginaire de cet univers fictionnel : qu'on les sacrifie ou qu'on les suive soigneusement, l'Imaginaire perd de sa richesse initiale, car de plus, elles possèdent une valeur poétique indéniable. Ainsi, il va de soi qu'un « collier mystique » ou encore « les pleurs d'or du drap funèbre » ne sauraient être représentés par des objets – peut-être saurait-on traduire la portée poétique de la didascalie en recourant à l'éclairage et aux procédés sonores... De plus, la fascination que procure l'image de Sara réside dans le mouvement et dans la focalisation du regard « intime » du lecteur sur les détails infimes. Le spectateur recevrait l'image dans son intégralité, de manière globale. Or pour le lecteur, l'image se construit progressivement, dans un temps continu et étendu ; un double mouvement se met alors en œuvre, celui du regard intime et celui qui est inscrit dans l'image elle-même. Le regard intime voyage de détail en détail, d'événement en événement : les opales scintillent, les fumées de l'encens montent, les feuilles de lis parsèment le tapis ; Sara se dresse, droite et haute comme un cierge, le drap funèbre tombe en pleurs sur les dalles... Bien que le personnage soit quasi immobile, l'espace qui l'entoure se trouve agité : la pulsation qui se traduit par le scintillement rejoint le mouvement vertical et horizontal. L'image qui se conçoit dans l'espace intime du lecteur virtuel s'avère donc à la fois réaliste et poétique ; et sur le fond d'un corps inerte, des changements foisonnent.

En laissant de côté les didascalies pour examiner la parole des personnages, on s'aperçoit que cette dernière, qu'elle serve à relater des événements ou bien à véhiculer des concepts abstraits comme ceux de l'éternité, de la délivrance ou de l'intemporel, fonctionne aussi majoritairement par la création des images dynamiques et détaillées : on aura maintes occasions de s'en persuader ; pour l'instant, limitons-nous à noter que l'univers fictionnel d'*Axël*, univers vaste, riche et complexe, ne peut éclore complètement que dans et par l'imaginaire (si l'on accepte de prendre ici ce terme dans son sens commun) – celui du lecteur ou du spectateur.

### **Renonciateurs**

Chaque monde constitutif d'*Axël* est censé amener le lecteur virtuel du drame à la catharsis, si l'on considère cette dernière non seulement en termes classiques (bien que la crainte et la pitié soient ici mises en œuvre par des biais insoupçonnés), mais également comme une simple évacuation des tensions générées par le ou les conflits dramatiques. Les conflits que les trois premiers mondes d'*Axël* définissent sont synthétisés et définitivement résolus – par le double suicide des protagonistes – dans le quatrième et dernier monde. L'ensemble des conflits se noue autour de l'opposition entre le monde du protagoniste et le monde extérieur qui tente toujours de le subjuguer. Pourtant, à l'inverse de *La Révolte*, où l'opposition se dessine clairement entre un monde poétique et un monde pragmatique, dans *Axël*, on ne retrouve cette même opposition que dans « Le monde tragique ». « Le monde religieux » et « Le monde occulte » relèvent d'un cas de figure plus curieux : deux mondes « idéalistes » s'y opposent.

Ainsi, dans « Le monde religieux », l'Archidiacre se rend parfaitement compte que la foi n'est qu'une illusion, mais qu'il s'agit, en revanche, d'une illusion supérieure aux autres<sup>974</sup> ; dans « Le monde occulte », maître Janus, tuteur d'*Axël*, proclame afin de persuader celui-ci à poursuivre son chemin spirituel : « Puisque tu ne sortiras pas de l'illusion que tu te feras de l'univers, choisis la plus divine »<sup>975</sup>. De fait, qu'il s'agisse de l'Archidiacre ou du maître Janus, les deux cherchent à persuader les protagonistes de rejoindre leur monde ; or Sara et *Axël* y renoncent, car ils aspirent à retrouver l'infini qui dépasserait l'illusoire : par conséquent, c'est le cercle transcendantal à *l'état pur* qui les attire. Lorsqu'ils se retrouvent dans le souterrain du château d'*Axël* et comprennent que l'on ne peut atteindre l'infini que dans la mort, ils s'empoisonnent. Dans « Le monde passionnel », d'ailleurs, comme les mondes

---

<sup>974</sup> « Illusion pour illusion, nous gardons *celle* de Dieu, qui donne, seule, à ses éternels éblouis, la joie, la lumière, la force et la paix » (I, 1, 6, p. 551).

<sup>975</sup> III, 1, 1, p. 641.

possibles d’Axël et de Sara se ressemblent, le conflit dramatique s’éteint dès que les protagonistes découvrent leur ressemblance foncière ; alors les écrans qui les séparent disparaissent et leurs âmes fusionnent – on y reviendra.

De même, on retrouve, au sein de chaque monde, un mystère qui appelle au dévoilement et qui conditionne la tension dramatique. Il n’est pas d’ailleurs rare que les conflits se déploient et les mystères se révèlent dans le hors-scène « abstrait » : l’espace scénique, dans ce sens, ne leur sert que d’ornement. Ce qui définit pourtant l’essence de l’univers d’*Axël*, c’est que les protagonistes et même certains antagonistes sont conscients de la nature illusoire des mondes possibles qui le constituent. Or pour considérer l’univers de cette manière et, de plus, pour pouvoir renoncer aux illusions les plus séduisantes afin de continuer à frayer son chemin vers l’infini, il faut devenir le spectateur de cet univers : il faut, métaphoriquement parlant, s’élever au-dessus d’autres personnages et se placer aux confins du dispositif. Dans ce sens, Sara et Axël, personnages concentrés sur la quête de l’Infini, personnages froids et impassibles à tel point qu’ils en deviennent parfois terrifiants, nous semblent incarner une sorte de surhomme « protonietzschéen » arrivé au sommet de sa montagne – ce qui devrait, hypothétiquement, augmenter la distance entre le lecteur virtuel et le personnage...

### ***Sara la taciturne***

Dans « Le monde religieux », Sara, dès sa première apparition, ressemble bien plus à une statue de marbre qu’à un être vivant : « [u]ne forme humaine, long voilée et les pieds nus sur des sandales, se tient debout sous la lampe ». Lorsque l’Abbesse lui découvre la tête, « [u]n visage d’une beauté mystérieuse » apparaît, « les paupières baissées »<sup>976</sup> : dans la première partie du drame, Sara se définit ainsi par l’absence de regard, de geste et de parole – par l’absence de tout ce qui constitue l’essence d’un personnage de théâtre « clas-

---

<sup>976</sup> I, 1, p. 533. La « beauté mystérieuse » revient perpétuellement dans le texte pour caractériser Sara.

sique »<sup>977</sup>. Ses mouvements rares, lents et impassibles qu'elle n'effectue, jusqu'au dénouement, que sur ordre, sont aussitôt suivis du retour à l'immobilité ; son visage n'exprime pas d'émotions ; elle ne réagit pas aux menaces les plus violentes, physiques ou verbales, qui lui sont adressées<sup>978</sup> ; enfin, elle garde toujours le silence qu'elle ne rompt qu'une seule fois, à la fin de la cérémonie de la prise de voile, pour renoncer « à la Vie et à la Lumière ». On est ainsi en présence d'un corps neutre, d'une surface blanche que les autres tentent de recouvrir de leur parole : dans « Le monde religieux », c'est à travers le discours d'autrui que Sara se constitue en personnage. Celui-ci est alors dépeint comme taciturne, dangereux et séducteur, recelant des abîmes infernaux et doté « du don terrible, l'Intelligence »<sup>979</sup>. Par la prise de voile, l'Abbesse et l'Archidiacre comptent sauver Sara d'elle-même en lui imposant d'accepter Dieu et la foi ; or derrière ce projet digne en apparence se recèle une crainte profonde inspirée par l'attitude de Sara<sup>980</sup> : un personnage silencieux est effrayant, car on ne peut pas deviner ce qu'il médite.

Ainsi, s'il y a un mystère dans « Le monde religieux », c'est Sara elle-même : elle est le noyau qui attire les autres personnages ; elle est, métaphoriquement parlant, le soleil noir autour duquel tournent les autres planètes. Un tel mystère doit être dévoilé ou du moins rendu inoffensif : faute de pouvoir pénétrer par effraction l'écran de silence protégeant le cercle intime de Sara, l'Archidiacre tente néanmoins de faire rentrer celle-ci au sein du monde religieux afin de l'y enfermer à jamais. La rhétorique dont il se sert est d'abord

---

<sup>977</sup> Dans le mélodrame, on rencontre souvent des personnages aveugles, sourds et/ou muets ; en plus de faire appel à la sensibilité du lecteur/spectateur, ils sont au service du secret mélodramatique, en rendant possibles les scènes de reconnaissance touchantes. Pourtant, alors que ces personnages ne sont pas responsables de leur handicap, Sara se tait et reste immobile de manière consciente : on examinera les conséquences désastreuses que cela peut engendrer.

<sup>978</sup> Ainsi, lorsque sœur Laudation veut la frapper au visage, sa main s'arrête, « comme secrètement immobilisée » (I, 2, 7, p. 556), et Sara ne relève pas les paupières et ne tressaillit même pas.

<sup>979</sup> I, 1, 4, p. 544.

<sup>980</sup> Cf. « L'Archidiacre : [...] Le jeûne, la prière sont quelquefois impuissants !... C'est une chose dangereuse, une chose dangereuse ! *Frissonnant*. – Horreur ! » (*ibid.*).

censée dissiper les doutes prétendus de Sara : dans son premier discours, qu'il prononce juste avant la culmination de la prise de voile, l'Archidiacre tente de la séduire par le monde de la Foi, mais lorsqu'il échoue, Sara renonçant par un simple « non » à « la Lumière, l'Espérance et la Vie »<sup>981</sup>, la parole de l'Archidiacre, ainsi que les images qu'elle crée, devient autoritaire, passant du côté sombre et violent du monde religieux :

En conséquence, Sara, puisque, par miracle, il m'est donné de pouvoir agir, ici, d'une manière efficace et salutaire, je me saisis de la Force, au nom de Dieu, contre toi, pour te sauver de ta nature affreuse. Tu retourneras au cachot ! Tu y jeûneras jusqu'à ce que ta misérable chair, qui se révolte, soit matée. [...] C'est ici la porte [...] par laquelle j'ai droit de vous contraindre à entrer dans la Vie ; car, ainsi que le dit avec profondeur saint Ignace de Loyola, « la fin justifie les moyens » ; et il est écrit : « Forcez-les d'entrer !... »<sup>982</sup>

Pourtant, même la parole la plus impérieuse n'arrive pas à toucher Sara qui reste toujours aussi impénétrable, les yeux baissés<sup>983</sup>. Ce n'est que lorsque l'Archidiacre veut la contraindre d'entrer dans le cachot souterrain qu'elle passe enfin aux actes.

Il s'avère d'ailleurs que les craintes de l'Abbesse et de l'Archidiacre ne sont pas sans fondements : dès que Sara soulève le voile de son mystère, le monde de l'autre côté du voile se trouve sur le point d'être démantelé<sup>984</sup> ; d'une certaine manière, la protagoniste – ou bien son cercle intime – fait figure de Réel destructeur. Le « non » de Sara, que nous venons d'évoquer, résonnant au cœur même d'une cérémonie religieuse, réduit, d'un seul coup, au désordre complet le monde jusqu'alors parfaitement ordonné : le vase sacré tombe des mains de l'Archidiacre et se casse, les religieuses désertent les stalles ; l'ambiance est rendue encore plus désastreuse par des chants joyeux venant du lointain (l'action a lieu la nuit de Noël) et que l'Abbesse essaie vainement

---

<sup>981</sup> I, 2, 6, p. 553.

<sup>982</sup> I, 2, 8, pp. 558-559.

<sup>983</sup> Cf. *ibid.*, p. 559.

<sup>984</sup> Le parallèle avec Élisabeth et Félix de *La Révolte* est ici évident.

d'interrompre ; enfin, lorsque les chants se taisent, les nonnes s'enfuient du cloître, abandonnant l'espace rendu impur par le sacrilège.

Dans « Le monde religieux », le mouvement cathartique et la catharsis se déterminent donc respectivement par le silence et par le « non » de Sara. La tension propre à la lecture surgit, comme dans *La Révolte*, de l'attente de l'événement majeur annoncé par le texte, à savoir la prise de voile. Préfigurée par les discours de l'Abbesse et de l'Archidiacre, cette cérémonie apparaît comme un événement parfaitement prévisible et dont rien ne saurait gêner le déroulement<sup>985</sup> ; toutefois, étant donné que l'actant principal en est Sara dont on ignore les pensées et les projets, étant donné aussi que le passé de celle-ci, reconstitué par les discours des religieux, semble particulièrement sombre et que, enfin, les religieux manifestent eux-mêmes une grande appréhension envers la protagoniste (la cérémonie étant ainsi censée les délivrer de leur crainte), le lecteur virtuel ne peut pas être certain de l'avenir du monde en question. Le silence de Sara rend l'issue de la cérémonie imprévisible : derrière le silence, pousse l'inimaginable ; impossible au lecteur de savoir où le mènera la bifurcation sur laquelle il se trouve.

Signalons sur ce point que « Le monde religieux » se fonde, en fait, sur deux bifurcations « majeures » dont les événements constitutifs sont respectivement la prise de voile et la confrontation de Sara avec l'Archidiacre : nous sommes toujours en présence de bifurcations particulièrement dilatées dans le temps, compte tenu surtout de la longueur des discours des personnages. Se crée donc, chez le lecteur virtuel, une curiosité inquiète, propre à l'état de suspension dans lequel il est plongé. La tension, qui atteint son comble pendant la cérémonie, est évacuée lorsque le monde religieux se voit désordonné par la renonciation de la protagoniste : le « non » de Sara à lui seul fait scène en dé-

---

<sup>985</sup> Cf. « L'Abbesse : [...] la grâce descendra sur vous ; l'oubli vous rendra l'esprit moins inquiet ; vous sentirez bientôt le poids de l'amour divin ; et [...] vous m'embrasserez, les joues baignées de pleurs d'extase et de joie. – Et ce sera le touchant, l'édifiant spectacle... » (I, 1, 1, p. 535)

truisant, pour ainsi dire, l'institution symbolique et en faisant jaillir le Réel. Cette catharsis est par conséquent « jouissive », mais contrairement à d'autres catharsis que nous avons examinées, elle repose sur la simple résolution de l'attente qui n'implique pas la pitié<sup>986</sup> ; cette résolution fonctionne non seulement à travers le Symbolique, mais également à travers l'Imaginaire : les didascalies créent, de la cérémonie, un spectacle grandiose qui se déroule sur la scène intime du lecteur virtuel. L'effet produit par le désordre qui s'ensuit est d'autant plus puissant que la cérémonie est impressionnante<sup>987</sup>.

Ajoutons que le lecteur virtuel, dans ce cas, reste plus ou moins neutre vis-à-vis de ce qu'il voit se dérouler sur sa scène intime : l'identification aux personnages est troublée, fonctionnant surtout sur le mode de l'augmentation de la distance entre le lecteur et les personnages. Difficile de se rapprocher des religieux qui font perpétuellement preuve de violence injustifiée, d'autant plus qu'ils l'exercent au nom du salut éternel ; difficile de se rapprocher d'un personnage muet et immobile qu'est Sara. Quoique son personnage soit construit, discursivement, par d'autres protagonistes qui le transforment littéralement en un personnage du roman gothique (noble, beau, intelligent, mystérieux – tel le comte Dracula), le silence et l'immobilité, ainsi que les dangers innombrables qu'ils recèlent, postulent une certaine distance entre Sara et le lecteur virtuel, distance qui s'avère en même temps garante de la fascination. Il est toutefois possible de vouloir que Sara échappe à la prise de voile, notamment à cause de la violence gratuite qui s'abat ou menace de s'abattre sur elle, ainsi que de prendre un certain plaisir à voir le monde religieux s'écrouler sur scène. Mais toujours est-il que le lecteur virtuel reste distancié des personnages et de leurs

---

<sup>986</sup> La terreur, à ce que l'on peut supposer, est toutefois présente : mais, comme c'est Sara qui l'inspire, et que sa violence s'abat sur les religieux, c'est de ceux-ci que le lecteur devrait avoir pitié. Or les religieux, par leurs intentions et surtout par la position de force qu'ils occupent, ne sont pas à même de susciter la pitié-compassion ; de plus, à l'inverse des traîtres de mélodrame, qui restent toujours dans un rapport d'exclusion par rapport au cercle familial (et c'est pour cela que l'on peut éprouver une sorte de pitié-mépris envers eux), l'Abbesse et l'Archidiacre se trouvent *dans leur monde*, de plus, ils sont intelligents, comme d'ailleurs la plupart des personnages d'*Axël* – difficile donc de les considérer avec mépris ou indulgence...

<sup>987</sup> Voir I, 1, 5-7.

mondes : cela aussi grâce aux didascalies abondantes qui le rappellent à sa position du spectateur tout en mettant son regard intime à distance des événements.

Par ailleurs, même si après la scène de la prise de voile, Sara passe enfin de l'immobilité à l'action, la distance entre le lecteur virtuel et le personnage ne s'en trouve pas réduite pour autant. L'espace scénique évidé, Sara reste seule avec l'Archidiacre ; et lorsque, à la fin du discours autoritaire de ce dernier, elle lève enfin son regard, toujours sans prononcer un mot, une violence bien ciblée se déclenche :

*Sara lève enfin les yeux sur le prêtre. [...] Muette, et sans que ses traits trahissent une impression quelconque, elle marche vers un pilier. Elle saisit [...] une vieille hache double [...] puis revient, toujours lente et glacée. Arrivée près du trou béant, elle étend simplement le doigt vers la fosse et fait au vieux prêtre un signe vague et impératif : celui de descendre, lui-même, dans le tombeau.*

*Interdit, l'Archidiacre recule. Sara s'avance vers lui, la hache haute, cette fois, et étincelante ! Le vieillard [...] s'enveloppe d'un grand signe de croix et descend les degrés<sup>988</sup>...*

À l'issue de cette scène, qui pourrait très bien faire partie d'un film d'horreur mettant en œuvre le motif de la statue animée, Sara « jette la hache, d'un geste fait retomber la pierre et pousse, impassiblement, du bout de sa sandale, chaque verrou »<sup>989</sup>, puis s'enfuit en ouvrant la fenêtre du cloître. À la fin du « Monde religieux », la protagoniste retrouve la vision et le mouvement ; dans « Le monde passionnel », elle retrouve la parole, dévoilant, enfin, de plein gré, son espace intime devant Axël, mais aussi devant le lecteur virtuel ; or son intimité s'avère être aussi infernale et cruelle que l'apparence laisse le présager :

... Toutes les faveurs des autres femmes ne valent pas mes cruautés ! Je suis la plus sombre des vierges. Je crois me souvenir d'avoir fait tomber des anges. Hélas ! des fleurs et des enfants sont morts de mon ombre. [...]

---

<sup>988</sup> I, 2, 8, pp. 559-560.

<sup>989</sup> I, 2, 9, p. 560.

Je puis t'endormir en des caresses qui font mourir : je sais le secret des plaisirs infinis et des cris délicieux, des voluptés où toute espérance défaille. Oh ! t'ensevelir en ma blancheur, où tu laisserais ton âme comme une fleur perdue sous la neige ! Te voiler de mes cheveux où tu respirerais l'esprit des roses mortes !...<sup>990</sup>

Il faut relever, d'une part, la récurrence des images de la mort et même de la *mise à mort*, ainsi que des images de l'ombre, de l'autre, la négation manifeste de l'innocence. Sara se présente donc en personnage qui, derrière son impassibilité, cache une violence ténébreuse sans bornes, toujours prête à se déverser sur l'autrui. Cette violence est pourtant fascinante. Examinons-la brièvement dans la perspective de la Persona et de l'Ombre jungiennes dont il était déjà question dans la partie précédente : rappelons que la Persona est, en simplifiant, le masque que l'on porte afin d'être acceptés par la famille et la société, et que l'Ombre rime avec le côté sombre, violent, bestial de l'être humain.

En considérant l'identification en tant que manifestation d'empathie, c'est-à-dire de capacité à se « mettre dans la peau » d'un personnage, s'identifier aux Bons du mélodrame classique qui représentent la Persona sous sa forme plus ou moins pure devrait être une tâche aisée<sup>991</sup> ; pour s'identifier à un Chatterton ou à un Hernani, il faudrait déjà reconnaître, au niveau du Moi, l'existence des pulsions « antisociales » qui contrecarrent la Persona. Chez Zola, nous l'avons vu, l'espace intime des personnages ne consiste quasiment que de l'Ombre : pour s'identifier à ses protagonistes, pour se mettre à leur place, il faudrait arriver à reconnaître cette dernière. Au niveau de l'identification, les Ombres zoliennes peuvent alors suggérer une mise à distance assez importante, quitte à « repousser » un spectateur empirique hors du

---

<sup>990</sup> IV, 1, 4, pp. 658-659.

<sup>991</sup> Bien sûr, cela pour un lecteur/spectateur contemporain de la pièce : à un lecteur/spectateur d'aujourd'hui, la distance temporelle et les différences culturelles l'empêcheraient (sauf à supposer l'existence d'une morale universelle, atemporelle et que le mélodrame arrive à représenter...). Néanmoins, si l'on prend un autre exemple, plus contemporain, il doit être facile de s'identifier aux protagonistes des mélodrames hollywoodiens qui représentent des normes et des valeurs bien connues...

dispositif fictionnel. Éprouver de l'empathie, dans ce contexte, s'avère être un « exercice de la compassion », si l'on reprend la formule de Zola.

Dans *Axël*, la situation ressemble, sur un certain plan, à celle que nous venons de décrire. Pour s'identifier et donc pour se rapprocher, ne serait-ce qu'en partie, à Sara ou à Axël, il faudrait arriver à reconnaître son Ombre, mais *en rejetant* en même temps la Persona (notons que Sara ne porte pas de masque « social »). Cela nous fait penser au surhomme qui, chez Nietzsche ou chez ses précurseurs<sup>992</sup>, se définit en premier lieu par le refus de l'ensemble des normes sociales et par une violence accrue envers la société, ce qui lui permet d'atteindre la liberté absolue, sa visée ultime<sup>993</sup>. L'identification « positive », réduisant la distance entre le lecteur et les protagonistes d'*Axël*, qui se qualifient souvent eux-mêmes de surhumains, se révèle dès lors complexe (sauf à imaginer un lecteur qui aurait lui-même atteint cet état). En revanche, la distance qui se crée entre les Ombres de Villiers et le lecteur rend les personnages fascinants : pour que la pulsion scopique se mette en œuvre, il faut, d'un côté, créer une distance entre le sujet regardant et l'objet regardé ; de l'autre, il faut suggérer à sa vue quelque chose qui relève de l'innommable. Il va de soi que la dite fascination n'est pas « continue » : le caractère des protagonistes comportant de nombreux traits romantiques, il n'est pas rare que Sara et Axël descendent, métaphoriquement parlant, du sommet de leur montagne, et ce surtout dans la dernière partie du drame, le « Monde passionnel ». Néanmoins, le

---

<sup>992</sup> Nous n'avons pas réussi à trouver de confirmation à l'existence d'un lien direct entre Villiers et Nietzsche ; la ressemblance des idées et des motifs qui parcourent leur œuvre est toutefois frappante. Les deux ont connu et admiré Wagner : cela pourrait donc être dû à cette influence commune.

<sup>993</sup> On le comprend mieux à la lumière des trois métamorphoses dont il est question dans *Ainsi parlait Zaratoustra* (que l'on nous pardonne cet anachronisme...) : chameau, lion et enfant ; le chameau se charge du fardeau que lui impose la société (« Tu dois »), le lion, qui veut être « le maître de son propre désert », dit « Je veux » ; enfin, pour l'enfant, il n'y a que « l'innocence et l'oubli », nécessaires pour gagner son « propre monde » (Nietzsche F., *Œuvres complètes*, vol. 9, Société du Mercure de France, 1903, pp. 33-36). Sara et Axël, dans ce sens, sont deux lions (de plus, Axël est constamment comparé à un lion ou à un aigle). En anticipant, notons que maître Janus indique à Axël le chemin vers l'enfant, or Axël le refuse... Sur ce plan, on peut aussi observer que Maeterlinck, quant à lui, ne s'intéresse qu'aux enfants.

texte ne manque jamais de rappeler au lecteur qu'il ne s'agit pas d'êtres ordinaires : la distance propre à l'identification change ainsi de manière dynamique tout au long de la lecture.

Ajoutons que dans le mélodrame et surtout dans le drame romantique, lorsqu'un personnage devient conscient de son Ombre, cette petite lueur de prise de conscience provoque chez lui un conflit intérieur puissant, impliquant à la fois l'Ombre, le Moi et la Persona, dans lequel le lecteur virtuel est immergé au même titre que le personnage, et qui se conclut, pour la plupart, par le suicide de ce dernier ; or pour Sara et Axël, le conflit en question ne surgit même pas en raison de leur détachement complet du ou des mondes possibles qui les entourent<sup>994</sup> : leur cercle intime ne se heurte pas aux autres cercles constitutifs de l'univers fictionnel, exception faite du cercle transcendantal. Le lecteur d'*Axël* observe donc cet univers depuis la frontière du transcendant, plongé, pour la plupart, dans un état de suspension et tout en se laissant fasciner par les cercles intimes des protagonistes « surhumains » dans lesquels il lui est difficile de s'immerger.

### ***Subversion du modèle tragique***

Le personnage éponyme d'*Axël*, qui apparaît, pour la première fois, dans « Le monde tragique », se révèle beaucoup plus prolixe que Sara ; toutefois, avant qu'il n'entre en scène (II, 2, 6), c'est à travers le discours de ses serviteurs qu'il est présenté au lecteur : ceux-ci le décrivent comme un jeune homme qui « n'aime que le silence » ; un côté animal, voire prédateur, le caractérise également : il s'agit d'un « vigilant veilleur aux yeux de faucon », ou bien encore d'un « jeune lion qui porte sa race dans ses yeux »<sup>995</sup>. Le protagoniste est comparable à Sara à plusieurs égards : « d'une admirable beauté virile », au visage

---

<sup>994</sup> Pour souligner l'étrangeté d'Axël, on note souvent que, en plein XIX<sup>e</sup> siècle, il habite un château médiéval au milieu d'une forêt : il est ainsi détaché de la réalité extérieure à la fois sur le plan spatial et temporel.

<sup>995</sup> II, 1, 2, p. 568.

« d'une expression mystérieuse à force d'être pensive »<sup>996</sup>, il est aussi impassible (ce mot revient dans les didascalies à plusieurs reprises) et impitoyable que son double féminin. Qui plus est, si le second monde d'*Axël* est un monde tragique, Axël est la Fatalité même qui sert à l'épurer.

L'action de la seconde partie se déroule dans le château d'Axël, perdu au fond des forêts allemandes. Cette fois-ci, l'action se noue, après une longue exposition, autour d'un secret mélodramatique en apparence<sup>997</sup>. Kaspar d'Auërsperg, commandeur et parent d'Axël, est venu rendre visite au jeune homme, en visant à le ramener de sa retraite à la cour : « Je suis sûr que, bien dirigé, le comte Axël d'Auerspërg pourrait me conquérir, auprès du roi, certaines influences... d'une utilité fort appréciable »<sup>998</sup>. En même temps, il apprend de Herr Zacharias, intendant d'Axël, qu'aux alentours du château est enseveli un immense trésor (bien que son maître lui ait défendu d'en parler). Lors du dîner, Kaspar tente de persuader Axël de revenir dans le monde, en allant jusqu'à s'écrier « Je m'appelle *la vie réelle*, entends-tu ? »<sup>999</sup>, mais aussi il essaie discrètement de lui arracher son secret ; or Axël reste poli et impénétrable, et Kaspar, impuissant, finit par lui demander directement si le trésor existe. Alors, Axël le provoque en duel en l'accusant d'avoir tenu « des propos familiers qui [l']ont offensé »<sup>1000</sup> ; sur un certain plan, il s'agit de libérer l'espace qu'il habite de l'usurpateur qui trouble le calme et la solitude du protagoniste ; et même de l'épurer, car cet espace a été profané par la parole de Kaspar, mensongère, vide de sens, traduisant des sentiments infâmes :

---

<sup>996</sup> II, 2, 6, p. 591.

<sup>997</sup> Il faut dire qu'en lisant « Le monde tragique », on pourrait se croire au beau milieu d'un mélodrame : Kaspar est un traître par excellence ; l'action a lieu dans une salle sombre ; qui plus est, à l'extérieur, le vent se lève et l'orage se déclenche pour accompagner les instants où la tension dramatique atteint son apogée...

<sup>998</sup> II, 1, 5, p. 578. Par son caractère, Kaspar évoque le Félix de *La Révolte* : les idées « fantasmagoriques » et le penchant pour les sciences occultes d'Axël sont pour lui un mal qui « guérirait en huit jours » ; il veut démontrer au jeune comte que « le Grand-Œuvre est de faire son chemin dans le monde » – tout comme « la Science de la vie est de ne jamais rêver ».

<sup>999</sup> II, 3, 9, p. 598.

<sup>1000</sup> II, 3, 12, p. 603.

...sous le voile de ce dont il parle, nul ne traduit [...] que lui-même. [...] je ne ressentais [...] en tes dires dénués de leurs images *réelles*, qu'une odeur de cœur desséché, qu'une impression de cadavérique impudeur d'âme, que le sourd avertissement d'une constante arrière-pensée de perfidie<sup>1001</sup>.

Le regard d'Axël est omniscient : il pénètre le voile des apparences ; maître absolu de son espace<sup>1002</sup>, le protagoniste ne se soucie d'autres lois que des siennes : lorsque le Commandeur l'accuse d'avoir commis un crime contre l'État en le provoquant en duel et en refusant de délivrer le trésor, Axël répond que dans son château, lui seul a « le droit d'accuser » ; enfin, il est maître absolu de l'espace au même titre que le maître absolu de la parole : sans rentrer dans le détail, notons qu'avant de tuer Kaspar, il défait le monde de celui-ci à l'aide d'une rhétorique impeccable, souvent propre aux protagonistes de Villiers. À cette puissance du regard et du verbe s'ajoute une indifférence frappante à l'égard de la mort :

Je vais te supprimer sans colère, comme on écarte une pierre de son chemin, – sans que ta mort interrompe, en mon esprit, le cours d'une seule de ces pensées – plus hautes que ce qui nous occupe – et qui te sont inconnues. Tu es néant et je te nie, sans craindre un seul remords. Je ne t'en veux pas, je ne te vois pas. Pour moi, tu es inanimé<sup>1003</sup>...

Axël fait ici figure de la justice qui protège tout « exilé solitaire, à peine coupable de légitime défense, de silence et de liberté »<sup>1004</sup> ; le tragique se manifeste alors de manière exceptionnelle : si le héros d'une tragédie succombe à la destinée, dans *Axël*, le héros incarne lui-même la destinée qui fait périr le personnage, car celui-ci veut s'emparer d'un monde qui n'est pas le sien. On peut donc établir une hiérarchie au sein de cet univers fictionnel : en bas se trouvent le monde religieux et le monde de Kaspar, figurant respectivement l'illusion divine et l'illusion mondaine ; au-dessus d'eux se situent les mondes de Sara et

---

<sup>1001</sup> II, 3, 12, p. 609.

<sup>1002</sup> Comme nous pouvons l'apprendre, le château est impénétrable : une forêt épaisse, dont seul Axël connaît les chemins, le protège de toute invasion extérieure. Voir II, 3, 12, pp. 623-625. En quelque sorte, le château d'Axël est le non-lieu rêvé par Elisabeth.

<sup>1003</sup> II, 3, 12, p. 620.

<sup>1004</sup> II, 3, 12, p. 624.

d'Axël, personnages qui disposent du droit d'anéantir l'illusion pour s'en défaire (le cercle intime dépassant et englobant, dans ce sens, le cercle social et familial) ; enfin, comme on verra plus loin, au-dessus des mondes des renonciateurs se trouve le cercle transcendantal, celui du sublime, par lequel on peut atteindre la liberté absolue en se privant de *toute* illusion : or afin d'accéder au transcendant, il faut non simplement renoncer à l'illusion « mondaine », mais également à l'illusion de son moi, de son individualité, en acceptant une mort symbolique – comme le propose, on verra, Maître Janus.

La tension dramatique du « Monde tragique » dépend donc, sur le plan général de l'action, de deux éléments : de l'existence du secret (trésor caché) et de l'affrontement d'Axël et Kaspar. Pourtant, le secret ne sera dévoilé que dans l'exposition de la dernière partie : « Le monde tragique » se dénoue par la mort spectaculaire de Kaspar. Sur un certain plan, rien ne change pour le lecteur virtuel par rapport au premier monde constitutif d'*Axël* : la tension provient toujours de l'état de suspension, c'est-à-dire de l'attente extrêmement longue de l'événement décisif qu'est le duel. Comme l'identification aux personnages implique toujours une distance plus ou moins importante (il n'est pas aisé de se mettre à la place d'Axël<sup>1005</sup>, et Kaspar n'est pas un personnage sympathique<sup>1006</sup>), l'inquiétude et l'espoir ne surgissent guère. Cela dit, il est possible d'éprouver une sorte de pitié-mépris envers Kaspar menacé par la mort ; pourtant, le mode principal de la lecture reste celui de la curiosité inquiète. À la fin de la seconde partie, le lecteur virtuel peut arriver tout au plus à une catharsis « plaisante », soutenue par l'Imaginaire : le duel est relaté par la didascalie de manière très détaillée ; et c'est peut-être, de fait, l'unique endroit du « Monde tragique » où une inquiétude vive est enfin suggérée au lecteur vir-

---

<sup>1005</sup> ... bien que ce soit plus facile que dans le cas de Sara : dans les discours d'Axël, des traits humains transparaissent – il est possible de s'identifier à lui dans la mesure où il s'attaque au traître et prône certaines valeurs romantiques, dont le droit à la solitude et le renoncement aux convenances mondaines.

<sup>1006</sup> Ce sont les personnages secondaires qui suscitent la sympathie dans *Axël* : pourtant, leur fonction est accessoire, ils ne participent pas à l'action de manière directe.

tuel, car il passe de l'attente à l'observation de l'événement dont la description ne se résume pas à deux phrases (« Ils se battent. Le protagoniste tue le traître »), mais donne lieu à un véritable spectacle :

*... soudain, entre les combattants, des gouttes de sang sautent dans l'air. Le commandeur Kaspar d'Auërsperg [...] tourne sur lui-même, bat l'air de ses deux bras en laissant échapper son arme, puis chancelle [...] bientôt, face contre terre, après une convulsion, il demeure sans mouvement ; en trois secondes, une large plaque rouge se forme et s'augmente à son côté gauche<sup>1007</sup>.*

Cette description permet au lecteur virtuel d'appréhender la chute et la mort de Kaspar « au ralenti », sans que le moindre détail lui échappe. On retrouve ici une sorte de réalisme exacerbé qui pourrait être qualifié de « cinématographique ». En revanche, dans la mesure où nous sont données à voir jusqu'aux dernières convulsions de Kaspar, la mort, devenue presque intégralement représentable, ne semble pas pouvoir ouvrir ici sur le Réel : l'image excessivement détaillée qui nous en est donnée nous prive de son mystère. En quelque sorte, la mort de Kaspar est bien plus mélodramatique que n'importe laquelle des morts de mélodrame que nous avons recensées. Le suicide final ne s'inscrit pas pour autant dans la même logique : on verra plus loin que sur le plan de l'Imaginaire, il s'agit d'un événement qui relève du sublime.

Kaspar éliminé, Axël se livre à un discours funèbre qui rajoute à son caractère surhumain : « ... Rien ne t'appela, jamais, de l'Au-delà du monde ! [...] Disparais donc ! même d'entre mes deux sourcils »<sup>1008</sup>. Dans cette optique, même si Axël inspire une certaine terreur, pour le lecteur virtuel, cette dernière devient fascinante au même titre que dans le cas de Sara ; la crainte n'est donc plus au service de la pitié : si en lisant une tragédie, on éprouve la crainte par identification au personnage piégé par les forces supérieures, et la pitié-compassion par ce que l'on reste toujours le spectateur des situations que ce

---

<sup>1007</sup> II, 3, 12, p. 629.

<sup>1008</sup> II, 3, 12, p. 630. « ... d'entre mes deux sourcils » fait probablement référence au « troisième œil » (compte tenu des liens que le protagoniste entretient avec la science occulte) : Axël veut chasser Kaspar de sa vue, mais aussi de son âme, donc le faire disparaître *complètement* de son monde possible.

personnage traverse, en lisant *Axël*, on l'a vu, l'identification « positive » ne fonctionne que par rapport aux personnages secondaires ; de même, les forces supérieures se présentent sous forme humaine. Ainsi, on ne peut éprouver que la pitié-mépris envers les antagonistes ; et la jouissance cathartique, si elle est en œuvre, arrive au lecteur virtuel par d'autres biais : principalement par le dévoilement des mystères au sens large de ce terme.

### ***Maître Janus***

Les deux premières parties d'*Axël* sont conçues selon le même principe : l'objectif du protagoniste est de se délivrer/de se détacher du monde possible qu'il traverse. Dans les deux cas, il s'agit d'épurer l'espace-temps fictionnel : dans « Le monde religieux », la violence de Sara provoque la désolation complète de l'espace scénique ; dans « Le monde tragique », Axël élimine Kaspar pour que celui-ci ne souille pas la scène (et le hors-scène adjacent) par sa pensée et par sa parole. Contrairement à l'épuration du monde fictionnel par le sacrifice, dont nous avons examiné les exemples dans les parties précédentes, l'épuration opérée dans *Axël* est d'ordre négatif : la partie de l'univers fictionnel exposée dans le cadre scénique n'est pas ramenée à un état supérieur par l'amour chrétien ou passionnel ou bien encore par la vérité, mais restituée à un état neutre et non conflictuel (comme, d'ailleurs, dans *La Révolte*). Quitte à anticiper, notons que dans *Axël*, ainsi que dans *Intérieur* et dans *Alladine et Palomides* de Maeterlinck, au dénouement, l'espace scénique est abandonné par les personnages, le lecteur virtuel restant à contempler le décor sans présence des êtres vivants (excepté l'enfant endormi d'*Intérieur*). Le dispositif fictionnel se réduit alors à son niveau technique : par la suite, on verra que cette réduction, qu'il est possible d'interpréter en termes de l'effraction du transcendant, est de nature anticathartique.

Or même si Axël arrive à épurer l'espace-temps scénique de l'influence étrangère, il n'en va pas de même pour son espace intime : l'idée du trésor commence à le hanter ; et c'est cette idée qui provoque le conflit central de la troisième partie. Si Axël veut « rompre [la] chaîne » de l'enseignement occulte

de maître Janus afin de pouvoir « goûter à la vie », maître Janus tente de persuader son élève qu'il ne lui reste qu'à passer la dernière épreuve, celle de « la double illusion de l'Or et de l'Amour », afin d'accéder à l'éternité<sup>1009</sup>.

Maître Janus est un personnage ambigu qui représente à la fois une puissance divine omnisciente et un professeur d'occultisme ; comme le note Castex, le lecteur doit en être conscient pour éviter la confusion au niveau causal :

...En tant que puissance efficiente, maître Janus sait qu'Axël doit refuser l'initiation ; en tant que mage, il tente obstinément de la lui faire accepter. [...] Pour rétablir la perspective voulue par Villiers, il importe de se rendre compte que le premier et le dernier discours de Janus sont, en quelque sorte, des commentaires d'auteur [...] alors qu'ailleurs Janus reste seulement l'initiateur qui échoue auprès de son élève<sup>1010</sup>.

En admettant cette dualité de maître Janus (dont le nom est ainsi très parlant), nous aimerions tout de même ajouter que la confusion n'est pas aussi contradictoire qu'elle puisse paraître : étant donné le caractère « surhumain » des protagonistes et leurs aspirations, pourquoi ne pas imaginer que maître Janus, qui indique à Axël le chemin vers l'Absolu, aurait lui-même déjà atteint ce dernier. Par conséquent, il peut effectivement observer l'univers fictionnel depuis la position de l'auteur<sup>1011</sup> (tout en connaissant son passé, son présent et son avenir)<sup>1012</sup>, mais aussi intervenir sur le plan de l'action – bien qu'il sache d'emblée qu'Axël va refuser l'initiation, pour que la renonciation ait lieu, il doit d'abord s'obstiner à la lui faire accepter, en jouant, jusqu'à la fin, son rôle de précepteur.

---

<sup>1009</sup> III, 1, 1, pp. 633-634.

<sup>1010</sup> Castex P.-G., « Notice d'Axël », *op.cit.*, p. 1428.

<sup>1011</sup> ... sans devoir pour autant en être la porte-parole, comme le note Geneviève Jolly (*Op.cit.*, p. 121). Précisons que c'est le positionnement du personnage par rapport au dispositif fictionnel qui nous intéresse sur ce point et que « la position de l'auteur » semble traduire assez précisément.

<sup>1012</sup> Cf. III, 1, 1, pp. 632-633 : « Te voici donc mûr pour l'Épreuve suprême [...] Elle aussi va venir, celle qui renonça l'idéal Divin pour le secret de l'Or, comme tu vas renoncer, tout à l'heure, à tes sublimes finalités, pour ce méprisable secret... »

Cela dit, si une polyphonie se met en œuvre chez les personnages villiersiens qui abritent souvent des voix contradictoires<sup>1013</sup>, elle est due, entre autres, au fait que les personnages sont conscients de leurs masques, et qu'ils ne sont plus enfermés au sein d'un seul monde possible, mais habitent l'univers fictionnel qui en comporte plusieurs. Par conséquent, ils peuvent considérer les autres mondes depuis l'extérieur (ou bien considérer leur interlocuteur comme un monde isolé) en saisissant leur nature illusoire ; et dès qu'ils empruntent ce point de vue « épique », leur voix change de registre. Une pareille scission est également manifeste sur le plan des didascalies : comme le souligne Geneviève Jolly, l'instance didascalique (ou le didascale) peut instaurer une distance ironique par rapport à la fiction sans se limiter à la pure description fonctionnelle<sup>1014</sup> ; cela dit, par la voix du didascale, Villiers introduit dans son théâtre un narrateur extradiégétique omniscient, donc un point supplémentaire de focalisation externe. Tout cela ne cesse d'alimenter, à son tour, le clivage entre le lecteur virtuel et l'univers fictionnel, ce qui rejoint parfaitement le propos « philosophique » d'*Axël* (et celui du symbolisme en général) : le monde (qu'il soit fictionnel ou réel) n'est qu'une illusion que crée notre conscience. Or pour le comprendre, il faut d'abord s'en distancier.

### ***L'accomplissement du dispositif***

En poursuivant notre réflexion, postulons que lorsque l'on se met à distance d'une structure, en position de spectateur, surgit le dispositif, abolissant ou du moins rendant moins opaques les frontières/les limites entre ses composantes diverses et hétérogènes, ce qui permet, pour reprendre les propos de l'Élisabeth, « de considérer toutes les choses de plus haut que leur réalité » et, sur un autre plan, de se rendre compte de la nature véritable (illusoire) de la structure ; pourtant, qu'advient-il si l'on arrive à se mettre à distance *du disposi-*

---

<sup>1013</sup> Jolly G., *op.cit.*, p. 121-122.

<sup>1014</sup> Jolly G., « Le drame polyphonique de Villiers de l'Isle-Adam » in *Littératures*, no. 71, 2014, p. 36-37.

*tif*, en devenant celui qui contemple le spectateur et qui se rend compte que le spectateur lui-même n'est qu'une illusion ? C'est la problématique que « Le monde occulte » interroge.

À son disciple, maître Janus fait une suggestion radicale : pour atteindre l'éternité, pour franchir la limite qui le sépare du cercle transcendantal (ou même pour s'en affranchir), il faut que le jeune homme se délivre de soi-même en se rendant compte que le Moi n'est aussi qu'une illusion. Sur ce plan, la doctrine de maître Janus rappelle fortement celle de maintes religions orientales du sufisme au zen-bouddhisme :

...Homme, si tu cesses de limiter une chose en toi, c'est-à-dire de la désirer, si, par là, tu te retires d'elle, elle t'arrivera, féminine, comme l'eau vient remplir la place qu'on lui offre dans le creux de la main. Car tu possèdes l'être réel de toutes choses en ta pure volonté, et tu es le dieu que tu peux devenir. [...]

Tu n'es que ce que tu penses : pense-toi donc éternel. [...] Ne sens-tu pas ton être impérissable briller au-delà des doutes, au-delà de toutes les nuits<sup>1015</sup> ?

Le personnage lui-même fait référence aux « doctrines anciennes » quelconques ; or dans son étude sur Villiers et le mouvement symboliste, Alexandre W. Raitt démontre que, de fait, les lectures occultes de Villiers sont assez superficielles, se limitant aux quelques ouvrages les plus connus à son époque, et que, de plus, l'auteur en fait un très libre usage, en les interprétant selon son gré<sup>1016</sup> ; de même, nous n'avons pas réussi à trouver de confirmation au fait que Villiers ait pu étudier les sources orientales. Toutefois, les grandes religions et les sciences occultes se rejoignent dans leur objectif suprême : elles

---

<sup>1015</sup> III, 1, 1, p. 634. Bien évidemment, la « pure volonté » fait penser à Schopenhauer, que Villiers aurait lu ; en même temps, Schopenhauer lui-même avoue avoir été inspiré par des textes hindouistes... Les liens entre l'imaginaire du théâtre symboliste, la philosophie européenne, les sciences occultes et les religions orientales est un sujet qui, à notre avis, mériterait d'être étudiée en profondeur (ainsi, on pourrait s'interroger sur la théâtralisation des concepts philosophiques ou religieux qui se met en œuvre aussi chez Maeterlinck) : compte tenu du cadre imposé par la présente recherche, nous sommes malheureusement obligée de restreindre notre réflexion aux généralités.

<sup>1016</sup> Raitt A.W., *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris : J. Corti, 1965, p. 187 sq.

sont censées amener leurs adeptes vers l'intégralité, c'est-à-dire vers l'Absolu dans lequel les limites entre les choses, créées par la conscience, par l'image et par la parole, disparaissent<sup>1017</sup>. Dans ce sens, l'enseignement de maître Janus s'inscrit bien dans la logique de n'importe quelle doctrine, qu'elle soit ancienne ou nouvelle, officiellement reconnue ou relevant de l'hermétisme.

Pourtant, Axël n'est pas à même d'emprunter le chemin proposé par son maître : dans le refus de soi-même, il croit entr'apercevoir la mort (car qu'est-ce que la mort sinon la disparition du moi ?<sup>1018</sup>). Jeune et virulent, Axël veut toujours vivre : il s'engage donc dans une discussion, car la perspective suggérée lui paraît abstraite, incertaine et terrifiante :

AXËL

Et si la Mort abolit en moi toute mémoire ? [...] qui me garantit de persister, *conscient de moi-même*, dans le suprême océan des nombres, des espèces, des formes<sup>1019</sup> ?

Maître Janus lui confirme qu'afin d'atteindre le cercle transcendantal, il lui faut non seulement sortir de la structure, mais surtout dépasser la dimension pragmatique du dispositif en tant que telle, c'est-à-dire la conscience, ou le cercle intime depuis lequel tout dispositif est créé<sup>1020</sup> ; or Axël, esprit quelque

---

<sup>1017</sup> Cf., par exemple, Wilber K., *The Spectrum of Consciousness*, Quest Books, 1977. Notons que dans son ouvrage, Wilber propose une théorie séduisante et bien argumentée, selon laquelle la religion, la psychanalyse et la psychothérapie ont un objectif commun, celui de permettre à l'homme de se débarrasser des limites : si les deux dernières procèdent à faire fondre le Moi, la Persona et l'Ombre ou bien la conscience et le corps, la religion, peu importe son nom, aspirerait à faire disparaître les limites entre l'être et tout ce qui l'entoure (entre le spectateur et ce qu'il regarde, entre l'auditeur et ce qu'il entend, entre la conscience et le dispositif, etc.).

<sup>1018</sup> C'est également la perspective qu'emprunte Maeterlinck dans *La Mort* (1914). Selon lui, tant que l'être humain ne possède pas de moi stable et unifié et que l'identité à proprement parler n'est qu'un leurre, on n'a pas à craindre la mort qui s'avère, dès lors, simplement le passage d'un état d'instabilité à l'autre.

<sup>1019</sup> III, 1, 1, p. 634, n.s.

<sup>1020</sup> De ce point de vue (nous nous livrons ici à une spéculation pure), *Axël* permettrait peut-être à son récepteur, par l'augmentation du clivage entre celui-ci et le dispositif fictionnel, de s'approcher de l'Absolu et de lui faire vivre une expérience de perte de limites (l'opposition du regard et de la vision que nous avons évoquée plus haut en témoigne également) mieux qu'un drame où les mécanismes d'identification fonctionnent de manière « classique » en favorisant une immersion profonde du sujet au sein du monde possible. Cela dit, l'épicité de Villiers n'est

peu pragmatique et qui considère l'hermétisme de Janus avec les yeux d'un apprenti naïf, désirant surtout devenir « pareil à ces magiciens des veillées » pour accomplir des miracles terrestres<sup>1021</sup>, n'arrive pas à comprendre que s'il se délivre de l'illusion de son moi, ce dernier ne sera pas pour autant aboli (le dispositif ne disparaîtra pas), mais s'accomplira en se dissolvant dans le Réel duquel il est initialement sorti pour réapparaître par la suite sous un nouveau jour, lui garantissant la liberté absolue. Car le dispositif, établi par la conscience humaine, n'est qu'une illusion parmi d'autres (illusion plus crédible que celle de la structure, mais illusion tout de même) : ce n'est qu'en « franchissant » les dimensions symbolique et pragmatique du dispositif que l'on peut accéder pleinement au Réel. Sur un autre plan, si le dispositif peut exister, c'est grâce au fait que celui qui regarde est séparé, par la distance même que le regard implique, de ce qu'il regarde. En supprimant la ligne de démarcation, celui qui regarde *devient* ce qu'il regarde ; sa conscience, qui se cache derrière les illusions qu'elle se crée, arrive à devenir consciente non seulement de ces dernières, mais *d'elle-même*, c'est-à-dire de saisir sa propre nature qui relève pleinement de l'Absolu. Autrement dit, il faut qu'Axël supprime la frontière entre son cercle intime et tout ce qui lui est extérieur afin de ressusciter, pareil au phénix, au sein du cercle transcendantal :

... tu annuleras en toi, autour de toi, toute limite ! Et, oublieux à jamais de ce qui fut l'illusion de toi-même, ayant conquis l'idée, – libre enfin, – de ton être, tu redeviendras, dans l'Intemporel, – esprit purifié, distincte essence en l'Esprit Absolu, – le consort même de ce que tu appelles Dêité<sup>1022</sup>.

Cela dit, pour atteindre l'Absolu, il faut d'abord – ce qui est tout à fait logique – annuler « toute limite » qui pourrait nous en séparer : or faire dispa-

---

pas critique ni politique, mais, pourrions-nous dire, mystique : on pourrait ainsi la lier à la parabole de Jean-Pierre Sarrazac.

<sup>1021</sup> « Pourrai-je transmuier les métaux [...] disposer les aimants [...] ressusciter les morts [...] ? » (III, 1, 1, p. 636).

<sup>1022</sup> III, 1, 1, p. 638.

raître les limites ne veut pas dire faire disparaître les ensembles distincts que ces dernières définissent. À l'inverse, on acquiert une perspective particulière. Celle-ci est décrite dans un livre qu'Axël, toujours soupçonneux, ouvre à l'incitation de maître Janus pour en lire des extraits :

« À toi, si tu le veux, l'Accomplissement ! [...] la Toute-puissance, enfin, sur l'apparent univers – ton ombre ! – vaincu et redevenu TOI-MÊME.

« Alors, génie [...] [p]énétré de ton Idéal, passé toi-même en lui [...] tu seras *l'essentiel contemplateur de ton irradiation*. Inaccessible aux appels de la Mort et de la Vie, – c'est-à-dire à ce qui est encore *toi-même* – tu seras devenu, dans la Lumière, une liberté pensante, infaillible, dominatrice »<sup>1023</sup>.

Donc le moi subsiste, mais la perspective depuis laquelle on observe ce dernier se déplace, pour ainsi dire, vers un point « surélevé » : à la fois, on reste *soi-même* et on devient « liberté pensante ». « L'essentiel contemplateur » qui, de par son regard, englobe l'Absolu tout en en faisant partie, car son regard même devient absolu, se dissout dans l'univers<sup>1024</sup> : les écrans que constituent les dimensions Symbolique et Imaginaire deviennent parfaitement perméables et ne séparent plus du Réel, car l'on arrive à *expérimenter que tout est Réel*<sup>1025</sup>. Le

---

<sup>1023</sup> III, 1, 1, pp. 642-643, n.s. pour « l'essentiel contemplateur... ». Castex précise : « Il serait inutile de chercher de quel livre il peut s'agir, car dans *La Jeune France*, c'était maître Janus lui-même qui donnait ces conseils à Axël » (*Notice...*, p. 1581). Notons aussi, encore une fois, qu'il est frappant jusqu'à quel point la pensée de Nietzsche, ultérieurement, rejoint celle de Villiers : pourtant, Nietzsche va encore plus loin en concevant qu'un tel être, être de Lumière peut souffrir par ce que la nuit, l'illusion nocturne lui est devenue inaccessible (cf. « Chant de la nuit » in *Ainsi parlait Zarathoustra*).

<sup>1024</sup> Pour filer notre comparaison quantique, qui, malgré les limites d'une telle simplification et d'une telle vulgarisation a l'avantage de rendre parfois plus compréhensibles les enjeux des problèmes qui se posent à nous, c'est comme si l'on pouvait voir les particules quantiques à la fois dans leur état « naturel », celui de la dissolution dans l'espace-temps, sans réduire leur position à un temps et à un lieu déterminé, et dans leur état « défini ».

<sup>1025</sup> C'est le principe sur lequel se fondent, selon notre propre connaissance, bouddhisme, sufisme et, de manière plus voilée et plus abstraite, christianisme qui proclame que pour atteindre Dieu, il faut renoncer à soi-même – mais inversement à deux premières approches, le christianisme ne possède pas de méthodes empiriques, exceptée peut-être la prière et l'ascèse, pour y parvenir. Le bouddhisme et le sufisme proposent, de ce point de vue, des pratiques très concrètes, qui servent à libérer en soi cet « essentiel contemplateur » ; qui plus est, on retrouve les traces de ces pratiques occultes dans la pratique théâtrale dès la première moitié du XXe siècle, par exemple avec Grotowski.

dispositif s'accomplit et l'on atteint la liberté ultime – sans pour autant devoir se tuer.

***Du côté du lecteur (virtuel)***

La position de l'observateur au sein d'un dispositif accompli pourrait d'ailleurs être comparée à la position d'un lecteur, ou bien encore à celle d'un spectateur de théâtre : ceux-ci se trouvent également à la fois immergés au sein de l'univers ou monde fictionnel et dans la position de « contemplateur ». Néanmoins, même si nous l'apprécions, nous ne pourrions pas affirmer qu'en face d'une œuvre théâtrale ou littéraire, chacun devient « la Toutepuissance suprême » : le problème principal est que le monde actuel du lecteur/spectateur qui subsiste pendant la lecture n'est pas absolu ; mais l'on peut toutefois éprouver une certaine jouissance de la possibilité de pouvoir maîtriser, en le recréant sur son scène intime, un monde ou un univers fictionnel.

Par conséquent, le lecteur virtuel du « Monde occulte » n'accède pas au cercle transcendantal, d'autant plus que celui-ci n'est « porté » que par la voix de Janus. Toutefois, le texte en question, comme nous l'avons souligné, situe le lecteur virtuel à la frontière de ce cercle, de manière à ce qu'il puisse se rendre compte, avec les personnages, de la nature illusoire d'au moins certains mondes constituant l'univers fictionnel. Cela devient possible grâce à la mise à distance qui s'opère, d'une part, par l'identification et de l'autre, par l'instauration de la perspective épique qui dépend de la nature « polyphonique » des discours des protagonistes et du regard ironique du didascale. De même, le dispositif du « Monde occulte » tend à rendre la frontière du cercle transcendantal plus perméable par l'évocation constante des valeurs absolues (l'Intemporel, l'Esprit Absolu, les Cieux, l'Éternel, l'Incréée-Lumière, etc.) et, de manière plus concrète, en emplissant l'Imaginaire d'images traduisant l'attraction et la nature de cette dimension insaisissable. Ces images se déploient dans l'espace scénique et dans le hors-scène abstrait.

Ainsi, un orage violent accompagne le début du dialogue de maître Janus et de son disciple : « en un fracas horrible », l'une des croisées, brisée par la

foudre, « tombe en gouttes de feu dans la salle, avec un vaste éclair » ; par la suite, « il se trouve que l'air s'est bleui, éclairci, illuminé [...] La nuit est devenue sereine : c'est un calme enchantement sur les bois »<sup>1026</sup>. Quelques pages en aval, maître Janus « marche vers la fenêtre brisée et l'ouvre d'un mouvement d'homme qui *écarte un voile* », en ajoutant : « Regarde plutôt les cieux ! [...] Transfigure-toi dans leur silencieuse lumière... »<sup>1027</sup> L'Imaginaire qui se met en œuvre au sein de l'espace scénique traduit l'expérience que devrait accomplir Axël (on se rappelle que l'action du « Monde occulte » a lieu à l'intérieur de son château, qui, de ce coup, peut être vu en tant que figuration de son espace intime) : en laissant anéantir son moi, il écarterait le voile qui le sépare de l'illumination. L'Imaginaire du hors-scène abstrait, bien qu'il semble véhiculer des valeurs sans contours précisément définis, se fonde sur le même mouvement vertical, celui de l'élévation, tout en multipliant les images de la fusion, du détachement et de la lumière. Ainsi, à Axël qui doute s'il lui faut vraiment d'accomplir « l'absolu sacrifice » du moi, maître Janus répond :

... Échappe-toi, comme eux [les dieux], par la foi, dans l'Incréé ! Accomplis-toi dans ta lumière astrale ! Surgis ! Moissonne ! Monte ! Deviens ta propre fleur ! [...] Ne sens-tu pas ton être impérissable briller au-delà des doutes, au-delà de toutes les nuits ! [...] fais-toi comme l'avalanche qui n'est que ce qu'elle entraîne<sup>1028</sup>.

En même temps, la parole d'Axël figure non seulement l'extrémité basse de l'axe vertical, mais aussi le mouvement horizontal et, ce qui n'est pas sans importance, l'arrêt du mouvement : si le protagoniste veut échapper de son château, c'est pour aller « vers ces pays, jardins du monde [...] vers ces palais aux chambres de marbre... »<sup>1029</sup> ; s'il est arrivé à monter au haut d'une montagne, il veut « respirer [...] avant de poursuivre »<sup>1030</sup> ; qui plus est, si Janus l'incite à tourner son regard vers les cieux illuminés, Axël désire poursuivre un chemin

---

<sup>1026</sup> III, 1, 1, p. 635.

<sup>1027</sup> III, 1, 1, p. 637, n.s.

<sup>1028</sup> III, 1, 1, pp. 634-635.

<sup>1029</sup> III, 1, 1, p. 633.

<sup>1030</sup> III, 1, 1, p. 639.

terrestre et mal éclairé : « J'ai la Lampe – et, aussi, le Bâton sacré pour affermir la longue marche ! »<sup>1031</sup>.

Ainsi, la dimension de l'Imaginaire du « Monde occulte », en plus d'appuyer les propos des personnages, génère, sur un certain plan, la tension propre à la lecture. Cette dernière s'exprime alors à travers les mouvements multiples que nous venons de décrire : l'Imaginaire s'épanouit dans tous les sens possibles ; or le mouvement vertical et le mouvement horizontal s'opposent et le dernier bride le premier. Le lecteur virtuel, dans la mesure où les tirades de maître Janus sont plus nombreuses que les répliques d'Axël, est amené à « suivre », en premier lieu, l'ascension vers le sublime ; pourtant, le doute d'Axël le « retient sur terre » – il est ainsi écartelé entre le cercle transcendantal et le cercle intime. Ladite tension<sup>1032</sup> est anéantie par le « non » d'Axël qui, comme Sara, son double féminin, renonce à « la Lumière, l'Espérance et la Vie »<sup>1033</sup>, et aussitôt rétablie : Sara vient traverser l'espace scénique, « vêtue de noir, un voile de deuil autour du visage »<sup>1034</sup>. Alors, juste avant que la toile ne tombe, maître Janus réinstalle une attente pleine de curiosité : « Le Voile et le Manteau, tous deux renonciateurs, se sont croisés : l'Œuvre s'accomplit »<sup>1035</sup>.

Soulignons qu'au sein de notre corpus, « Le Monde occulte » représente l'unique cas où la pensée suicidaire (même s'il s'agit d'un suicide symbolique, celui du moi – ou du fait même qu'il s'agit d'un suicide symbolique) ne sert pas à dresser un écran protecteur entre le cercle intime et le Réel (ce dernier provoquant d'habitude une angoisse insupportable dès qu'il commence à se manifester au sein de la structure). À l'inverse, la pensée suicidaire contribue à sup-

---

<sup>1031</sup> III, 1, 1, p. 639.

<sup>1032</sup> ...qui ne dépend pas, une fois de plus, de la crainte ni de l'espoir : maître Janus donne à son disciple la possibilité de choisir librement son chemin ; c'est une curiosité simple, l'attente du choix définitif d'Axël qui alimente la tension : le lecteur virtuel reste ainsi dans l'attente du dénouement – il semble que c'est tout à fait symptomatique du théâtre de Villiers ; et, comme l'on verra plus loin, du drame maeterlinckien.

<sup>1033</sup> III, 2, 1, p. 644.

<sup>1034</sup> III, 2, 3, p. 646.

<sup>1035</sup> *Idem*.

primer cet écran, car le Réel est ici envisagé en tant qu’Absolu permettant de se débarrasser de l’illusion angoissante : de ce point de vue, la mort volontaire du moi, telle qu’elle est expliquée par Janus, est peut-être l’unique suicide « véritable » de notre corpus qui pourrait atteindre son objectif, à savoir celui de délivrer le personnage de l’angoisse existentielle sans qu’il doive se mettre effectivement à mort. Au dénouement, Axël et Sara se décident toutefois en faveur du suicide effectif à propos duquel le didascale fait justement remarquer : « deux êtres humains viennent ainsi de vouer eux-mêmes leurs âmes à l’exil du CIEL »<sup>1036</sup> ; en empruntant le chemin d’Hernani et de doña Sol, ils choisissent d’atteindre « les clartés nouvelles » (ou leur *propre* infini) afin de ne pas revenir sur la Terre, car cette dernière ne peut plus leur garantir « une seule heure comparable, en intensité d’existence, à une seconde de celles qu’[ils viennent] de vivre »<sup>1037</sup> : et effectivement, dans « Le monde passionnel », les écrans s’écroulent à tour de rôle, favorisant l’immersion du sublime au sein du dispositif, et ce souvent de manière spectaculaire.

### ***Fusion des mondes***

Chaque monde d’*Axël* met en place un mystère qui n’est élucidé que dans la dernière partie : ainsi, le lecteur virtuel peut continuer à s’interroger sur le devenir et sur la nature véritable de Sara, sur le trésor, sur les projets que médite Axël et sur l’issue possible de la rencontre des deux protagonistes dont la ressemblance est frappante. « Le monde passionnel » procède ainsi par dévoilement progressif des mystères : des quatre parties d’*Axël*, celle-ci procure la tension dramatique la plus importante, dans le sens où le lecteur virtuel ne cesse de passer de bifurcation en bifurcation, voire de *scène* en *scène*.

Le premier écran est mis à bas dans le chapitre intitulé « L’épreuve par l’or et par l’amour » : il occulte le trésor immense, caché dans une « galerie des

---

<sup>1036</sup> IV, 2, 5, p. 677. L’interprétation de la didascalie finale d’*Axël* par les chercheurs n’a jamais été univoque. On y reviendra en détail *infra*, p. 544 (« Les délivrés ? »).

<sup>1037</sup> IV, 2, 5, p. 673.

sépultures sous les cryptes du bourg d’Auërsperg »<sup>1038</sup>. Axël s’y rend, pensif, pour dire d’abord adieu à ses serviteurs qui viennent d’enterrer le corps de Kaspar et pour leur défendre, à jamais, de redescendre dans la crypte ; ceux-ci ayant quitté l’espace de l’action qui est donc d’emblée défini comme l’espace de la mort, Axël se livre à une sombre méditation. Il veut voir s’il succombe à l’épreuve par l’or : la curiosité du lecteur virtuel que la présence de la mort rend inquiète est ainsi avivée. De plus, en cet instant même, Sara arrive dans la galerie ; c’est elle qui découvre le trésor somptueux sous le regard d’Axël qui se cache derrière une colonne :

*... Soudain toute l’épaisseur du pan de mur, se scindant en une large ouverture voûtée, glisse et s’abîme, lentement, sous-terre, au-devant de Sara, laissant entrevoir de sombres galeries [...] qui s’étendent au plus profond du souterrain.*

*Et voici que, du sommet de la fissure cintrée de l’ouverture – à mesure que celle-ci s’élargit plus béante, – s’échappe, d’abord, une scintillante averse de pierreries, une bruisante pluie de diamants, et [...] un écroulement de gemmes de toutes couleurs, mouillées de lumières [...] Ce torrentiel ruissellement semble inonder, brusquement, les épaules, les cheveux et les vêtements de Sara [...] Les dunes d’or les plus proches [...] roulent, à profusion, bruissent, bourdonnent, et se répandent, follement [...] à travers les allées sépulcrales...<sup>1039</sup>*

L’écran disparaît à la fois sur le plan physique et sur un plan plus abstrait : le mystère dont les personnages n’ont cessé de parler depuis les premières pages de l’œuvre<sup>1040</sup> est enfin découvert ; de plus, il l’est de manière fascinante. Sous le regard intime du lecteur virtuel désireux d’apprendre le mystère, la découverte du trésor fait littéralement scène : l’espace scénique, jusqu’ici plongé dans la pénombre, s’emplit de lumière, de son et de mouvement ; on a l’impression, en lisant la didascalie, que cette effusion sera éternelle – et que le trésor est inépuisable. C’est l’infini, sous sa forme matérielle, qui parvient dans l’espace scénique de l’autre côté du mur.

---

<sup>1038</sup> IV, 1, p. 647.

<sup>1039</sup> IV, 1, 4, pp. 653-654.

<sup>1040</sup> L’Abbesse et l’Archidiacre s’interrogent sur la devise incompréhensible de Sara de Mauers ; l’Abbesse évoque également un parchemin mystérieux que Sara a brûlé et qui aurait dû contenir des informations sur un secret quelconque – de toute évidence, sur celui du trésor.

Le premier mystère élucidé, le texte ne laisse pas pour autant de répit au lecteur virtuel : Sara découvre Axël qui l'épiait et tire sur lui au pistolet ; un affrontement physique et verbal intense s'ensuit, pendant lequel non seulement les corps, mais aussi les âmes se rencontrent et fusionnent :

AXËL :

[...] Pendant que tu parlais, le reflet de ton être m'entraînait dans l'âme ; tu t'emparais des battements de mon cœur... et j'ai, déjà, ton ombre sur toutes les pensées. [...] Désormais, je le sens, te savoir au monde m'empêcherait de vivre ! C'est pourquoi j'ai soif de te contempler inanimée [...] c'est pour t'oublier que je vais devenir ton bourreau. [...]

SARA, *souriante* :

Oh ! [...] Tu aurais dû me frapper sans me laisser entrevoir ton âme aux flamboiements de ces mots surhumains<sup>1041</sup> !

Le voile protégeant le plus profond du cercle intime se déchire : l'âme d'Axël se laisse entrevoir à la lumière de sa parole « surhumaine » tandis que le reflet de l'être de Sara pénètre, telle une ombre, dans l'âme d'Axël. Or l'affrontement de deux protagonistes qui le précède est sidérant, car il repose sur la pulsion scopique à laquelle une intention suicidaire est sous-jacente : lorsque Axël réussit à désarmer et à renverser Sara, sa main, au moment de la frapper, est littéralement paralysée par la beauté de la jeune fille ; celle-ci, en revanche, désire que le geste soit accompli :

AXËL, *terrible, le poignard levé* : Toi, je veux voir la couleur de ton sang !

*Au moment de frapper, il s'arrête à l'aspect du sublime visage de la jeune fille.*

SARA, *ressaisissant le poignet d'Axël et le ramenant avec violence contre elle-même* :

Eh bien, regarde !

*La pointe de l'arme atteint son épaule ; quelques gouttes de sang jaillissent seules, le comte d'Auërsperg ayant paru retenir l'impulsion du mouvement de Sara.*

---

<sup>1041</sup> IV, 1, 4, p. 657-658.

AXËL, à lui-même, comme ébloui, la considérant éperdument :

Ô beauté d'une forêt sous la foudre<sup>1042</sup> !

Ainsi, c'est à la lumière de la mort que les protagonistes se reconnaissent : la disposition de Sara à se frapper du poignard et, plus loin, le fait qu'elle préfère s'empoisonner plutôt qu'accepter le trésor qu'Axël lui offre généreusement (« Ta générosité ne saurait donc jamais être, à mes yeux, qu'une aumône imméritée [...] C'est à moi seule de... disparaître »<sup>1043</sup>), fascinent Axël ; au même titre, le désir d'Axël de la tuer fascine Sara. Les protagonistes reconnaissent dans l'autre leur propre violence, voire leur brutalité, ainsi que leur volonté d'affronter la mort et de succomber à elle ; alors les barrières qui les séparaient auparavant d'autres mondes tombent définitivement (c'est ici, par ailleurs, que Sara dévoile, pour la première fois, verbalement, son moi ombragé qui enveloppe Axël), et leurs cercles intimes se rejoignent – ou plus précisément, Sara se laisse absorber par son double masculin :

AXËL [...] :

[...] En un baiser [...] boire ce souffle du ciel, ton haleine ! ton âme !

SARA [...] appuyant doucement ses lèvres sur les siennes :

Mon âme ? la voici<sup>1044</sup>...

Le dévoilement du trésor et la fusion des cercles intimes des protagonistes sont autant d'événements qui donnent lieu, sur le plan de la lecture, à deux catharsis jouissives « intermédiaires » et positives, élevant le lecteur virtuel d'*Axël* vers le sublime : sur le plan de l'Imaginaire, les deux effractions de l'écran ont pour conséquence non pas une dévastation de l'univers fictionnel,

---

<sup>1042</sup> IV, 1, 4, p. 655.

<sup>1043</sup> IV, 1, 4, p. 657.

<sup>1044</sup> IV, 1, 4, pp. 660-661. Notons que le même motif sera repris par Maeterlinck qui définit souvent, dans ses essais et dans son œuvre dramatique, le baiser comme l'instant de la rencontre de deux âmes.

mais, à l'inverse, une sorte d'accomplissement de cet univers. Pareils à un Ruy Blas, les protagonistes « marchent vivants dans leur rêve étoilé » ; et ce « trop plein » est davantage renforcé par la rêverie de Sara, dans laquelle elle dépeint, de manière détaillée, la version du monde qui s'offre dès lors à deux amants : « parlant comme si elle suivait, en un songe, une succession de mirages entre ses paupières à demi fermées », Sara décrit une longue séquence de pays dont ils pourraient aller contempler les richesses<sup>1045</sup>. De fait, dès qu'ils se sont reconnus, âmes sœurs, et qu'ils se trouvent en possession d'un trésor inépuisable, *tout devient possible* pour eux :

... Vois-tu, puisque nous sommes tout-puissants, puisque, maintenant, nous sommes pareils à des rois inconnus, que nous importe de préférer tel rêve entre les rêves ? Et, quant au pays de notre exil, toutes les contrées de la terre ne seront-elles pas, pour nous, l'île de Thulé<sup>1046</sup> ?

Le monde entier deviendrait donc, pour Axël et Sara, un non-lieu mythique, l'or et l'amour leur donnant la possibilité de maîtriser le « monde extérieur » et d'accomplir leurs rêves. Pourtant, Axël la refuse. C'est que la toute-puissance n'est pour lui qu'une illusion parmi d'autres : ainsi, le tragique de l'univers fictionnel en question réside dans le fait que même si une illusion s'écroule, de nouvelles illusions apparaissent, dont il est impossible de sortir (puisque'il n'y a pas d'autre moyen de sortir de l'illusion qu'en reconnaissant le caractère illusoire de la conscience qui la crée) ; il n'y a donc pas de différence entre le rêve et la réalité, car, tous les deux illusoires, ni l'un ni l'autre ne sauront jamais se réaliser de manière aussi intense que la fusion de deux âmes au sein du cercle transcendantal.

D'un autre côté, avec de l'or, tout est *possible* : or si dans « Le monde occulte », Axël refuse de suivre le chemin que maître Janus lui propose, c'est qu'il

---

<sup>1045</sup> Voir IV, 1, 4, pp. 666-669.

<sup>1046</sup> IV, 1, 4, p. 669.

lui semble *n'être jamais que possible*<sup>1047</sup>. L'or, dans ce sens, lui paraît d'abord permettre incarner son désir de vivre<sup>1048</sup> mieux que l'enseignement de Janus ; toutefois, ayant rencontré Sara, Axël se rend compte que, de fait, il s'est trompé :

... Reconnais-le, Sara : nous avons détruit, dans nos étranges cœurs, l'amour de la vie – et c'est bien en RÉALITÉ que nous sommes devenus nos âmes. [...] Pourquoi chercher à ressusciter une à une des ivresses dont nous venons d'éprouver la somme idéale [...] <sup>1049</sup> ?

Ainsi, la rencontre aux confins de la mort aurait donné à Sara et Axël la possibilité d'accéder au cercle transcendantal ; or cet instant est fulgurant : il importe donc d'abandonner l'univers avant que le charme ne se dissipe. De plus, ayant surmonté l'épreuve par l'or, Axël craint de succomber à l'épreuve par l'amour : « Demain, je serais le prisonnier de ton corps splendide ! »<sup>1050</sup> ; enfin, toute action lui semble inutile sur Terre : « J'ai trop pensé pour daigner agir ! »<sup>1051</sup>, avoue-t-il à Sara. Ainsi, la mort volontaire s'impose à lui comme une issue tout à fait naturelle, d'autant plus qu'il espère retrouver dans la mort – en échappant à toute illusion – le sublime infini.

**« ... en notre même Infini !<sup>1052</sup> »**

Le double suicide des amants s'avère ainsi exceptionnel : c'est par déception devant l'impossibilité de retrouver l'infini sur terre qu'Axël propose à Sara de se tuer afin d'arrêter à jamais le bel instant. La mort volontaire dépend de la désillusion, comme dans la plupart des drames examinés, et elle est précédée par l'effraction de l'écran de la représentation (Symbolique + Imaginaire) qui laisse entrevoir le Réel ; en même temps, cette désillusion est absolue et c'est la

---

<sup>1047</sup> « Sphères de l'Élection sacrée, puisque vous aussi n'êtes jamais que *possibles*, adieu ! » (II, 2, 1, p. 644)

<sup>1048</sup> Notons que le désir de vivre surgit chez Axël après avoir tué Kaspar : c'est apparemment la rencontre avec la mort, la seule chose réelle dans le monde d'illusion, qui le provoque.

<sup>1049</sup> IV, 2, 5, p. 672.

<sup>1050</sup> IV, 2, 5, p. 674.

<sup>1051</sup> IV, 2, 5, p. 672.

<sup>1052</sup> IV, 2, 5, p. 677.

disparition parfaite de l'écran et non pas sa reconstitution qu'Axël cherche à travers la pensée suicidaire<sup>1053</sup> : en d'autres termes, ce qui fait l'originalité du double suicide final d'*Axël*, c'est que les suicidaires visent à *rejoindre* le Réel de manière tout à fait consciente et réfléchie et non pas à s'en protéger.

Par conséquent, malgré l'inquiétude qui s'installe chez le lecteur virtuel dès qu'Axël interrompt l'heureuse rêverie de Sara en constatant qu'ils viennent « d'épuiser leur avenir »<sup>1054</sup> et qu'il leur faut quitter ce monde, leur décision ne comporte, pour lui, rien de terrifiant, et ne suscite pas de pitié – comme c'était par ailleurs le cas du Tituti hugolien. Néanmoins, la mort volontaire des amants participe toujours à la catharsis : d'une part, parce qu'elle résout la bifurcation (les protagonistes se tuent/les protagonistes ne se tuent pas) qui engendre la tension dramatique ; de l'autre, parce qu'il s'agit d'un *spectacle* de la mort qui a lieu dans l'espace scénique : cela dit, c'est peut-être l'unique suicide de notre corpus qui se déploie *pleinement* dans l'imaginaire du lecteur. Pour rappel, le mélodrame a tendance, en général, à repousser le suicide hors scène ou bien à le transformer en un acte rapide (le suicide par poignard ou la défenestration étant les plus fréquents) ; les drames romantiques examinés privilégient, il est vrai, le suicide sur scène et par poison, plus lent et plus inquiétant, car situant les personnages dans l'entre-deux de la vie et de la mort (*Hernani*, *André del Sarto*, *Chatterton*) ; pourtant, ni dans *Hernani*, qui a certainement influencé Villiers, ni, d'ailleurs, dans les drames de Zola dont les suicides s'offrent volontiers au regard du spectateur, la mort volontaire ne prend pas la même ampleur, à la fois spectaculaire et poétique, que dans *Axël*.

Le double suicide d'Axël et Sara donne lieu à une cérémonie véritable, au caractère festif, mais qui garde un lien étroit avec la mort. D'abord, Sara se pare en silence de « grands colliers de diamants » qu'elle ramasse sur les

---

<sup>1053</sup> Cela ne veut pas dire pour autant qu'Axël arrive à suivre l'enseignement de son maître : on y reviendra.

<sup>1054</sup> IV, 2, 5, p. 671.

tombes de ses ancêtres ; par la suite, elle répand, de son anneau familial<sup>1055</sup>, quelques grains de poison dans la coupe « magnifique incrustée de pierreries » qu'Axël vient de trouver parmi les monts de bijoux. Pour dissoudre le poison, Axël accueille des larmes de rosée en passant la coupe à travers les barreaux. Le spectacle est éclairé par les rayons du soleil levant ; et des chants parviennent dans le souterrain : d'abord le chœur des bûcherons chante les « grands arbres dont la mort nous donne le pain » et la gloire à Dieu<sup>1056</sup> ; par la suite, on entend la voix d'Ukko, page d'Axël, qui salue sa fiancée – au mariage dans la mort des protagonistes se superpose ainsi, dans le hors-scène, un mariage « des enfants ». Enfin, avant de porter à ses lèvres la « coupe mortelle », Axël prononce un discours pour souhaiter à la « race humaine » de quitter la terre à l'exemple des amants, « sans [lui] adresser même un adieu »<sup>1057</sup>.

Dans le mélodrame, on peut repérer des suicides qui s'accomplissent au beau milieu d'une fête, que celle-ci ait lieu sur scène ou hors cadre scénique : on en trouve des exemples dans *Valentine* de Pixérécourt, dans *Calas* de Dugange ou encore dans *L'Arlésienne* de Daudet ; néanmoins, si dans ces drames, la fête contraste avec l'événement terrifiant afin de renforcer l'effet de l'irruption du désordre au sein de l'ordre (dont une fête de mélodrame relève par excellence), dans *Axël*, semble-t-il, le mariage d'Ukko sert à souligner davantage l'ambiance paisible et quasiment heureuse de la mort volontaire : de manière exceptionnelle, cette dernière relève d'une cérémonie sacrée dont l'objectif est de rejoindre l'infini, « puisque l'infini seul n'est pas un mensonge »<sup>1058</sup>. Et effectivement, à l'inverse des suicides mélodramatiques et romantiques qui, souvent, déforment le monde possible ne laissant en place que l'écorce vide du cercle social, le double suicide d'*Axël* ne nuit pas à l'ordre de l'univers fictionnel, car les protagonistes sont parfaitement détachés d'autres

---

<sup>1055</sup> « .... Voici mon anneau... de fiancée, aussi ! » (IV, 2, 5, p. 675)

<sup>1056</sup> IV, 2, 5, p. 676.

<sup>1057</sup> IV, 2, 5, p. 677.

<sup>1058</sup> *Idem*.

mondes possibles qui la constituent et les considèrent avec une indifférence exemplaire ; de plus, le geste suicidaire n'est pas un acte violent qui déchire le réseau constitutif du monde fictionnel, mais un événement qui s'inscrit, à juste titre, dans le cadre d'une cérémonie. Par conséquent, si l'on revient à la question de la transformation des mondes, on est en présence d'un cas de figure curieux ; bien que deux mondes constitutifs de l'univers fictionnel disparaissent, l'univers lui-même semble rester intact, ce que confirme la didascalie finale que nous nous permettons de citer *in extenso* :

*Axël porte à ses lèvres la coupe mortelle, – boit, – tressaille et chancelle ; Sara prend la coupe, achève de boire le reste du poison, – puis ferme les yeux. – Axël tombe ; Sara s'incline vers lui, frémit, et les voici gisant, entrelacés, sur le sable de l'allée funéraire, échangeant sur leurs lèvres le souffle suprême.*

*Puis, ils demeurent immobiles, inanimés.*

*À présent, le soleil jaunit les marbres, les statues ; le grésillement de la lampe et du flambeau se résout en fumée dans le rai lumineux qui flue obliquement du soupirail. – Une pièce d'or tombe, roule et sonne comme l'heure contre un sépulcre. – Et – troublant le silence du lieu terrible où deux êtres humains viennent ainsi de vouer eux-mêmes leurs âmes à l'exil du CIEL – on entend, du dehors, les murmures éloignés du vent dans le vaste des forêts, les vibrations d'éveil de l'espace, la houle des plaines, le bourdonnement de la Vie<sup>1059</sup>.*

Dans cet extrait, on peut relever, outre la réminiscence de la mort des amants hugoliens et de la reprise du motif du baiser à travers duquel les âmes communiquent (que l'on retrouvera chez Maeterlinck), l'image du flambeau qui s'éteint et dont la fumée se dissout dans la lumière intense provenant de l'extérieur. Axël fait notamment remarquer, à propos de la « lampe nuptiale », que les lueurs de la lampe « pâlisent devant les rayons du jour ! Elle va s'éteindre. Nous aussi »<sup>1060</sup>. Or la lumière chez Villiers est signifiante : il y a une différence nette entre la lumière naturelle de l'extérieur et la lumière artificielle de l'intérieur. La lumière naturelle est à même de détruire le rêve et l'illusion : ainsi, dans *Véra*, l'un des *Contes cruels*, lorsque le Comte d'Athol se rend compte que son épouse, qu'il s'efforçait d'imaginer vivante et présente

---

<sup>1059</sup> *Idem.*

<sup>1060</sup> IV, 2, 5, p. 676.

dans sa demeure, est effectivement morte, « la mystique veilleuse de l'iconostase » s'éteint et le « pâle petit jour du matin » détruit, dans la chambre, la « certitude de tous les objets », installant une atmosphère « des défunts »<sup>1061</sup>. La lumière de la lampe d'*Axël*, faisant référence aux âmes des deux amants, disparaît dans la lumière naturelle ; l'extérieur envahit l'intérieur – de même, l'immobilité et le silence propres à la mort sont annulés par les bruits de la nature. En d'autres termes, le vide laissé par la mort est aussitôt rempli par la Vie ; et en quelque sorte, l'univers fictionnel revient à son état *naturel* : il n'est ni déformé, ni épuré, ni même reconstitué<sup>1062</sup>, mais tout simplement abandonné par deux protagonistes sans que le tissu spatio-temporel en soit significativement modifié.

Sur ce point surgit une question complexe, celle du rôle du suicide final dans le mouvement cathartique d'*Axël*. Le mouvement cathartique de la quatrième partie est intense et ponctué par au moins deux scènes relevant du sublime : celle de la découverte du trésor et celle de la rencontre de Sara et Axël ; pourtant, le suicide des amants nous apparaît, dans ce sens, être d'une nature très ambiguë. D'une part, sur le plan de l'identification, à partir de l'instant où les protagonistes s'avouent qu'ils ne se quitteront plus et que Sara s'abandonne au rêve, ces personnages « surhumains » deviennent quasiment sympathiques grâce à leur passion mutuelle ; cette sympathie est pourtant aussitôt minée par la pensée suicidaire d'*Axël* que même Sara trouve « inhumain[e] plutôt que surhumain[e] »<sup>1063</sup>, mais à laquelle elle finit toutefois par adhérer. Le lecteur virtuel garde donc toujours une certaine distance par rapport aux personnages, bien que la pensée suicidaire génère chez lui une tension inquiétante qui dépend surtout du désir de savoir si les protagonistes se tueront ou ne se tueront pas. Vis-à-vis du spectacle du suicide « conscient », comme nous l'avons noté

---

<sup>1061</sup> *Véra* in *Œuvres complètes*, t. 1, *op.cit.*, p. 561.

<sup>1062</sup> Cela dit, l'univers d'*Axël* ne postule pas d'état de choses initial ou primaire global que l'on pourrait rétablir comme c'est le cas dans un mélodrame.

<sup>1063</sup> IV, 2, 5, p. 673.

plus haut, le lecteur virtuel ne doit éprouver ni crainte ni pitié. *A priori* donc, grâce à son aspect cérémonial et à la manière dont elle s'inscrit dans l'Imaginaire de l'univers fictionnel, la scène du suicide, libérant de tension le lecteur virtuel, devrait l'amener à une catharsis sublime : cela dit, le dernier baiser, puis la fumée qui se lève et se dissout dans la lumière de soleil n'insistent-ils pas sur le fait que les âmes des amants se rejoignent dans « leur même infini » ? Cette lumière, quant à elle, ne relève-t-elle pas de la Lumière-Incréée évoquée par maître Janus ?

### ***Les délivrés ?***

Toutefois – et nous nous permettons d'abandonner ici le lecteur virtuel pour une réflexion plus subjective –, le dénouement d'*Axël* nous semble offrir la possibilité d'une autre interprétation que celle de l'élévation finale des âmes, et ce non seulement à cause de la dernière phrase de la didascalie finale, qui n'a été rajoutée par Villiers qu'en 1886, dans les années où il commençait à chercher à remanier son œuvre afin de lui conférer un caractère plus nettement chrétien<sup>1064</sup> (bien que cette phrase seule suffise à rendre le double suicide ambigu), mais également par ce qu'enseigne maître Janus à Axël dans « Le Monde occulte ». De fait, dans « Le Monde passionnel », Axël, par sa décision d'abandonner le monde illusoire, semble effectivement avoir surmonté les deux épreuves annoncées par son maître, celle de l'or et celle de l'amour, pour accéder, enfin, à la Lumière. Le suicide apparaît alors comme la délivrance ultime évoquée auparavant par Janus. Toutefois, comme le fait remarquer Geneviève Jolly à propos de la dernière scène d'*Axël*, « [f]orce est de constater que ce dénouement résiste à l'interprétation, et qu'il privilégie la polysémie » : plusieurs éléments, dont le dialogue et les didascalies, sont porteurs d'ambiguïté ; et il est impossible de décider si « L'Option suprême », l'intitulé de la scène, désigne « une action supérieure, absolue ou, au contraire, désespé-

---

<sup>1064</sup> Voir sur ce sujet « *La Notice...* » in *op.cit.*, p. 1515-1520.

rée, ou, plus simplement, une ultime et dernière action, à laquelle aboutit le parcours des personnages »<sup>1065</sup>.

Selon les variantes du dénouement d'*Axël* que l'on retrouve dans les annexes de l'édition de la Pléiade, après le suicide, maître Janus aurait dû venir sur scène pour éclairer de sa lampe les corps de deux amants et s'exclamer « Oh ! les délivrés » – selon la première version, de manière pensive, selon une version ultérieure, « après un profond soupir » et restant « comme abîmé en une mystérieuse mélancolie ». Enfin, dans la version publiée dans *La Jeune France*, Villiers insère la didascalie finale telle que nous la connaissons – par ailleurs, le commentaire sur « le lieu terrible » aurait dû initialement être dit par maître Janus. Castex en tire la conclusion que, d'une part, l'apparition finale de Janus servait initialement à renforcer l'approbation du suicide par l'auteur et que, de l'autre, le fait qu'elle ait été remaniée témoigne de l'hésitation de Villiers à la faire publier : « Pris de peur devant l'audace d'une conclusion qui avait pourtant été celle de l'œuvre pendant une quinzaine d'années, il a préféré dégager sa responsabilité en y substituant une fin ambiguë »<sup>1066</sup>.

Tout ceci converge vers une interprétation « sublime » du dénouement qui, de plus, aurait d'emblée été prévu par maître Janus. Celui-ci annonce notamment, dans sa première tirade, le déroulement précis de l'intrigue :

---

<sup>1065</sup> Jolly, G., *op.cit.*, pp. 96-97.

<sup>1066</sup> *Les Manuscrits* in *op.cit.*, pp. 1500-1501. Sur un certain plan, on peut se demander ce qu'il y a d'audacieux dans ce dénouement (Castex le passe sous silence) : inutile de redire que le mélodrame et le drame romantique, sans évoquer le drame naturaliste, se dénouent très souvent par un suicide ; sur un autre plan, le côté cérémonial et réfléchi du suicide d'*Axël* pouvait bien apparaître choquant à l'époque où l'on était persuadé, en général, que le suicide relève de la folie ou de l'égarément de raison, mais surtout d'un péché capital : si Villiers désirait rendre son œuvre « plus chrétienne », un suicide sublime allait à l'encontre de son projet...

... Elle aussi va venir, celle qui renonça l'idéal Divin pour le secret de l'Or, comme tu vas renoncer, tout à l'heure, à tes sublimes finalités, pour ce méprisable secret. Voici donc en présence la dualité finale des deux races [...] *pour que soit vaincue, par la simple et virginale Humanité, la double illusion de l'Or et de l'Amour*, – c'est-à-dire pour que soit fondée, en un point de Devenir, la vertu d'un Signe nouveau<sup>1067</sup>.

Le suicide des amants serait ainsi un événement prémédité au même titre que la renonciation d'Axël ; de plus, il relèverait, par son caractère, de « la simple et virginale Humanité » et, par sa portée, du fondement de « la vertu d'un Signe nouveau ». Cette interprétation est tout à fait possible. Cependant, ce qui nous paraît incohérent dans ce cas, c'est que, en admettant que maître Janus approuve le suicide des amants, ce personnage anéantit d'entrée de jeu les fondements de sa propre philosophie : cette dernière lui assure, sur un certain plan, sa position omnisciente vis-à-vis de l'univers fictionnel ; de plus, selon la doctrine de maître Janus, comme nous espérons l'avoir démontré, il n'est pas nécessaire de se tuer pour se libérer. À aucun instant du « Monde occulte », Janus ne proclame que la mort qui sert à passer l'initiation est une mort physique ; il s'agit, en premier lieu, de se délivrer du moi (ce qu'Axël n'arrive pas à assumer) ; l'Éternel que l'on atteint alors est un (non-)lieu neutre et impersonnel : « l'univers ne se prosterne que devant les statues »<sup>1068</sup>. En revanche, Sara et Axël semblent partir vers un au-delà « personnalisé » qui leur est commun, c'est-à-dire qu'ils échangent une illusion contre l'autre : « puisque l'infini seul n'est pas un mensonge, enlevons-nous [...] en *notre même Infini* »<sup>1069</sup>. Il va sans dire que le suicide, sur un plan abstrait, est un acte dans lequel le moi, au lieu de s'anéantir, s'accomplit de manière incontestable : notre corpus en témoigne également – souvent, c'est pour pouvoir rester soi-même ou garder son moi intact qu'un protagoniste met fin à ses jours.

---

<sup>1067</sup> III, 1, 1, p. 633. Cette phrase a été insérée dans le discours de Janus à la même époque que la phrase finale de l'œuvre.

<sup>1068</sup> III, 1, 1, p. 634. *Ibidem*, maître Janus demande à Axël : « Tu tiens donc bien à toi ? ».

<sup>1069</sup> IV, 2, 5, p. 677, n.s.

De même, Axël constate qu'il a « trop pensé pour *daigner* agir » (nous soulignons) ; or, toujours dans la troisième partie, maître Janus lui explique clairement que sans action, il n'atteindra aucun objectif, fût-il occulte ou réaliste : « C'est à toi de rendre réel ce qui, sans ton vouloir, n'est que possible »<sup>1070</sup>. Dans une variante de cette scène, Janus s'exprime de manière beaucoup plus incisive :

... Regarde ! Épanouis-toi ! La Terre déroule dans l'aurore ses premières plaines, ses cités, ses forêts, ses monts et ses mers ! [...] Regarde ces claires visions dont *tu es le Dieu qui s'éveille* !

À l'action, maintenant ! Imprime-toi ! Choisis-toi la contrée ! [...] maintenant, tout désormais t'est permis, si la Foi t'enveloppe de son pennon de flamme<sup>1071</sup>...

En d'autres termes, se refuser au moi, selon maître Janus, ne signifie pas se refuser à la vie, au corps ni à l'action : bien au contraire, c'est uniquement ce refus qui peut conférer à un être vivant la possibilité d'agir pleinement et de manière libre, comme un « Dieu qui s'éveille ». Axël, quant à lui, préfère rester inerte et, au lieu de chercher l'infini sur terre (l'idée qui rejoint celle de l'infini de tous les possibles évoqué par Sara), il part le chercher dans la mort.

Notons sur ce point que Joséphin Péladan, dans sa réécriture d'*Axël*, modifie profondément le dénouement du drame en interrompant la cérémonie du suicide par l'apparition inopinée de maître Janus qui vient rappeler les amants à la raison :

---

<sup>1070</sup> III, 2, 1, p. 644.

<sup>1071</sup> *Les Manuscrits* in *op.cit.*, p. 1507, n.s. Villiers aurait décidé de ne pas utiliser cette variante pour des raisons idéologiques : maître Janus propose à Axël de devenir chef d'armée.

Secouez la torpeur funèbre : Vivez !  
 Au nom de la Rose ineffable,  
 je vous somme d'accomplir le vœu sacré,  
 pour lequel tous deux vous êtes nés,  
 le vœu des vrais maîtres du monde.  
 Un mystère profond doit s'incarner en vous. [...]  
 Et maintenant, jurez !  
 Acceptez la lumière, l'espérance et la vie<sup>1072</sup>.

Sara et Axël acceptent en se traitant d'insensés. En laissant de côté son appartenance aux Rose-Croix, faisons simplement remarquer que Péladan cherche à rendre plus manifeste l'appel à la vie sous-jacent aux discours de Janus – du même coup, par ailleurs, la réécriture de Péladan en fait une pièce à thèse. Tout cela pour dire qu'en retravaillant la dernière scène d'*Axël*, Villiers ne cherchait peut-être pas tant à atténuer l'approbation du suicide (car il est difficile de croire, de fait, que maître Janus ait pu l'approuver), que, à l'inverse, à mettre en avant, de manière suffisamment discrète, le fait que le suicide de deux protagonistes n'instaure pas « la vertu d'un Signe Nouveau » – du moins de manière positive, bien qu'Axël, par son discours final, semble vraiment y concourir en invitant la race humaine à suivre son exemple. Castex note par ailleurs que « la simple et virginale Humanité » évoquée par Janus fait référence au concept wagnérien du « purement humain »<sup>1073</sup> ; or l'idée de l'Humanité fragmentée qui sera réunie dans la Mort ou par la Mort semble être quelque peu pessimiste et incohérente – en d'autres termes, il est difficile de comprendre comment *la mort volontaire de l'ensemble de l'Humanité* que prône Axël pourrait servir à fonder « la vertu d'un Signe Nouveau » – un signe n'a pas de sens sans interprète, sauf à croire effectivement dans l'existence de la vie après la mort, qui n'est pourtant jamais évoquée dans *Axël*...

Ainsi, maître Janus qui reste pensif et sombre ou qui soupire profondément à la vue des deux cadavres, ou bien encore la dernière phrase du didascalie nous semblent indiquer que, de fait, le dénouement d'*Axël* pourrait posséder le

---

<sup>1072</sup> Cité d'après Darcq L., Lucet S., « Manuscrit d'*Axël*, texte adapté par Joséphin Péladan » in *Littératures*, *op.cit.*, p. 179.

<sup>1073</sup> In *Œuvres complètes*, t. 2, *op.cit.*, p. 1576.

même caractère que celui de *La Révolte*. Les deux œuvres raconteraient alors l'échec de l'être à accéder au cercle transcendantal « de son vivant » – *La Révolte* l'accomplissant, il est vrai, de manière beaucoup plus explicite. Ce serait donc l'alternative à la catharsis sublime ; bien évidemment, sur un certain plan, on ne peut y accéder que depuis la position de lecteur critique qui s'intéresse à l'histoire de l'œuvre ; néanmoins, la didascalie finale à elle seule apporte au dénouement, par la contradiction manifeste qui instaure un doute chez le lecteur virtuel, une touche d'ambiguïté anticathartique<sup>1074</sup>.

\*\*\*

*Axël*, œuvre à la fois théâtrale, romanesque et poétique, est un texte de théâtre qui ne peut, semble-t-il, opérer parfaitement qu'à travers la lecture : l'univers fictionnel en question, exceptionnellement détaillé et dynamique, se met en œuvre, sur le plan spatio-temporel, surtout à travers les didascalies qui ne prennent tout leur sens que lorsqu'elles viennent façonner la scène intime du lecteur, virtuel ou empirique, et s'emparer de son regard. D'une part, le mouvement cathartique global d'*Axël* se fonde sur la tension créée entre le cercle transcendantal et les cercles intimes des protagonistes ; d'autre part, il dépend de l'existence des mystères qui ne sont dévoilés que dans « Le monde passionnel » et qui provoquent la curiosité inquiète propre à l'état de suspension dans lequel le lecteur virtuel est immergé – cet état se caractérisant par une dilatation extrême du présent provenant des bifurcations « longues ». L'état de suspension en question ne met pas pour autant en jeu, du moins de manière signifiante, la crainte ni l'espoir : étant donné que la distance impliquée par l'identification aux personnages d'*Axël*, et plus particulièrement aux protagonistes « surhumains », est relativement importante, et qu'*Axël* et Sara sont, de plus, parfaitement détachés des mondes possibles qu'ils traversent, le clivage entre le lecteur virtuel et l'univers fictionnel est trop important pour

---

<sup>1074</sup> La réaction de l'un des rares lecteurs empiriques d'*Axël* de notre connaissance que nous avons interrogé sur le suicide final, était, littéralement : « Et tout ça pour ça ? » ...

qu'une tension cathartique « classique » puisse s'établir pendant les trois premières parties. Le double suicide des protagonistes, le point culminant du mouvement cathartique global, peut toutefois être interprété du moins de deux manières opposées, en fonction de l'importance que l'on accorde à la doctrine de maître Janus. Si l'on tient compte du fait que celle-ci vise l'accomplissement du dispositif en permettant d'atteindre la liberté ultime du « contemplateur essentiel » de l'univers sans avoir à mourir physiquement, le dénouement relève de l'anticatharsis ; si l'on préfère croire que c'est par le suicide que les protagonistes réussissent à atteindre l'infini, il s'agit clairement d'une catharsis jouissive qui s'opère par le sublime. Rien n'empêche pourtant de penser que les deux interprétations peuvent coexister pour le lecteur virtuel, s'ouvrant ainsi sur un dénouement que le suicide rend ambigu et incertain.

Les dénouements de trois pièces de Maeterlinck que nous allons maintenant aborder se fondent, eux aussi, sur l'incertitude liée au caractère indéfinissable de la mort. En s'opposant au « il faut vivre » optimiste du *Trésor des humbles*<sup>1075</sup>, ces mondes fatalistes privilégient la lumière du transcendant, porteuse du malheur, à la lumière diurne ; de plus, il est littéralement impossible de décider si c'est la mort qui vient attraper les personnages ou si ce sont les personnages qui choisissent de ne pas résister à elle.

---

<sup>1075</sup> « Il faut vivre, vous tous qui traversez des jours et des années sans actions, sans pensées, sans lumières, parce que votre vie, malgré tout, est incompréhensible et divine. Il faut vivre, parce que nul n'a le droit de se soustraire aux événements spirituels des semaines banales. Il faut vivre, parce qu'il n'y a pas d'heures sans miracles intimes et sans significations ineffables. Il faut vivre, parce qu'il n'y a pas un acte, pas un mot, pas un geste qui échappe à des revendications inexplicables en un monde « où il y a beaucoup de choses à faire, et peu de choses à savoir »... » (*Le Trésor des humbles, op.cit.*, p. 84).

### 3. Chutes : la mort chez Maeterlinck

... Je ne sais où je vais ni ne veux le savoir ; et c'est là, peut-être, l'état d'âme des meilleurs d'entre nous<sup>1076</sup>...

Maurice Maeterlinck a été largement influencé par Villiers. Néanmoins, si dans le théâtre de ce dernier, on repère encore des structures propres au drame romantique, et notamment sur le plan de l'action qui se caractérise souvent par une grande violence, ce n'est plus le cas de Maeterlinck qui, dans « Le tragique quotidien », exprime de manière très claire sa réticence envers « le vacarme inutile d'un acte violent » : et même de tout acte violent, aimerions-nous ajouter, car dans ce théâtre (excepté peut-être dans *La Princesse Maline* et dans *La Mort de Tintagiles*), la violence est atténuée à l'extrême afin de mettre au jour « la voix profonde » de la Vie<sup>1077</sup> qui ne peut être entendue qu'à travers le silence. De même, la dimension de l'Imaginaire des univers fictionnels de Villiers est riche, complexe et, dirions-nous, romanesque, tandis que celle des mondes maeterlinckiens<sup>1078</sup>, bien qu'elle abrite souvent des châteaux médiévaux ressemblant à celui d'*Axël*, bien qu'elle soit aussi dynamique, n'est jamais aussi détaillée. L'Imaginaire maeterlinckien repose davantage sur le jeu de la lumière ou bien sur le clair-obscur ; l'espace scénique, chez cet auteur, n'est jamais surchargé d'objets : en comparaison avec les didascalies villiennes, celles de Maeterlinck sont assez généralisées, et l'action se déroule souvent dans une chambre de palais anonyme munie de fenêtres et de portes ; d'une certaine manière, l'Imaginaire repose ici sur le vide qui lui confère en même temps sa plénitude propre. Le silence et le vide sont donc deux mots-clés du théâtre de Maeterlinck auxquels on peut en ajouter un troisième : l'incertitude.

---

<sup>1076</sup> Maeterlinck M., « Confession de poète » in *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1998, p. 354.

<sup>1077</sup> *Le Trésor des humbles, op.cit.*, p. 103.

<sup>1078</sup> Notons que nous revenons vers la logique des mondes en abandonnant celle de l'univers qui n'est propre, de fait, qu'au corpus villierien.

Dans ce théâtre, il est en effet rarement possible d'être tout à fait certain de la réalité de tel ou tel événement majeur, c'est-à-dire apte à transformer le réseau fictionnel, surtout lorsque l'événement en question appartient au hors-scène : il se conçoit alors sur le mode d'un « peut-être » troublant. La mort du personnage est l'un de ces événements, mais il faut préciser que dans les trois pièces que nous allons aborder, à savoir *Alladine et Palomides*, *Aglavaine et Sélysette* et *Intérieur*, l'incertitude concerne non pas la mort en tant que telle, mais la nature de la mort : paradoxalement, et contrairement à l'ensemble des pièces que nous avons abordées jusqu'ici, nous sommes en présence de trois morts *probablement* volontaires ; en d'autres termes, on ignore si la jeune fille d'*Intérieur*, la « petite Sélysette » et les personnages éponymes d'*Alladine et Palomides* meurent par accident ou s'ils se laissent mourir.

Nous laissons ainsi de côté *La Princesse Maleine* bien qu'il se dénoue, notamment, par le suicide effectif du prince Hjalmar : celui-ci se frappe du poignard avec lequel il vient de tuer la reine Anne, ayant appris que c'est elle qui a assassiné la princesse Maleine, sa fiancée. Toutes ces morts ont lieu dans l'espace scénique. Sur un certain plan, le suicide on ne peut plus concret de Hjalmar s'oppose à l'ambiguïté des morts qui nous intéressent dans ce chapitre ; par ailleurs il s'agit de la première œuvre dramatique de Maeterlinck, qui est encore fortement influencée par le modèle shakespearien, ce qui en fait avant tout une forme de réécriture d'*Hamlet*<sup>1079</sup>. Dans *La Princesse Maleine*, les éléments qui formeront plus tard l'essence du théâtre maeterlinckien sont encore en germe, et la violence déborde. De même, le suicide du prince Hjalmar nous semble ne pas s'inscrire pleinement dans le tissu dramaturgique de la pièce (qui reste par ailleurs relativement « classique ») ; en d'autres termes, c'est une mort presque secondaire, voire gratuite au regard des enjeux principaux de la pièce : ni les discours, ni le comportement du personnage ne laissent présager

---

<sup>1079</sup> Voir sur ce point le commentaire de Fabrice van de Kerckhove dans l'édition critique de *La Princesse Maleine* (Bruxelles : Espace Nord, 2016).

ce suicide qui ne modifie guère le monde fictionnel, à l'inverse, par exemple, de la mort du personnage éponyme. Dans le tumulte final, on oublie le prince Hjalmar aussitôt qu'il rend son dernier souffle : même le roi Hjalmar, son père, ne s'en souvient plus ; en revanche, il déplore longuement la mort de la petite Maleine. Si le suicide du prince produit un certain effet sur le lecteur virtuel, c'est surtout par son caractère inattendu ; mais il nous semble qu'il ne revêt pas d'importance primordiale dans la constitution du mouvement cathartique, à l'inverse des suicides probables qui nous intéressent dans ce chapitre.

Dans les trois pièces examinées, le suicide se présente sous la forme d'une non-résistance à la mort. D'une certaine manière, il s'agit d'un suicide « négatif » ; or, compte tenu des particularités des drames en question, c'est l'unique forme que la mort volontaire puisse emprunter dans ce contexte, car la notion de volonté même s'y trouve transformée. Cela tient en grande partie à la nature fataliste des mondes fictionnels en question<sup>1080</sup> : l'avenir, annoncé, sinon déterminé, par de mauvais présages, s'avère être une « eau morte ». Tout événement, tout changement ont pour l'horizon le malheur et/ou la mort ; les personnages sont impuissants en face des forces supérieures, celles de la destinée. Par conséquent, toute action est inutile et la volonté, source de l'action, ne se manifeste guère : même lorsqu'un personnage en semble être pourvu, ou désire s'en servir, la fatalité l'assujettit rapidement<sup>1081</sup>. Le suicide « positif », qui, de plus, est un acte violent, devient ainsi difficilement envisageable. En revanche, la non-résistance à la mort, qui nous intéresse ici, implique une déci-

---

<sup>1080</sup> Sur ce point, il est curieux de constater que dans les essais de Maeterlinck, la vie est également placée sous le signe de la fatalité : pourtant, à l'inverse des drames, les essais sont véritablement optimistes. *Grosso modo*, selon Maeterlinck, dans ce monde fataliste, comme nous ignorons les mobiles de notre destinée, même l'événement le plus insignifiant recèle le mystère, et bien que le mystère nous soit inaccessible, il faut toujours tendre à le sonder – sait-on jamais ? Dans la même perspective, il est inutile de se soucier de l'avenir : il faut vivre dans le présent, le plus pleinement possible.

<sup>1081</sup> Il en va ainsi de Palomides : le roi Ablamore constate amèrement que si avant le début de l'action, c'était quelqu'un que « les événements sembl[ai]ent attendre à genoux », dès l'instant où il a rencontré Alladine, « quelque chose est brisé ». (*Alladine et Palomides in Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, 2009, p. 23). Notons que Maeterlinck avait même pensé à mettre à son drame le sous-titre « Ne touchez pas aux événements ».

sion *consciente* : et, dans le théâtre de Maeterlinck, cette conscience des forces supérieures est déjà une forme d'action. Dans cette optique, on saisit mieux la différence entre la mort accidentelle et la non-résistance à la mort : la première relève pleinement du hasard à l'opposé de la seconde ; toutefois, cette différence, sur le plan physique, est imperceptible pour un regard extérieur. C'est pour cela que dans les pièces examinées, la question centrale qui se pose est de savoir si la mort a été préméditée ou pas ; or cette question ne trouve pas pour autant de réponse. Dès lors, pour les personnages et, par extension, pour le lecteur virtuel, la mort s'avère être à la fois volontaire et accidentelle, ce qui transforme également la nature du mouvement cathartique. Du coup, ce dernier repose, de même que chez Villiers, sur l'état de suspension et sur l'attente bien plus que sur l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir.

Sur ce plan, il est étonnant que la critique situe souvent, et cela de manière catégorique, les morts examinées dans ce chapitre du côté du suicide (sacrificiel) tout en oubliant l'indétermination essentielle à cet événement. Pour n'en donner que deux exemples, dans son article « Le suicide de l'avenir », Andrea Accardi évoque non seulement le suicide de Sélysette (qu'il qualifie, de plus, d'une « vengeance masquée », ce qui est absurde si l'on prend en considération la logique de la construction du personnage), mais aussi le suicide de la jeune fille d'*Intérieur*<sup>1082</sup> ; et Peter Szondi dit que celle-ci « s'est jetée dans l'eau »<sup>1083</sup>. Or c'est précisément dans l'ambiguïté de ces morts que réside, on le verra, l'essentiel du drame maeterlinckien...

Notons aussi que si nous n'abordons pas, au sein de ce chapitre, les pièces de Maeterlinck par ordre chronologique, c'est que le monde fictionnel d'*Intérieur* n'est pas conçu selon les mêmes lois que ceux d'*Alladine et Palomides* et d'*Aglavaine et Sélysette*. Fondé sur une certaine métathéâtralité, *Intérieur*, on aura l'occasion de s'en convaincre, amplifie à l'extrême l'incertitude que nous ve-

---

<sup>1082</sup> In *Les Lettres romanes*, vol. 66, no. 3-4, 2012, p. 384.

<sup>1083</sup> *Théorie du drame moderne, op.cit.*, p. 56

nons d'évoquer ; de plus, la temporalité de cette pièce change radicalement par rapport à deux autres : l'action se noue *et se déroule* à l'instant où les deux autres se dénouent, c'est-à-dire à l'instant qui suit une mort probablement volontaire et précède l'annonce de cette mort. Or bien qu'*Intérieur* présente des différences notables sur le plan dramaturgique, sur le plan philosophique, il met en scène, tout comme *Alladine et Palomides* et *Aglavaine et Sélysette*, les êtres heureux dont la fatalité vient éveiller les âmes ; la beauté de celles-ci s'épanouit alors à la lumière de la mort<sup>1084</sup>.

---

<sup>1084</sup> Cf. le propos du *Trésor des humbles* : « C'est notre mort qui guide notre vie et notre vie n'a d'autre but que la mort. Notre mort est le moule où se coule notre vie et c'est elle qui a formé notre visage. [...] Et quelle vie ne s'éclaire dans la pure, froide et simple lumière qui tombe sur l'oreiller des dernières heures ? » (*Op.cit.*, p. 40)

### 3.1. *Alladine et Palomides*<sup>1085</sup> : « Ils ne font aucun effort pour se sauver<sup>1086</sup> »

... Ou bien ils ont glissé en reculant sur le rocher qui surplombe le lac, et seront tombés par mégarde<sup>1087</sup>...

Dans *Alladine et Palomides*, un des *Trois Petits drames pour marionnettes*, l'action semble se dérouler sur deux plans : un plan pour ainsi dire ordinaire (ou quotidien) et un plan « métaphysique ». Sur le premier plan, il s'agit d'une intrigue d'amour quasiment mélodramatique, si l'on fait exception du statut des personnages : la veille de son mariage avec Astolaine, fille du roi Ablamore, le jeune Palomides arrive dans le palais du roi, où il rencontre Alladine, « une petite esclave grecque venue du fond de l'Arcadie » ; ils tombent amoureux et veulent fuir ensemble chez le père de Palomides, mais leur projet échoue et ils meurent après être tombés du haut d'un rocher de la grotte souterraine dans laquelle Ablamore les avait enfermés. Ce premier plan fusionne avec le second, métaphysique, qui se déploie principalement au niveau de l'Imaginaire et sur lequel les événements les plus banals se voient conférer une incertitude essentielle, grâce à laquelle le Réel peut se manifester au sein du dispositif : c'est également sur ce plan, sous-jacent au plan discursif, que la destinée amène, doucement, les personnages à la découverte de leurs âmes et que ces dernières peuvent communiquer.

Pour n'en donner qu'un exemple, l'amour d'Alladine et Palomides n'est concrètement évoqué pour la première fois que dans la troisième scène du second acte ; Ablamore le déduit du baiser des protagonistes qu'il pense avoir surpris :

ABLAMORE : [...] Tu aimes Palomides et tu l'as embrassé sous mes yeux...

ALLADINE : Non<sup>1088</sup>.

---

<sup>1085</sup> In *Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009.

<sup>1086</sup> IV, 1, p. 47.

<sup>1087</sup> V, 1, p. 49.

Ce baiser est, comme la mort des protagonistes, un événement incertain et pourtant fondamental à l'intrigue ; Ablamore insiste sur sa réalité, mais Alladine le nie trois fois de suite ; et le lecteur virtuel, de fait, ne saura jamais s'il a eu lieu ailleurs que dans l'imagination d'Ablamore. Au niveau de l'Imaginaire, d'autre part, on peut apercevoir des signes prémonitoires traduisant à la fois l'existence d'un lien entre Alladine et Palomides et le caractère fatal de ce lien : lorsque les personnages se donnent la main pour la première fois, le cheval de Palomides effraie l'agneau d'Alladine<sup>1089</sup> ; dans la première scène de l'acte suivant, Ablamore découvre Alladine pâle, souffrante et qui vient se blottir, en pleurant, contre sa poitrine : on apprend par la suite que tout au long de cette scène, Palomides était assis derrière la porte close de la chambre, la regardant fixement<sup>1090</sup> ; enfin, lorsque les personnages éponymes se croisent sur le pont-levis du palais et que Palomides appelle vers lui l'agneau familial d'Alladine, celui-ci glisse, roule dans le fossé et disparaît dans l'eau bouillonnante qui descend des montagnes. Difficile toutefois d'établir une causalité solide entre ces événements et le lien unissant Alladine et Palomides ; difficile aussi de définir ce dernier avec certitude jusqu'à ce que dans l'acte IV, au seuil de la mort, les protagonistes s'avouent leur amour et s'embrassent – pour la première fois, peut-être... La tension dramatique change ainsi de nature : dès qu'elle est fondée sur un savoir indécis, elle n'est plus aussi aiguë ; en même temps, elle est renforcée par une inquiétude *vague* vis-à-vis des prémonitions annonciatrices d'un malheur anonyme qui vont de pair avec le désir de voir l'incertitude devenir l'infailibilité.

---

<sup>1088</sup> II, 3, p. 27.

<sup>1089</sup> I, 1, p. 20.

<sup>1090</sup> II, 1, p. 24. « Il [Ablamore] court à la porte du fond et l'ouvre à deux battants. On voit Palomides assis sur un banc, en face de cette porte. Il n'a pas eu le temps de détourner les yeux ».

L'Imaginaire submerge ainsi le Symbolique. Sur ce plan, notons que l'espace-temps fictionnel, qu'il s'agisse de l'espace scénique ou du hors-scène concret, traduit toujours la même instabilité inquiétante liée à la mort et à l'insondable : le palais d'Ablamore recèle des « escaliers qui ne mènent nulle part et des terrasses dont l'on n'aperçoit rien », des « corridors qui tournent sans raison ; et d'autres qui ne tournent pas et qui se perdent entre les murs »<sup>1091</sup> ; le pont-levis que nous venons d'évoquer surplombe « l'eau noire qui [...] bouillonne horriblement entre les murs »<sup>1092</sup> ; les fenêtres du palais donnent sur la mer ou sur le parc qui abrite « l'avenue de jets d'eau » qu'Ablamore a fait élever à la suite de la mort de ses filles<sup>1093</sup> ; enfin, il y a les eaux souterraines profondes qui accueillent les protagonistes à la fin du quatrième acte et dans lesquelles, par la suite, on trouve « le cadavre décomposé de l'agneau d'Alladine »<sup>1094</sup>. De plus, comme nous l'avons dit, cet espace-temps fictionnel très sombre, que la lumière du jour pénètre rarement tout en le mettant en péril<sup>1095</sup>, abrite les âmes des personnages qui n'ont pas besoin de parole pour se parler : le transcendant s'inscrit ainsi au sein de l'espace scénique, mais reste pourtant invisible ; et l'âme en tant que telle relie le cercle transcendantal aux cercles intimes des personnages<sup>1096</sup> : c'est par ailleurs lorsqu'un être jusqu'ici « inconscient » découvre, pour la première fois, l'existence de son âme qu'il est amené à ne plus pouvoir ou ne plus même vouloir résister à la mort.

---

<sup>1091</sup> I, 1, p. 21.

<sup>1092</sup> II, 2, p. 25.

<sup>1093</sup> II, 1, p. 22.

<sup>1094</sup> V, 1, p. 49.

<sup>1095</sup> Comme chez Villiers, une différence existe au niveau de l'éclairage : dans *Alladine et Palomides*, on repère la lumière « surnaturelle », liée au merveilleux (IV, 1, p. 44) et la lumière du jour, aveuglante, qui rend aux choses leur aspect réel.

<sup>1096</sup> L'âme est pour Maeterlinck un phénomène bien réel, si l'on en croit *Le Trésor des Humbles* : elle relève du transcendant et de l'inexplicable, mais en même temps, elle se trouve près « de notre être visible » et elle peut s'apercevoir dans des rares moments de « silence véritable » entre deux êtres. Le théâtre de Maeterlinck illustre parfaitement cette acception de l'âme. Voir également « Le silence » et « Le réveil de l'âme » in *Le Trésor des Humbles, op.cit.*

### ***Conscience et violence***

Les êtres des personnages dans *Alladine et Palomides* se trouvent en apparence dans un rapport hiérarchique<sup>1097</sup> : Astolaine et Ablamore sont des êtres « supérieurs », ayant conscience de l'existence des âmes et du cercle transcendantal, donc de la destinée (il faut noter que la destinée, dans ce contexte, surpasse l'âme<sup>1098</sup>). La petite Alladine est un être « aveugle » qui agit sans rien savoir des forces qui la guident ; enfin, Palomides se trouve dans un entre-deux : Astolaine, « l'âme de tous », est celle qu'il avait cherchée depuis longtemps, mais une force irrésistible l'attire vers Alladine ; ce qui lui fait avouer à Astolaine : « Je t'aime [...] plus que celle que j'aime »<sup>1099</sup>. L'amour quitte ainsi la modalité binaire habituelle, selon laquelle il s'oppose à la haine, et devient un phénomène plus complexe, comportant plusieurs degrés ; en conséquence, un personnage devenu conscient de l'existence de son âme ne peut plus haïr, ce qui atténue manifestement la violence au sein du monde fictionnel.

En présence d'un être « supérieur », les conflits ne peuvent donc plus épanouir, car cet être perçoit clairement la nature fataliste du monde qu'il habite et *l'accepte* ; alors, il agit selon la bonté qui lui est inhérente et qu'il sait également propre aux êtres « inconscients », car, depuis sa position, il ne peut que s'apitoyer sur d'autres – d'autant plus que ceux-ci ignorent le caractère tragique du monde qu'ils habitent<sup>1100</sup>, – et se sacrifier à eux quand l'occasion se présente. Ainsi, Astolaine, qui 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

---

<sup>1097</sup> Nous le désignons ainsi aux fins de l'analyse : en fait, selon la philosophie maeterlinckienne, une « âme d'enfant » peut être supérieure à une « grande âme » – on s'en persuadera à l'examen d'*Aglavaine et Sélysette*.

<sup>1098</sup> « Il faut bien qu'il y ait des lois plus puissantes que celles des âmes dont nous parlons toujours », dit Astolaine (II, 4, p. 30).

<sup>1099</sup> II, 4, p. 30.

<sup>1100</sup> Dans *Les Aveugles*, le même principe est en jeu ; et c'est probablement au lecteur/spectateur virtuel de cette pièce que la position de l'être « supérieur », être « voyant » est accordée, ce qui met en œuvre une pitié-compassion puissante propre, en général, à l'œuvre dramatique de Maeterlinck.

vous console de tout »<sup>1101</sup>, lorsque Palomides vient s'excuser auprès d'elle, car il doit obéir à l'attrait incompréhensible d'Alladine, donc aux lois qui le surpassent, constate simplement qu'on « ne fait pas ce que l'on voudrait faire... et je n'ignorais pas que vous alliez venir »<sup>1102</sup> pour ensuite aider les deux amants à s'enfuir ; c'est elle également qui vient les sauver du souterrain où le roi Ablamore les a enfermés. En même temps, on perçoit qu'Ablamore, qui n'arrive pas à accepter la fatalité de plein gré, est plus enclin aux actes violents. Chez lui, on trouve d'emblée le désir « d'agiter [...] l'eau qui paraissait morte au fond des grandes cuves de l'avenir »<sup>1103</sup> ; pourtant, les événements qu'il appelle finissent par le rendre fou et par régner sur lui<sup>1104</sup> ; de même, un conflit insidieux surgit entre la sagesse et la volonté d'agir, le conflit dont témoigne clairement la troisième scène de l'acte II, où Ablamore se retrouve seul avec Alladine pour l'interroger sur le baiser qu'il aurait surpris.

ABLAMORE :

... Je n'en veux pas à Palomides, bien que tout ce qu'il fait puisse paraître inexcusable. Et quant à toi, qui pourrait t'en vouloir ? Tu obéis à des lois que tu ne connais pas et tu ne pouvais agir autrement [...] tu sais d'avance que je pardonne tout<sup>1105</sup>.

Ablamore comprend donc, au même titre que sa fille, qu'il y a des forces supérieures responsables des événements ; pourtant, la question qui le tourmente est celle de savoir si Alladine avait « quelque dessein secret en suivant Palomides » sous la fenêtre d'Astolaine – en d'autres termes, même s'il peut tout pardonner, il lui est difficile d'accepter l'intentionnalité probable d'un tel acte. Dans une telle configuration, le personnage qui agit par sa propre volonté

---

<sup>1101</sup> I, 1, p. 19.

<sup>1102</sup> II, 4, p. 30.

<sup>1103</sup> I, 1, p. 18.

<sup>1104</sup> Cf. « ... mon pauvre vieux père, poursuivi d'une inquiétude étrange, s'irritait sans raison de ce calme qui semble cependant la forme la moins dangereuse du bonheur. Il y a quelque temps [...] il montait au haut d'une tour [...] il appelait autour de nous les événements qui se cachaient depuis longtemps à l'horizon. [...] quelques jours ont suffi pour qu'ils règnent à sa place. Il a été leur première victime. » (V, 1, pp. 48-49)

<sup>1105</sup> II, 3, pp. 26-27.

se situe du côté des forces « supérieures » et en devient quasiment terrifiant, car sur un certain plan, il a l'audace de maîtriser la mort. Les événements, chez Maeterlinck, relèvent donc du Réel ; celui qui ose les toucher s'expose forcément et met en péril les autres ; il est ainsi important de savoir si son acte est intentionnel ou, à l'inverse, soumis à une intentionnalité « transcendante » que l'on ne peut qu'accepter humblement.

Ce désir de rendre l'événement plus lisible est tellement ardent<sup>1106</sup> que, lorsqu'Alladine nie le fait même d'avoir rencontré Palomides « hier soir », Ablamore recourt, exceptionnellement, à la violence physique afin d'apprendre la vérité. Il lui saisit les bras et les lui renverse derrière la tête :

Ah ! tu ne parles pas !... Il arrivera bien un moment où toute l'âme jaillira comme une eau pure, de la douleur<sup>1107</sup>... [...] la vérité nue se cache entre les rocs... Je vois déjà ses gestes dans tes yeux, et son haleine fraîche va laver mon visage... [...] (*Il la lâche soudain.*) J'ai entendu tes os gémir comme des petits enfants... Je ne t'ai pas fait mal ?... Ne reste pas ainsi, à genoux devant moi... C'est moi qui me mets à genoux. [...] Je suis un misérable... Il faut avoir pitié<sup>1108</sup>...

Ce n'est que lorsqu'il aperçoit quelque chose dans le regard d'Alladine (serait-ce son âme ? ou bien la vérité indicible ?) et qu'il entend ses os « gémir comme des petits enfants » qu'Ablamore revient à lui : il se souvient qu'Alladine elle-même est une « petite âme » et que son propre comportement est ainsi inexcusable. La conscience de soi, lorsqu'elle revient au personnage, l'empêche donc d'agir avec violence ; et si Ablamore, par la suite, enferme Alladine, les mains liées par ses cheveux, dans sa chambre, ou qu'il ordonne de faire descendre Alladine et Palomides dans le souterrain, c'est qu'il vient de perdre la raison dans la lutte inutile contre la fatalité.

---

<sup>1106</sup> Il va de soi qu'Ablamore est également motivé par une sorte de jalousie et par le désir de protéger sa fille. Nous ne nous concentrons que sur le plan « métaphysique » de cette scène.

<sup>1107</sup> Observons au passage que l'âme se présente ainsi comme un phénomène à la fois intra- et extracorporel : l'âme d'un être « inconscient » se situe à l'intérieur de son corps ; dès qu'il en prend conscience, l'âme commence à « rayonner » autour de lui. De même, on ne s'étonne pas, le regard s'avère être le miroir de l'âme.

<sup>1108</sup> II, 3, pp. 27-28.

### ***Tristesse majestueuse***

Comme les accès de violence sont rares dans le monde fictionnel d'*Alladine et Palomides* et qu'ils sont, de plus, rapidement maîtrisés par la prise de conscience de la situation, l'inquiétude que pourrait éprouver le lecteur virtuel s'en trouve atténuée. Le mouvement cathartique repose alors, de ce côté-ci, sur une pitié-compassion puissante envers *l'ensemble* des personnages de la pièce : cette pitié surgit, pour une part, à travers le regard que portent sur le monde les êtres supérieurs qui côtoient le cercle transcendantal ; et il va de soi que la pitié d'un tel être s'avère universelle. Ce dispositif ressemble au dispositif que nous avons signalé à propos de certains mélodrames et drames romantiques de notre corpus, dans lesquels il est possible de repérer un personnage-spectateur, d'habitude plus intelligent et/ou plus sage que d'autres, qui, en choisissant de se distancier de l'action dramatique, est susceptible de compatir aux souffrances des personnages jetés dans le tourbillon des passions (ainsi le Quaker de Vigny ou le Balthazar de Daudet), ce qui sert à renforcer la pitié envers ces derniers. Toutefois, chez Maeterlinck, les personnages-spectateurs ou les êtres « supérieurs » sont d'habitude plusieurs ; qui plus est, étant donnée la spécificité de l'action dramatique, le degré de la distanciation du personnage dépend non pas du degré de son implication dans l'action, mais du degré de la prise de conscience vis-à-vis du cercle transcendantal qui conditionne les événements. Ablamore, Astolaine et Palomides sont tous spectateurs de leur propre drame et du drame d'autrui. De la sorte, le dispositif d'*Alladine et Palomides* sert à répandre la pitié-compassion que le lecteur virtuel du drame éprouve par identification aux personnages. À l'inverse des êtres « surhumains » de Villiers, ceux-ci n'empêchent pas une identification « positive ». Nous allons jusqu'à postuler que de la sorte, Maeterlinck met en jeu, d'une façon qui lui est propre, le tragique racinien – du moins tel qu'il se manifeste au dénouement de *Bérénice*<sup>1109</sup>,

---

<sup>1109</sup> De fait, les ressemblances entre le tragique de Maeterlinck et le tragique de Racine sont encore plus nombreuses, allant de la composition de l'espace-temps jusqu'à la nature de la

l'unique tragédie de Racine dans laquelle le sang et la mort sont absents. Titus, Antiochus et Bérénice, parfaitement conscients de leur destinée, de leurs actes et n'ayant pas d'autre choix que de se séparer, suscitent, chez le lecteur, la même « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir d'une tragédie »<sup>1110</sup> que les personnages maeterlinckiens : au dénouement d'*Alladine et Palomides*, on verra, elle atteint son comble.

Quant à la tension dramatique provoquée par l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir, à l'inverse d'*Intérieur*, où elle disparaît du simple fait que, d'emblée, il n'y a rien à espérer, dans *Alladine et Palomides* (comme dans *Aglavaine et Sélysette*) elle est encore présente si l'on suit rigoureusement le plan « ordinaire » de l'action : le lecteur virtuel peut espérer la réunion d'Alladine et Palomides jusqu'à la fin de l'acte IV ; pourtant, il faut noter que cette tension se voit toujours influencée, d'un côté, par l'incertitude propre au niveau « métaphysique », et de l'autre, par le fait que l'ensemble des personnages est digne de sympathie et de compassion. Cela crée une situation dans laquelle il est difficile de décider, en restant sur le plan « ordinaire », si le lecteur virtuel doit désirer la réunion d'Alladine et Palomides ou bien le retour de Palomides chez Astolaine, c'est-à-dire le retour du monde fictionnel à l'état de choses initial<sup>1111</sup>. Peut-être qu'en la circonstance, ce désir se généralise et s'applique au monde possible en tant que tel : l'espoir du lecteur virtuel porte alors non pas sur la réalisation d'un événement « banal », telle que la réunion des amants ou leur fuite, mais sur l'éventualité (de moins en moins probable)

---

mort. Une mise en parallèle détaillée mériterait bien d'être effectuée, mais elle dépasserait le cadre de la présente étude...

<sup>1110</sup> Racine J., *Préface de Bérénice* in *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 450.

<sup>1111</sup> Dans *Aglavaine et Sélysette*, notons en anticipant, cette décision – du moins pour le lecteur virtuel de cette œuvre – s'avère quasiment impossible du fait que les trois protagonistes, à savoir Aglavaine, Méléandre et Sélysette, s'entraiment : alors le lecteur virtuel est amené à désirer la réalisation de cette réunion, qui est pourtant d'emblée posée comme irréalisable sur le plan « humain ».

de ne pas voir les personnages succomber à la fatalité ou bien encore de ne pas voir leurs cercles intimes engouffrés par le cercle transcendantal qui abrite la mort. Car le conflit principal du théâtre maeterlinckien est bien celui de l'être et de la mort : même s'il n'est jamais exprimé en termes clairs, il est sous-jacent à l'ensemble des situations scéniques qui, du même coup, empruntent la forme d'une attente silencieuse et incertaine ; la tension dramatique, dans ce cas, se traduit par un état de suspension. Le silence (le non-dit, le non exprimé, ou, enfin, le transcendant) et l'incertitude en sont des éléments primordiaux : chez Villiers, on l'a vu, le lecteur virtuel se trouve dans un état similaire ; or dans ce cas, le plus souvent, l'événement que le lecteur virtuel attend est nommé, ce qui le rend plus concret et moins inquiétant. Le lecteur virtuel de Maeterlinck, semble-t-il, doit éprouver, tout au long de la lecture, une vague angoisse insaisissable ; en revanche, la pitié et la « tristesse majestueuse » se ressentent de manière claire. Le « tragique quotidien » suggère donc de refouler la crainte dans le silence et d'amplifier la pitié-compassion. En résulte, paradoxalement et de manière toute autre que chez Zola ou chez Villiers<sup>1112</sup>, une anticatharsis – on y reviendra.

### ***Incarnation du mystère***

L'état de suspension est également soutenu par le cheminement d'Alladine et Palomides vers la découverte mutuelle de leurs âmes et vers le cercle transcendant dont ils transgressent la frontière en rencontrant la mort. Dans l'unique scène de l'acte IV, Alladine et Palomides se retrouvent dans le noir de vastes grottes souterraines, les yeux bandés, les mains liées. Notons qu'au fil des événements, les personnages se meuvent des espaces extérieurs (jardin, pont-levis) à la fois vers l'intérieur (chambres et corridors du palais) et dans la profondeur (grottes) pour enfin expirer dans le hors-scène : ce mouvement

---

<sup>1112</sup> Chez Zola, pour rappel, le caractère anticathartique de certains dénouements dépend de l'absence de pitié au profit de la terreur, tandis que chez Villiers, il repose soit sur le rabattement du dispositif à la structure, comme dans *La Révolte*, soit sur l'impossibilité d'interpréter le dénouement de manière univoque, comme dans *Axël*.

correspond tout à fait à la découverte du soi, si l'on se réfère à la psychanalyse jungienne voyant dans les espaces rêvés ou fictionnels le reflet de l'espace intime. De même, dans la scène évoquée, se met en œuvre la dialectique de l'aveuglement et de la vision que l'on retrouve dans d'autres pièces du premier théâtre : au début, Alladine et Palomides ne sont que des êtres « aveugles » ; mais dans la grotte, ils arrachent les bandeaux qu'on leur a mis sur les yeux : alors ils voient la lumière merveilleuse envahissant le souterrain. Les bandeaux sont à la fois objets scéniques concrets, évoqués par les didascalies, et une métaphore faisant référence à la limite entre la réalité et le mystérieux qu'il faut franchir (« Je ne veux pas entrer comme une aveugle dans ton âme », dit Alladine à Palomides en le priant de lui arracher le bandeau<sup>1113</sup>) ; la parole des personnages, dans cette scène, fait pleinement fusionner les niveaux « ordinaire » et « métaphysique », en faisant penser à l'éveil de l'âme ainsi qu'à la quête de la lumière transcendante qui ne s'offre qu'à ceux qui viennent la chercher en abandonnant sa propre lumière :

PALOMIDES :

[...] Ils ont cru nous ensevelir dans la nuit. Ils descendaient ici, avec des flambeaux et des torches et ne voyaient que les ténèbres, tandis que la lumière vient à notre rencontre puisque nous n'avons rien... Elle augmente sans cesse... [...]

Moi aussi, je dormais. Je n'ai rien entendu et j'avais un bandeau sur les yeux avant d'avoir pu les ouvrir. Je me suis débattu dans les ténèbres<sup>1114</sup>...

En même temps, baignant dans cette lumière qui monte de l'eau, les protagonistes s'aperçoivent qu'ils se trouvent au bord du gouffre, au seuil de la mort : « nous sommes sur la crête d'un rocher qui surplombe l'eau qui nous illumine »<sup>1115</sup>. La lumière surnaturelle transforme l'espace selon sa propre nature : « ... nous nous embrassons dans les vestibules du ciel... Vois-tu les pier-

---

<sup>1113</sup> IV, 1, p. 42.

<sup>1114</sup> IV, 1, p. 43.

<sup>1115</sup> IV, 1, p. 44.

eries 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... »<sup>1116</sup> ; or l'instant sublime ne dure pas : des pierres commencent à se détacher à l'extrémité de la voûte et la lumière du jour pénètre le souterrain tout en restituant un aspect triste et banal à l'espace où « les portes d'or d'un paradis nouveau »<sup>1117</sup> viennent de s'ouvrir devant les protagonistes :

... la lumière entrant à flots de plus en plus irrésistibles leur révèle peu à peu la tristesse du souterrain qu'ils ont cru merveilleux ; le lac miraculeux devient terne et sinistre ; les pierreries s'éteignent autour d'eux [...] Enfin, tout un pan de rocher s'abat brusquement dans la grotte. Le soleil entre, éblouissant. On entend des appels et des chants au-dehors. Alladine et Palomides reculent<sup>1118</sup>.

Cette scène fait penser au dénouement du « Monde passionnel » d'*Axël*. Sur le plan « métaphysique » et celui de l'Imaginaire, on repère le même mouvement que chez Villiers : d'abord, les protagonistes se rencontrent et se reconnaissent véritablement pour la première fois<sup>1119</sup> ; par la suite, ils se laissent envahir et fasciner par le sublime qu'ils voient dans la lumière souterraine ; enfin, la réalité extérieure, dans sa crudité, remplit l'espace en détruisant le mystérieux et en rappelant aux amants que dans la lumière diurne, les choses ne se voient jamais de la même façon que la nuit : accompagnée de chants qui se font entendre au-dehors, la lumière du jour dissipe la lumière surnaturelle. Dans *Axël*, ce même mouvement fait partie du hors-scène abstrait, créé par le discours des personnages, tandis que dans *Alladine et Palomides*, il n'envahit que l'espace scénique. Ainsi, le transcendant se manifeste de manière très concrète, profondément enracinée dans l'espace-temps fictionnel, sans nécessiter, de ce coup, de longues tirades explicatives.

---

<sup>1116</sup> IV, 1, p. 45.

<sup>1117</sup> *Idem*.

<sup>1118</sup> IV, 1, p. 46. Il est à noter que le didascale d'*Alladine et Palomides* ne garde pas non plus sa neutralité, pareil à celui d'*Axël*, ressemblant en ceci à un narrateur romanesque. Il est pourtant beaucoup moins prolix que le didascale villierien.

<sup>1119</sup> « C'est la première fois que je te vois de près... C'est étrange, on croit que l'on s'est vu parce qu'on a passé à deux pas l'un de l'autre ; mais tout change au moment où les lèvres se touchent... » (IV, 1, p. 44).

***La mort douce***

À l'inverse des protagonistes villieriens, Alladine et Palomides n'ont pas le temps de se préparer à la mort ni le temps de la préparer. Reculant devant la lumière du jour, ils choisissent, presque sans réfléchir, de se laisser tomber dans l'eau dorénavant sombre :

ALLADINE :

Ils viennent...

PALOMIDES (*regardant derrière lui tandis qu'ils reculent encore*) :

Prends garde...

ALLADINE :

Non, non, ne prends plus garde...

PALOMIDES (*la regardant*) :

Alladine ?...

ALLADINE :

Oui...

*(Ils reculent encore devant l'invasion de la lumière ou du péril [...] et ils tombent et disparaissent derrière le rocher...<sup>1120</sup>)*

Le choix de la mort se traduit donc en termes de négation : mourir, c'est « ne pas prendre garde », c'est « ne faire aucun effort pour se sauver »<sup>1121</sup>. À la fin de l'acte IV, la chute d'Alladine et Palomides revêt un caractère quasiment

---

<sup>1120</sup> IV, 1, p. 46. Notons, encore une fois, que la lumière du jour tue le mystère et le sublime : c'est probablement une autre manière de mettre en question le regard « positiviste », clair, précis et bien focalisé, mais en même temps aveuglant et aveugle.

<sup>1121</sup> À la rigueur, c'est comme s'il y avait deux morts dans ce monde fictionnel, tout comme dans *La Révolte* pour Élisabeth : celle qu'apporte le jour aux êtres ayant connu le transcendant et celle qui relève pleinement de ce même transcendant, bien qu'il soit rendu sombre par l'irruption du diurne. Difficile de dire laquelle des deux est véritable ; difficile de qualifier, une fois de plus, le choix d'Alladine et Palomides de volontaire : peut-être est-ce le jour qui les tue...

certain, celui de la non-résistance à la mort ; le lecteur virtuel peut même supposer qu'ils sont effectivement morts dans leur chute. Dans la perspective du mouvement cathartique, le quatrième acte est une scène dans l'acception de la théorie des dispositifs ; on notera d'ailleurs que la poussée qui conduit à déchirer l'écran provient à la fois des deux côtés de celui-ci : du côté du transcendant et du côté de la réalité. Alladine et Palomides se trouvent, eux, littéralement dans un non-lieu qui échappe à la fois à la réalité et au Réel ; par ailleurs ce n'est, semble-t-il, qu'à condition d'avoir pénétré le souterrain et d'avoir arraché les bandeaux empêchant de voir la lumière surnaturelle que la lumière du jour peut devenir aveuglante. Le lecteur virtuel quitte donc la bifurcation fondée sur l'ignorance de la destinée définitive d'Alladine et Palomides : il ne s'agit pas pour autant de catharsis, car à l'acte suivant, le lecteur virtuel apprend que les deux amants, de fait, ne sont pas morts, mais expirent dans leurs chambres, derrière les portes fermées – d'ailleurs, dans le premier théâtre de Maeterlinck, tout à fait comme dans une tragédie classique, la mort physique est systématiquement refoulée hors scène<sup>1122</sup>, hors champ, non pas par respect des bienséances, mais par un certain souci de vraisemblance métaphysique, la mort étant l'indicible qui ne peut se traduire, de manière juste, que par le vide<sup>1123</sup> ; de plus, la chute, et ce qui l'entoure, devient incertitude, en restituant l'état de suspension :

ASTOLAINE :

[...] Je ne sais ce qui s'est passé. Ils n'ont point parlé jusqu'ici. Ils auront cru, sans doute [...] qu'on venait leur apporter la mort. Ou bien ils ont glissé en reculant sur le rocher qui surplombe le lac, et seront tombés par mégarde. [...]

---

<sup>1122</sup> De plus, Alladine et Palomides, à l'instant où ils tombent dans l'eau, échappent au regard du récepteur : le rocher fait écran à leur chute.

<sup>1123</sup> Sur ce sujet, voir Jacquemard-Truc A., « Le hors-scène et le tragique quotidien chez Maeterlinck » in *Coulisses* [en ligne], no. 44, 2012. Disponible sur : <http://coulisses.revues.org/456>, consulté le 16 février 2017.

## LE MEDECIN

Ils souffrent tous les deux du même mal, et c'est un mal que je ne connais pas. – Mais il me reste un peu d'espoir. Ils auront été pris par le froid des eaux souterraines<sup>1124</sup>...

La chute ainsi que l'état actuel des protagonistes font surgir de nombreuses versions du monde : Alladine et Palomides auront-ils reculé devant la mort irrémédiable ? auront-ils glissé par mégarde ? S'ils ne sont pas morts, leur mal est-il insondable ou est-il dû à une cause intelligible et simple ? Enfin, mourront-ils ou survivront-ils ? De certaine, la chute finit par devenir incertaine : les interrogations auxquelles on n'obtiendra pas de réponse se multiplient au sein du monde fictionnel. Même si le lecteur virtuel a été l'unique témoin de la chute, il ne sait plus s'il s'est agi d'un accident, d'un acte volontaire ou d'une non-résistance à la destinée : la mort s'inscrit dans le champ des possibles, tout en perdant son caractère violent, mais sans devenir pour autant moins inquiétante (et même angoissante, dans la mesure où l'angoisse est directement liée à l'incertitude). La mort d'Alladine et Palomides est d'ailleurs une mort douce : en plus d'être reléguée, spatialement, dans le hors-scène adjacent, elle est « diluée » dans le temps ; les voix d'Alladine et Palomides s'éteignent graduellement, laissant place au silence et au vide :

*Un silence. [...] la garde-malade ouvre, de l'intérieur, la porte de la chambre de Palomides [...] et toutes entrent dans la chambre qui se referme. Nouveau silence. Peu après, la porte de la chambre d'Alladine s'ouvre à son tour, l'autre garde-malade sort aussi [...] et ne voyant personne rentre dans la chambre dont elle laisse la porte ouverte<sup>1125</sup>.*

On notera sans tarder la ressemblance entre l'état final du monde fictionnel d'*Alladine et Palomides* et celui d'*Intérieur* : dans les deux cas de figure, l'espace scénique est littéralement abandonné (et donc le monde – comme c'est le cas dans *Axël*) ; le regard intime du lecteur virtuel embrasse le vide qui n'est pas un vide clos et définitif, mais annonce une ouverture possible vers l'avenir : dans

---

<sup>1124</sup> V, 1, p. 49.

<sup>1125</sup> V, 1, pp. 53-54.

*Alladine et Palomides*, la porte de la chambre reste entrebâillée ; dans *Intérieur*, l'enfant continue à dormir paisiblement à l'intérieur de la maison lorsque l'ensemble des personnages a quitté la scène. Les cercles intimes disparaissent de l'espace scénique pour rejoindre le hors-scène adjacent, espace de la mort : le transcendant, sous formes diverses, envahit le monde fictionnel. Conjugué à la non-violence de la mort, l'abandon du monde d'*Alladine et Palomides*, à l'inverse de la reconstitution, la déformation ou l'épuration d'un monde, exclut, semble-t-il, la possibilité même d'une catharsis. La tension n'est pas évacuée de l'espace intime du lecteur virtuel, comme c'est pourtant le cas d'un suicide violent qui, même s'il est repoussé hors scène, ouvre une brèche dans le réseau constitutif du monde et s'avère, le plus souvent, le point final de l'histoire (du moins de celle du suicidaire) ; le suicide probable d'*Alladine et Palomides*, dans ce sens, contribue à prolonger l'état de suspension qui ne se résout pas brusquement, d'un coup de poignard, mais, métaphoriquement parlant, se dissout – et encore de manière imparfaite – dans le vide<sup>1126</sup>.

Rappelons qu'à l'état de suspension s'ajoute la pitié, que font surgir, chez le lecteur virtuel, la situation générale (celle de l'impuissance en face de la mort probable) et la parole des personnages. Les sœurs de Palomides, présentes sur scène, versent des larmes ; Astolaine avoue avoir pleuré ; lorsque les voix d'*Alladine et Palomides* se font entendre, elles évoquent la plainte, la perte d'espoir, la traversée de la mort, la désillusion et la lumière « qui n'a pas eu pitié »<sup>1127</sup> ; et la voix d'*Alladine* de conclure, avant de s'éteindre : « J'ai perdu le désir de vivre ! »<sup>1128</sup>. Il nous semble que la nature de la mort maeterlinckienne ne contribue pas non plus à dissiper la pitié : si l'on imagine le lecteur

---

<sup>1126</sup> Afin de mieux comprendre le principe, comparons le dénouement d'une pièce de théâtre au final d'une symphonie. Celui d'*Alladine et Palomides* nous fait penser aux dernières mesures de la sixième symphonie de Tchaïkovski (symphonie qui, par ailleurs, figure la lutte de l'homme avec la destinée). Elle se termine par le *pizzicato* monotone des contrebasses qui s'éteint petit à petit, non sans rappeler les derniers battements du cœur. Le dénouement d'un drame romantique, par exemple, se situerait plutôt du côté de la quatrième symphonie du même compositeur finissant sur un *tutti* puissant qui s'éclate.

<sup>1127</sup> V, 1, p. 53.

<sup>1128</sup> *Idem*.

virtuel d'*Alladine et Palomides* exister en dehors du cadre textuel, la pitié continuerait à travailler son espace intime grâce à l'indétermination propre à ce monde fictionnel. Hypothétiquement, si l'événement constitutif du dénouement ouvre sur plusieurs interprétations possibles (sur plusieurs versions du monde), le lecteur virtuel continuerait, consciemment ou inconsciemment, à revenir sur lui, cherchant toujours l'interprétation la plus juste (qu'il ne trouverait peut-être pas...) et, par conséquent, à revivre les émotions et les sentiments qui emplissaient son espace intime à l'instant de la lecture. Ce serait l'inverse du dénouement « cathartique » qui, quant à lui, est habituellement univoque : si le protagoniste est mort au dénouement, sa mort est certaine. Dans ce cas, si la catharsis permet la purification ou la purgation « instantanée » de l'espace intime par l'action conjointe de la crainte et de la pitié, voire par l'action de la pitié « larmoyante » tout court, à laquelle se lie l'évacuation des tensions, l'anticatharsis, sous toute réserve, les met en œuvre sur un temps plus étendu : la lecture terminée, l'espace intime du lecteur reste « sous tension » qui se dissipe progressivement.

Le monde fictionnel d'*Alladine et Palomides* a donc pour fondement le vide, le silence, l'incertitude : au sein de ce monde, où le mystérieux laisse des traces tangibles dans l'espace-temps scénique, des êtres « supérieurs », conscients de leur destinée et de la destinée des autres, tentent en vain d'agir pour sauver les « âmes d'enfant » ; toutefois, pour la plupart, il ne leur reste qu'à les observer d'un regard plein de pitié. La crainte cède sa place à une angoisse sourde et vague ; le lecteur virtuel se trouve dans un état de suspension que même la mort des amants n'arrive pas à résoudre : la chute d'*Alladine et Palomides* donne lieu à une profusion des versions du monde qui sont toutes probables au même degré.

*Aglavaine et Sélysette* se dénoue par le même genre de mort, rendue, on le verra, encore plus incertaine : de même, dans la mesure où il s'agit d'une pièce qui se situe à la frontière du premier et du second théâtre de Maeterlinck, les motifs « transcendants » deviennent plus récurrents ; et le mouvement de l'âme vers l'absolu se colore de nuances nouvelles.

### 3.2. *Aglavaine et Sélysette*<sup>1129</sup> : « ... j'irai prendre l'oiseau vert<sup>1130</sup>... »

... Mais pourquoi t'en vas-tu, me disait ma mère-grand ;  
mais pourquoi t'en vas-tu, mon enfant ? – C'est à cause  
d'une clef retrouvée, ma mère-grand, c'est à cause d'une  
clef retrouvée<sup>1131</sup>...

Paru en 1896, *Aglavaine et Sélysette* semble être la version dramatique du *Trésor des humbles* : dans ses tirades, Aglavaine reprend les propos principaux des essais sur l'âme, le silence, le malheur et la bonté. En conséquence, le hors-scène abstrait de la pièce est particulièrement riche, mais par rapport à deux pièces évoquées, on se focalise sur l'itinéraire des âmes vers le transcendant bien plus que sur la fatalité ou la mort<sup>1132</sup>. Lorsque dans *Alladine et Palomides*, les amants sont amenés à découvrir le cercle transcendantal contre leur volonté, dans *Aglavaine et Sélysette*, les forces supérieures perdent de leur intensité, malgré la présence persistante de signes prémonitoires qui annoncent la fin tragique ; mais on verra que la question de la volonté des personnages (Sélysette s'est-elle volontairement jetée dans le vide ?) se pose avec d'autant plus d'acuité.

#### ***L'éveil de l'âme***

L'action d'*Aglavaine et Sélysette* réside toute entière dans la transformation des êtres. Elle commence par l'irruption de la fatalité au sein d'un petit monde heureux, puisque clos sur lui-même. Depuis quatre ans, Méléandre et Sélysette vivent dans un bonheur parfait, jusqu'à ce qu'ils reçoivent de la part d'Aglavaine, veuve du frère de Sélysette, la lettre annonçant son arrivée immédiate. Le conflit principal, qui est posé dès la première scène, se traduit par l'opposition des plans deux plans déjà mentionnés (le plan « ordinaire » et le

---

<sup>1129</sup> In Maeterlinck M., *Œuvres II. Théâtre*, t.1, Bruxelles : Complex, 1999.

<sup>1130</sup> IV, 2, p. 622.

<sup>1131</sup> V, 2, p. 653.

<sup>1132</sup> Cf. « ... si la mort est présente et menaçante dès la première ligne, la mort n'est plus le moteur essentiel de l'action ni le sujet essentiel des méditations : le problème évoqué est celui du rapport entre des êtres humains entre eux, de leur amour, de leur sincérité, de leurs actes » (Touchard P.-A., « Le dramaturge » in *Maurice Maeterlinck. 1862-1962*, Bruxelles : La Renaissance du livre, 1962, pp. 363-364, cité d'après Pierre Gorceix, « Introduction » in *Aglavaine et Sélysette*, *op.cit.*, p. 559).

plan « métaphysique »). Le trio amoureux d'*Aglavaine et Sélysette* explore la possibilité d'un amour absolu<sup>1133</sup> entre les « êtres humains », expression qui revient maintes fois dans le discours des personnages. De fait, rien ne résume mieux ce conflit que l'interrogation d'Aglavaine :

...Mais n'est-ce pas étrange, Sélysette ? je t'aime, j'aime Méléandre, Méléandre m'aime, il t'aime aussi, tu nous aimes l'un et l'autre, et cependant nous ne pourrions pas vivre heureux, parce que l'heure n'est pas encore venue où des êtres *humains* puissent s'unir ainsi<sup>1134</sup>...

Ce n'est donc plus l'opposition entre un être et sa destinée, mais une opposition plus générale, celle de l'humain et du transcendant, qu'*Aglavaine et Sélysette* met en jeu. Dans sa lettre, Aglavaine fixe son objectif premier, celui d'épurer le monde fictionnel :

... nous pouvons nous attendre à une vie merveilleuse. Nous n'aurons plus d'autre inquiétude que celle du bonheur. [...] Nous n'aurons plus d'autre souci que de devenir aussi beaux que possible afin de nous aimer tous les trois davantage ; et nous deviendrons bons à force de nous aimer. Nous mettrons tant d'amour en nous-mêmes et tout autour de nous, qu'il n'y aura plus de place pour le malheur et la tristesse<sup>1135</sup>...

Sa version du monde est parfaitement idéaliste : ayant souffert dans le passé, Aglavaine est maintenant assurée que « le destin n'aura plus rien à réclamer » d'elle<sup>1136</sup> et qu'une coexistence pleine d'amour et de bonheur est assurée aux protagonistes.

Toutefois, pour que cela soit possible, il est nécessaire que leurs êtres se retrouvent au même niveau de la hiérarchie « spirituelle » précédemment évoquée. Or si Aglavaine et Méléandre, dans ce sens, sont égaux (« Nous avons en

---

<sup>1133</sup> Cf. les dernières pages du *Trésor des humbles* qui pourraient bien illustrer la nature de cet amour : « Il existe des êtres qui s'aiment ainsi dans la beauté [...] Aimer ainsi, c'est élever en soi tous ceux qui nous entourent sur des hauteurs où ils ne peuvent plus faillir [...] Aimer ainsi, c'est évoquer au moindre geste la présence de son âme et de tous ses trésors. Il ne faut plus la mort, des malheurs ou des larmes pour que l'âme apparaisse ; il suffit d'un sourire » (*op.cit.*, p. 161).

<sup>1134</sup> III, 3, p. 615, n.s.

<sup>1135</sup> I, 1, pp. 563-564.

<sup>1136</sup> *Idem.*

nous le même monde... Dieu s'est trompé sans doute quand il a fait ainsi deux êtres de notre être... » dit Méléandre à Aglavaine<sup>1137</sup>), « la petite Sélysette » éprouve des soucis purement humains et semble ignorer l'existence de l'âme : ce personnage est ainsi le tiers exclu du dispositif du monde fictionnel qui assure en même temps son fonctionnement.

Tout naturellement, la première question que Sélysette pose à Méléandre à propos d'Aglavaine est celle de savoir si Aglavaine est belle ; et Méléandre de répondre qu'il s'agit d'une « autre beauté [...] qui laisse passer l'âme sans jamais l'interrompre »<sup>1138</sup>. De même, il reproche à Sélysette de ne jamais lui montrer son âme à elle, voire de la cacher, et espère que l'arrivée d'Aglavaine saura « réunir les âmes à leur source »<sup>1139</sup> en écartant le voile qui sépare l'être de la vérité. Sélysette n'est pas encore à même de saisir le sens de ses paroles ; l'union de Méléandre et Aglavaine la rend proie à la jalousie et aux larmes. En conséquence, afin de réaliser la version du monde d'Aglavaine, il faut que Sélysette prenne conscience de son âme en s'approchant du cercle transcendantal : ce n'est qu'alors qu'elle pourra rejoindre, dans l'amour, les deux autres protagonistes :

AGLAVAINES :

Elle ne pleurera pas longtemps, si elle monte avec nous [...] vers l'amour qui ignore les petites choses de l'amour [...] elle saura nous rejoindre ; et une fois près de nous, elle ne pleurera plus<sup>1140</sup>...

L'inclusion harmonieuse d'un troisième élément au sein du couple parfait que constituent Méléandre et Aglavaine<sup>1141</sup> reste impossible : notons que

---

<sup>1137</sup> II, 1, p. 577.

<sup>1138</sup> I, 1, p. 565.

<sup>1139</sup> I, 1, p. 567.

<sup>1140</sup> II, 1, p. 579.

<sup>1141</sup> La première scène du second acte insiste longuement sur la fusion impeccable de ces personnages : « Il me semble souvent que mon âme et mon être [...] ont changé de demeure et que c'est la partie de moi-même [...] que j'embrasse [...] quand je t'embrasse ainsi... », « Tout se joint tellement en nos êtres, qu'il n'est plus possible de dire où l'un de nous commence et où l'autre finit... », etc.

même sur le plan de la composition dramaturgique, les protagonistes ne se retrouvent tous ensemble dans l'espace scénique qu'à deux reprises – à la fin du premier acte (I, 1), quand Aglavaine arrive, et au dénouement (V, 2), autour du lit de Sélysette mourante. Cela dit, Sélysette épie le premier tête-à-tête d'Aglavaine et Méléandre (II, 1), mais sa présence n'est évoquée par les didascalies que vers la fin de la scène : « *Ils s'embrassent. On entend un cri de douleur dans le feuillage ; puis on voit Sélysette fuir, échevelée, vers le château* »<sup>1142</sup>. Dans la scène suivante, Sélysette semble méditer un projet de vengeance, mais en découvrant Aglavaine endormie au bord d'un réservoir d'eau, au lieu de profiter de l'occasion qui s'offre à elle, elle décide de réveiller doucement sa rivale, car elle a subitement pitié de celle-ci.

La pitié-compassion s'avère être le sentiment fondateur du monde fictionnel d'*Aglavaine et Sélysette*. D'un côté, elle l'est pour le lecteur virtuel de la pièce. De l'autre, pour les personnages eux-mêmes : ainsi, la scène dans le parc (II, 2) exprime le début de l'élévation de Sélysette justement par le passage de la pitié-mépris à la pitié-compassion. Une fois entrée dans l'espace scénique, la protagoniste conclut sur Méléandre et elle-même : « Il a pitié de moi parce qu'il ne m'aime plus... Je ne l'aime plus non plus... »<sup>1143</sup>, en reliant, dans sa pensée, la pitié à l'impossibilité de l'amour ; pourtant, il lui suffit de se rendre compte qu'Aglavaine « est toute seule aussi » et qu'« elle a pleuré »<sup>1144</sup> (et donc de s'identifier à elle) pour oublier le mépris qui l'agitait, recouvrir Aglavaine de son manteau et la réveiller en douceur afin qu'elle ne tombe pas dans le réservoir ; alors Aglavaine lui dit qu'en cet instant, son âme lui est apparue pour la première fois : « J'ai vu ton âme, Sélysette, parce que tu m'as aimée malgré toi tout à l'heure... »<sup>1145</sup>.

---

<sup>1142</sup> II, 1, p. 582.

<sup>1143</sup> II, 2, p. 583.

<sup>1144</sup> II, 1, p. 584.

<sup>1145</sup> II, 2, p. 585.

Toutefois, bien que Sélysette poursuive son ascension vers le cercle transcendantal, bien que Méléandre et Aglavaine lui confirment que son âme est peut-être plus belle et plus élevée que les leurs, elle ne les croit pas et ne se croit pas non plus capable de jamais pouvoir les atteindre :

SELYSETTE :

[...] je sais ce qu'il faut être et cependant je ne pourrais jamais être ce que vous êtes... [...]

MELEANDRE :

[...] crois-tu, Sélysette, qu'il y ait une grande différence entre ton âme et celle d'Aglavaine ?

SELYSETTE :

Oui, je crois qu'il y en a une très grande, Méléandre<sup>1146</sup>...

Comme ce conflit ne peut pas se résoudre (de manière heureuse) sur le plan métaphysique, car Sélysette n'arrive pas à prendre conscience de la beauté véritable de son âme, la « solution humaine », c'est-à-dire l'unique solution envisageable, est le départ d'un tiers. Le mouvement que suit le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette* se divise ainsi clairement en trois parties : dans un premier temps, de l'exposition jusqu'à la seconde scène de l'acte III, lorsque Aglavaine, ayant découvert le mouchoir trempé de larmes de Sélysette, décide d'abandonner le château, le lecteur virtuel peut encore espérer la réalisation de la version du monde annoncée dans l'exposition (et, à l'inverse, craindre son échec) ; dans un second temps, qui dure jusqu'à la chute de Sélysette du haut de sa tour, il s'interroge sur la résolution possible du conflit qui se situe, par ailleurs, sur une bifurcation très simple : a) Aglavaine part ; b) Sélysette part – dans les deux cas, il est toutefois clair qu'il ne faut pas s'attendre à une fin heureuse ; enfin, au dernier acte, il est plongé, de même que les personnages, dans l'incertitude liée à la chute de Sélysette : il ne cesse de se demander si celle-ci

---

<sup>1146</sup> III, 1, p. 599.

s'est sacrifiée ou s'il s'est agi d'un accident. Nous reviendrons plus amplement sur cette question ; pour l'instant, notons que la tension propre à la lecture se transforme dans *Aglavaine et Sélysette* en passant d'un état « classique », qui se fonde sur l'alternance de l'inquiétude et de l'espoir, à un état d'incertitude qui s'approfondit au fil de la lecture. Le lecteur virtuel est progressivement plongé au cœur même de l'état de suspension qui, une fois de plus, ne se résout pas par la mort du personnage. En ce qui concerne les *scènes*, celles-ci, semble-t-il, sont principalement liées à l'irruption du transcendant dans l'espace-temps scénique, qui, dans ce cas de figure, prend forme de l'éveil de l'âme et de la transformation de l'être : en relèvent la scène au bord du réservoir que nous venons d'évoquer, la chute de Sélysette, mais aussi le premier tête-à-tête d'Aglavaine et Méléandre et la scène où Aglavaine, ayant retrouvée le mouchoir de Sélysette, se rend compte de la transformation de son propre être.

### ***La tour et l'oiseau***

Sur le plan de l'Imaginaire, *Aglavaine et Sélysette* emprunte principalement l'axe vertical : à l'élévation de Sélysette correspond la descente d'Aglavaine des hauteurs spirituelles ; la première conditionne la seconde. Décidée à partir, Aglavaine avoue à Méléandre :

... Si Sélysette n'est plus ce qu'elle paraissait être, j'ai changé moi aussi, en vivant entre vous... J'étais venue ici plus sage qu'il ne faut l'être [...] et je croyais que la bonté n'a d'autre guide que la sagesse. Mais maintenant, j'ai reconnu qu'il ne faut pas que la bonté soit sage ; et qu'il vaut mieux qu'elle soit humaine et folle. [...] j'ai reconnu que les plus petits êtres sont aussi beaux que moi et ne savent pas qu'ils sont beaux<sup>1147</sup>...

Observons au passage que c'est une autre raison pour laquelle *Aglavaine et Sélysette* peut être considérée comme un tournant dans l'œuvre dramatique de Maeterlinck : par rapport au reste du premier théâtre, dans lequel un être humain qui, s'il n'est pas une « petite âme aveugle », n'a souvent d'autre choix que de rester à contempler le tourbillon d'événements qui l'entraîne (ou qui en

---

<sup>1147</sup> III, 2, p. 604.

entraîne d'autres) vers la mort, les protagonistes de la pièce en question, du moins en ce qui concerne Aglavaine et Sélysette, même s'ils n'arrivent pas à maîtriser la destinée, sont néanmoins capables de se transformer par leur propre volonté en allant à la rencontre de l'autre. La fatalité, d'ailleurs, se déplace sur ce point au sein du cercle intime : lorsque dans *Alladine et Palomides*, les événements étaient conçus comme une donnée extérieure aux personnages, dans *Aglavaine et Sélysette*, « ... le bonheur ou le malheur qui va nous arriver se décide *en nous-mêmes*, en ce moment peut-être... »<sup>1148</sup> – les personnages ne sont donc plus que des marionnettes de la destinée. C'est pour cela qu'Aglavaine et Méléandre peuvent effectivement aller jusqu'à supposer que la chute de Sélysette a été *volontaire*<sup>1149</sup> ; en revanche, dans *Alladine et Palomides* et dans *Intérieur*, ce caractère possiblement volontaire de la mort n'est jamais évoqué de manière directe.

En revenant sur l'Imaginaire, notons que, loin de rester une abstraction pure, celui-ci est solidement ancré à la fois dans l'espace scénique et dans le hors-scène concret ; même en admettant que dans le drame symboliste, l'objet scénique devient symbole et qu'il est inutile de s'interroger sur sa signification afin de ne pas appauvrir le champ des possibles qu'il contient, force est de constater que maints objets que l'on peut repérer dans l'espace-temps fictionnel d'*Aglavaine et Sélysette* s'inscrivent dans la logique de la transformation de l'être. L'exemple le plus saillant en est la tour de Sélysette, leitmotiv symbolique et imaginaire : faisant d'abord partie du hors-scène concret, elle s'incarne dans l'espace scénique à l'acte IV, lorsque Sélysette, méditant une « belle pensée », y monte à deux reprises. Loin d'être un simple objet de décor ou lieu de suicide, la tour de Sélysette participe pleinement à l'Imaginaire du réveil de l'âme ; elle figure – et extériorise –, l'espace intime du personnage : tout

---

<sup>1148</sup> II, 2, p. 586, n.s.

<sup>1149</sup> Cf. « Elle ne l'a pas fait volontairement » (V, 1, p. 646), « Tu crois que je ne suis pas tombée involontairement ? – J'en suis sûre, Sélysette... » (V, 2, p. 649). En même temps, dans *Alladine et Palomides*, le mot « volonté » n'est jamais lié à la mort, et dans *Intérieur*, ce vocable n'apparaît même pas.

comme Aglavaine entr'aperçoit l'âme de Sélysette dans son regard, la tour noire, qui « sembl[e] s'écrouler sous le ciel », lui donne à voir « les étoiles à travers les brèches des murailles »<sup>1150</sup>.

Ainsi, au premier acte, la lecture de la lettre d'Aglavaine est interrompue par l'arrivée de la petite Yssaline. Elle apporte à Sélysette la nouvelle clef « de l'ancien phare » que Sélysette a fait refaire et qui « va bien mieux que l'autre clef qui était toute rouillée »<sup>1151</sup>. L'arrivée d'Aglavaine signifie donc que Sélysette peut de nouveau monter à sa tour. Néanmoins, l'image de cette dernière comporte d'emblée une dimension prémonitoire inquiétante (qui sera, par la suite, reliée à la mort) : « Il fait grand vent ce soir. On entend crier les mouettes autour de la tour... »<sup>1152</sup>, le vent annonçant la perturbation du calme heureux dans lequel les personnages existent<sup>1153</sup>. De plus, comme la tour est très haute, personne, excepté Sélysette, n'ose y monter : « Méléandre n'est monté qu'une fois ; il a eu le vertige »<sup>1154</sup>.

À la suite de l'union d'Aglavaine et Sélysette au bord du réservoir d'eau, qui est, à proprement parler, la scène de l'éveil et de la première rencontre de deux âmes<sup>1155</sup>, à un instant donné, Sélysette commence à « monte[r] sans

<sup>1150</sup> I, 1, p. 572. Peut-être pourrait-on imaginer Maeterlinck, de plus en plus attiré par l'ésotérisme, s'inspirer des arcanes majeurs du Tarot dit divinatoire. Dans ce système qui figure le cheminement spirituel de l'homme, la Tour, qui symbolise, en premier lieu, la destruction subite de l'ordre humain (ou de l'ego, ou du moi...) par les forces supérieures (faisant ainsi référence à la Tour de Babel), est suivie de l'Étoile, signe de l'espoir qui montre le chemin vers une spiritualité véritable, représentée par le dernier arcane, à savoir le Monde.

<sup>1151</sup> I, 1, p. 564.

<sup>1152</sup> *Idem*.

<sup>1153</sup> Cf. sur ce point *Pelléas et Mélisande* où une tempête violente commence à se lever peu après l'arrivée de Pelléas.

<sup>1154</sup> I, 1, p. 573.

<sup>1155</sup> II, 2. Cf. les répliques finales : « Sélysette : [...] Je suis heureuse de t'avoir réveillée, Aglavaine... / Aglavaine : Je suis heureuse aussi de t'avoir réveillée, Sélysette... » (p. 592-593). Si le premier réveil est celui du corps, le second est celui de l'âme : Aglavaine réussit notamment à faire comprendre à Sélysette que lorsqu'on aime, l'âme ne doit pas se cacher. Il est à relever, dans cette scène, la présence des motifs de la profondeur, de la chute probable, mais aussi la présence du voile : avant de réveiller Aglavaine, Sélysette soulève le voile qui lui cache le visage et la recouvre de son propre manteau pour que Aglavaine ne prenne pas froid, par la suite, elles s'en recouvrent ensemble. Le voile crée ainsi un espace du partage du mystère, voire de la communication des êtres et des âmes.

cesse »<sup>1156</sup> au sommet de la tour. En même temps, le changement qui s'opère au sein de son espace intime devient manifeste : « Je ne t'ai jamais vu les yeux plus clairs que ce matin [...] on dirait que ton âme est ivre dans ton corps »<sup>1157</sup>, note Aglavaine – manifestement, c'est du reflet de la « belle pensée » de Sélysette qu'il s'agit ; si chez Maeterlinck, la mort est source de lumière, cette fois-ci, elle éclaire l'être de l'intérieur et non pas de l'extérieur, comme c'était pourtant le cas d'*Alladine et Palomides*.

Alors, bien que Sélysette nie avoir pensé à la mort, Aglavaine lui reprend la clef d'or pour la jeter dans la mer (IV, 1), d'autant plus que Sélysette continue à monter au haut de sa tour et qu'une autre figure de l'élévation, oiseau aux ailes vertes, qui « semble grandir tous les jours »<sup>1158</sup> et dont Aglavaine a rêvé dans un cauchemar, vient l'y rejoindre. Or Sélysette retrouve la clef qu'elle croyait avoir perdue et qui, selon son dire, lui permettra d'accomplir sa « belle idée ». Si l'on relie sur ce point le concret à l'abstrait et l'image à la pensée métaphysique, la tour de Sélysette, ou plutôt le fait de monter dans la tour traduit l'ascension du cercle intime vers le cercle transcendantal dans une tentative d'accomplissement du dispositif ; les clefs, dans ce cas, sont des clefs de l'âme : si Aglavaine jette la clef dorée – la sienne –, c'est aussi pour s'acquitter de responsabilité d'avoir éveillé Sélysette<sup>1159</sup> ; toutefois, Sélysette retrouve sa propre clef et donc son propre chemin vers le transcendant : elle cherche à attraper l'oiseau vert, créature énigmatique<sup>1160</sup>, peut-être dans la visée de s'envoler avec lui (« ... nous monterons sans que personne ne sache ; et j'irai prendre l'oiseau vert... »<sup>1161</sup>). L'appel du cercle transcendantal devient ainsi irrésistible. Lorsqu'à l'acte IV, Sélysette encore hésitante monte et redescend

---

<sup>1156</sup> III, 3, p. 607.

<sup>1157</sup> III, 3, p. 612.

<sup>1158</sup> IV, 1, p. 621.

<sup>1159</sup> Cf. « Aglavaine : Qui sait s'il est permis d'éveiller ceux qui dorment ; surtout quand le sommeil est innocent et doux... » (III, 3, p. 617).

<sup>1160</sup> ... et qui évoque, entre autres, l'amour : « Aglavaine : [...] On le [l'amour] regarde au fond de soi [...] La cage vous appartient, mais l'oiseau n'appartient à personne... » (II, 2, p. 589).

<sup>1161</sup> IV, 2, p. 623.

de la tour pour la première fois, c'est également parce que l'oiseau n'est pas encore venu ; lorsqu'on la retrouve au sommet, avec la petite Yssaline, pour la seconde et ultime fois, elle reste à attendre le coucher du soleil et l'arrivée de l'oiseau :

YSSALINE

Et l'oiseau, où est-il, la petite sœur ?

SELYSETTE

Il faut attendre que le soleil soit descendu tout au fond de la mer, et que toute lumière soit morte à l'horizon, car il a peur de la lumière<sup>1162</sup>...

Et c'est à l'instant où Sélysette voit, ou bien croit voir cet oiseau aux ailes vertes qu'elle se penche dangereusement et tombe :

SELYSETTE

Il est là, je le vois... Ne bouge pas... [...] Attends... attends... il faut que je me penche encore... Yssaline ! Yssaline ! Les pierres tremblent ! – Je tombe !... Oh !

*Un pan de la muraille cède. On entend le bruit d'une chute, un faible cri d'angoisse. Ensuite un long silence*<sup>1163</sup>.

Comme dans *Alladine et Palomides*, la chute coïncide avec la déchirure d'une structure solide, pour ne pas dire de l'écran qui, cette fois-ci, n'occulte pas la lumière du jour mortifère, mais sépare l'être du transcendant et le corps du vide ; en même temps, la chute n'est pas livrée au regard intime du lecteur virtuel : en revanche, il peut bien l'imaginer lui-même à partir des éléments sonores qui lui sont offerts. Toutefois, même si le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette*, au même titre que celui d'*Alladine et Palomides*, est le témoin de l'événement culminant de la pièce, et que le texte, dans cette dernière scène du quatrième acte, lui donne la possibilité de s'assurer de son caractère accidentel, la chute de Sélysette s'avère être encore plus indéterminée que celle d'Alladine

---

<sup>1162</sup> IV, 7, p. 639. Une fois de plus, la lumière du jour n'est pas favorable au mystère qui ne peut se manifester que dans les ténèbres.

<sup>1163</sup> IV, 7, pp. 643-644.

et Palomides : elle donne lieu à la création de versions variées du monde non seulement en aval, mais aussi en amont de sa réalisation dans l'espace scénique.

### ***La vérité ?***

C'est au milieu du troisième acte (III, 3), au pied de sa tour, que Sélysette évoque, pour la première fois, « une belle pensée » qui lui est venue. Aglavaine désire l'apprendre, surtout qu'elle vient de découvrir, dans la scène précédente, le mouchoir de Sélysette trempé de larmes, signe de malheur<sup>1164</sup>, mais Sélysette insiste que si elle disait son idée, « elle ne serait plus aussi belle »<sup>1165</sup>. Le dialogue des protagonistes gravite alors pendant un certain temps autour de ce point aveugle<sup>1166</sup> jusqu'à ce qu'Aglavaine demande à Sélysette, de manière détournée, si son idée n'est pas celle de mourir : or Sélysette, même si elle avoue d'y avoir songé un instant, l'assure que « c'est tout autre chose, et c'est du côté de la vie »<sup>1167</sup>. Néanmoins, à l'acte IV, le comportement et les discours de Sélysette, animée par sa pensée mystérieuse, ressemblent fortement à ceux d'un suicidaire : elle tient à dire adieu à tout le monde avant son départ ; elle souligne maintes fois qu'elle est heureuse ; enfin, il est clair que son voyage, quelle que soit sa nature, a pour le point du départ le sommet de la tour. Pourtant, en plus du sacrifice, il reste la possibilité que Sélysette cherche à attraper son oiseau – alors sa chute est accidentelle, et le lecteur virtuel peut même en être convaincu ; or le dernier acte remet cet événement en question : Aglavaine et Méléandre ne cherchent qu'à savoir si Sélysette est tombée par sa propre volonté ou non tout en soulignant qu'apprendre la vérité leur donnerait une paix profonde ; pourtant, la vérité se révèle inaccessible (ce qui n'est pas

---

<sup>1164</sup> Il s'agit d'une autre incertitude paradoxale qui traverse ce monde fictionnel : Méléandre et Aglavaine considèrent que les larmes traduisent la tristesse ou le malheur, Sélysette elle-même dit verser des larmes à force d'être heureuse.

<sup>1165</sup> III, 3, p. 609.

<sup>1166</sup> ... mais aussi autour de la décision d'Aglavaine de partir qui, elle, est pourtant connue par le lecteur.

<sup>1167</sup> III, 3, p. 619.

étonnant vu le contexte...). « Elle ne l'a pas fait volontairement. Elle ne peut pas l'avoir fait, car alors... »<sup>1168</sup>, s'interrompt Aglavaine comme si elle avait peur d'aboutir à une conclusion terrifiante ; et pourtant elle cherche obstinément, auprès de Sélysette, la confirmation à sa propre version du monde, selon laquelle Sélysette ne serait pas tombée involontairement :

AGLAVAINÉ

Il n'y a que la vérité, Sélysette !...

SELYSETTE

Mais quelle vérité veux-tu donc, Aglavaine ?...

AGLAVAINÉ

C'est moi qui t'ai poussée sans le savoir...

SELYSETTE

Non, non, personne ne m'a poussée...

AGLAVAINÉ

Il suffirait d'un mot pour éclairer la vie, et je te demande à genoux de dire ce pauvre mot... [...]

SELYSETTE

Je suis tombée en me penchant<sup>1169</sup>...

Il est curieux qu'Aglavaine ne soit pas à même d'admettre le caractère accidentel de la chute : peut-être parce qu'il s'agirait alors du hasard pur, de quelque chose qui n'est pas conditionné par la destinée, et qui contredirait pleinement l'apparence de l'événement<sup>1170</sup>. Ainsi, on peut voir qu'un acte relevant de la propre volonté d'un personnage aussi bien qu'un acte complètement

---

<sup>1168</sup> V, 1, p. 646.

<sup>1169</sup> V, 2, pp. 651-652.

<sup>1170</sup> Cf. « Aglavaine : [...] il n'y a pas un mot, pas un acte qui prouverait le contraire au plus petit enfant... » (V, 2, p. 651).

accidentel sont difficilement acceptables au sein d'un monde fataliste : pour Aglavaine, la vérité la plus rassurante serait effectivement celle d'avoir poussé Sélysette à la mort *sans le savoir* ; la responsabilité de cet acte lui serait alors enlevée, ne serait-ce qu'en partie.

Quoi qu'il en soit sur le plan philosophique ou éthique, pour le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette*, la chute reste un événement qui se situe à l'intersection d'au moins deux versions du monde : celle d'Aglavaine, persuadée que la chute n'a pas été accidentelle, et celle de Sélysette qui, jusqu'à rendre son dernier souffle, insiste sur l'inverse ; elle n'a pas cherché la mort, dit-elle, « c'est elle qui m'a trouvée *sans que je fusse allée à sa rencontre...* »<sup>1171</sup>.

Qui plus est, il y a une troisième version du monde qui se fonde sur l'existence de l'oiseau aux ailes vertes, et qui, reliant les deux premières, n'exclut pas tout à fait ni l'accident ni l'intervention de la volonté : comme nous l'avons dit, si Sélysette part à la recherche de l'oiseau, elle le fait de son propre gré ; si elle choit, c'est par accident, mais aussi parce qu'elle se penche trop en avant en tentant de retrouver l'oiseau... Par ailleurs, même la nature de l'*intention* de Sélysette n'est pas tout à fait univoque : on pourrait la considérer comme sacrificielle (Sélysette veille ainsi au bonheur d'Aglavaine et Méléandre), mais en même temps, il semble que cette intention soit une conséquence naturelle et inévitable de la transformation de son être – métaphoriquement parlant, lorsqu'on atteint le sommet de la tour (dont on a ouvert la porte, de plus, avec sa propre clef), il ne reste plus (*Axël* en témoigne également) qu'à s'envoler dans les airs ou qu'à se tuer.

Cela dit, le lecteur virtuel d'*Aglavaine et Sélysette*, bien qu'il ait été lui-même témoin de l'événement, se retrouve comme celui d'*Alladine et Palomides*, en face d'un nombre de versions du monde qui sont toutes aussi crédibles : en ce sens,

---

<sup>1171</sup> V, 2, p. 648, n.s.

Maeterlinck exploite parfaitement l'indétermination propre au théâtre<sup>1172</sup>. Dans la pièce examinée, les personnages sont tous des protagonistes ; mieux encore, ils partagent la même visée, celle de vivre heureux : il est donc impossible, pour le lecteur virtuel, de décider à qui revient la vérité. D'une part, cela traduit parfaitement le principe de l'idéalisme subjectif que les symbolistes enfantent (à chacun son infini) ; de l'autre, sur le plan de la lecture, cela crée une situation particulière dans laquelle le lecteur virtuel est amené, pour ainsi dire, à refuser un savoir concret, pour ne pas dire positiviste, sur le monde fictionnel : comme dans le cas d'*Alladine et Palomides*, il aboutit ainsi à un dénouement ambigu (et dont l'ambiguïté est encore renforcée par le dernier acte) et de ce fait anticathartique. La chute de Sélysette, pour lui, s'avère être à la fois sacrifice, suicide, accident et tentative de rejoindre le cercle transcendant ; ce qui est plus intéressant encore, c'est que le monde fictionnel en question est alors à la fois épuré (par la tentative d'atteindre le sublime) et déformé (par la mort) ; or cette ambiguïté s'ouvre toujours sur la « tristesse majestueuse » propre au tragique quotidien.

*Aglavaine et Sélysette*, même si elle rejoint de près *Alladine et Palomides*, présente, sur le plan de la lecture, certaines particularités. Le conflit se généralise, en opposant l'humain au transcendant, et l'intrigue « métaphysique » concerne la transformation de l'être dans sa tentative de surpasser la réalité pour rejoindre l'Absolu. Cette transformation est rendue quasiment tangible par l'Imaginaire du monde fictionnel, et ce notamment par l'évocation constante de certains objets symboles. Au fil de l'action, le lecteur virtuel est ramené de l'alternance classique de l'inquiétude et de l'espoir à l'incertitude sans cesse croissante qui atteint son ampleur maximale au dernier acte sans se résoudre pour autant.

---

<sup>1172</sup> Notamment une difficulté plus importante de décider de la véracité des propos émis par des personnages en absence d'instance narrative englobant, surplombant et orientant le lecteur dans l'ensemble des niveaux discursifs.

*Intérieur*, que nous allons examiner maintenant, s'inscrit dans une spatio-temporalité toute différente. La nature de la mort reste pourtant inchangée, hésitant toujours entre la mort volontaire et l'accident.

### 3.3. *Intérieur*<sup>1173</sup> : « Elle vivait ce matin !<sup>1174</sup> »

... Ils ont pitié, mais ils doivent avancer<sup>1175</sup>...

Sur la terrasse d'un café parisien, nous avons pu surprendre, de manière quelque peu involontaire, le dialogue de deux étudiants en théâtre qui discutaient d'*Intérieur*. L'un d'eux devait jouer, dans une mise en scène quelconque, le rôle du Vieillard, et se plaignait à son interlocuteur de ne rien ressentir à la lecture. « C'est distant et froid, disait-il, on n'éprouve aucune émotion, j'ai du mal à rentrer dans la peau du personnage. » Effectivement, le dispositif d'*Intérieur*, comportant une dimension épique, contribue à la distanciation du lecteur : l'espace scénique se partage entre le jardin, espace de contemplation et de narration, et la maison, espace de l'action habituelle pour un drame bourgeois ou un mélodrame, mais dans lequel, cette fois-ci, il ne se passe rien dans le sens classique du terme. Il n'est pas rare que le Vieillard et l'Étranger, personnages-narrateurs, se limitent à relater, de manière détaillée et neutre, l'action qui a lieu dans l'espace qu'ils observent ; lorsqu'ils ne s'occupent pas de décrire, ils s'interrogent sur la manière dont ils devraient annoncer à la famille la mort de la jeune fille noyée, ou encore sur cette mort elle-même. Le lecteur (ou le spectateur) empirique se trouve alors dans une position particulière : il est amené à regarder ceux qui regardent un espace parfaitement clos où toute action se limite aux gestes quotidiens, et donc à se rendre compte, à chaque instant, de sa position de l'observateur parfaitement extérieur à la fiction ; de plus, il lui est difficile de s'identifier aux personnages dont la fonction première, au sein de ce dispositif, est celle de faire écran à la mort qui s'approche progressivement et inévitablement depuis le hors-scène. Cela dit, les cercles constitutifs du monde fictionnel sont réarrangés : le texte ne permet pas de voir dans les cercles intimes des personnages ; le cercle familial a l'air

---

<sup>1173</sup> In *Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles : Renaissance du livre, coll. « Espace Nord », 2009.

<sup>1174</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 66.

d'être impénétrable ; le cercle social est absent et, enfin, le cercle transcendantal qui se serre lentement autour du cercle familial reste insondable. Dès lors, l'immersion dans la fiction devient complexe, et l'on ne s'étonne pas qu'un lecteur empirique puisse trouver *Intérieur* privé de charge émotionnelle, car le monde fictionnel n'est pas facile d'accès.

Par ailleurs, dans le cas d'une mise en scène effective de ce texte, il semble qu'il faudrait prendre en compte la distanciation du lecteur/spectateur afin de ne pas l'augmenter outre mesure. Ainsi, dans le spectacle de Nâzim Boudjenah<sup>1176</sup>, on peut voir sur scène un Vieillard et un Étranger qui profèrent leurs répliques de manière complètement neutre, en insérant, de plus, un long silence à la suite de chaque phrase. Quoique, de toute évidence, le metteur en scène vise ainsi à réaliser « un drame pour marionnettes » qui s'inscrirait dans la philosophie maeterlinckienne du silence et mettrait en branle l'imagination du spectateur (qui devrait alors lui-même « peupler » le vide laissé par l'absence d'émotion et de parole), celui-ci se trouve exclu de l'espace-temps fictionnel par la neutralité des voix et des gestes<sup>1177</sup> ; cela dit, sur le plan purement psychologique, il est difficile de s'intéresser à une situation pour laquelle les personnages eux-mêmes ne manifestent aucun intérêt<sup>1178</sup>. Leurs silences, par conséquent, relèvent de ce que Maeterlinck lui-même appelle le « silence *passif*, qui n'est que le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence »<sup>1179</sup>.

Toutefois, à considérer *Intérieur* dans l'optique du lecteur virtuel, il devient clair que ce texte véhicule un silence et une tension « actifs » loin de le faire somnoler le récepteur. En ce qui concerne l'inclusion du lecteur au sein du

---

<sup>1176</sup> Boudjenah N., *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, La Comédie Française, 2 mars 2017.

<sup>1177</sup> Ainsi, les critiques de ce spectacle évoquent majoritairement l'ennui gagnant le spectateur et l'impossibilité de « rentrer dedans ».

<sup>1178</sup> Il s'agit d'une différence non négligeable entre une mise en scène réelle et une mise en scène imaginaire, forgée lors de la lecture de l'œuvre : pour une mise en scène réelle, une partie d'éléments constitutifs est d'emblée imposée au spectateur, arrêtant son imagination à cause de leur matérialité et solidité ; cela dit, même si l'on prononce le texte de manière neutre, la neutralité d'une voix n'atteindra jamais le même degré que celle d'un texte écrit, et, par conséquent, le spectateur ne pourra pas la transformer dans son imagination.

<sup>1179</sup> *Le Trésor des humbles*, *op.cit.*, p. 17.

monde fictionnel, cette dernière repose sur ses propres mécanismes : elle s'effectue, d'une part, toujours grâce à la « tristesse majestueuse » postulée par le discours des personnages dans le jardin, et, de l'autre, grâce à la mise en œuvre d'un état de suspension et d'une inquiétude particulièrement condensés ; or ces deux éléments peuvent se mettre en œuvre *via* la temporalité exceptionnelle du drame. Le lecteur virtuel se trouve notamment dans l'instant qui sépare la mort de la jeune fille de l'annonce de cette mort<sup>1180</sup> ; les deux événements sont inévitables. Il s'attend donc à ce que la fatalité s'abatte sur la maison tout en détruisant le bonheur ; de plus, il désire et craint à la fois l'effraction de l'écran par la mort et par le cours impitoyable du temps. La tension est donc bien présente ; pourtant, semble-t-il, dans le cas d'une lecture empirique, elle peut être facilement annihilée, puisque son surgissement demande un effort éthique de la part du lecteur : en absence de support d'identification solide, il doit abandonner sa position de « dieu omniscient » afin d'anéantir la distance qui sépare son regard intime de celui du Vieillard et de l'Étranger et se mettre à côté d'eux pour considérer la situation depuis leur perspective et *partager* leurs émotions ; son implication dans la lecture doit être donc plus importante que s'il lisait un texte de théâtre « classique » : pour simplifier, ce dernier lui garantit une immersion en faisant appel non seulement à ses émotions, mais aussi à sa curiosité naturelle (que s'est-il passé ? que va-t-il advenir ?), tandis que pour le lecteur d'*Intérieur*, qu'il soit empirique ou virtuel, le passé, le présent et l'avenir du monde fictionnel ne présentent pas de mystère dès la neuvième réplique<sup>1181</sup>. En même temps, note Catherine Treillhou-Balaudé, le lecteur-spectateur d'*Intérieur* doit ainsi s'intéresser au cheminement

---

<sup>1180</sup> D'ailleurs, en considérant la temporalité d'*Intérieur* à la lumière de la philosophie du temps de Bachelard, nous pourrions aller jusqu'à postuler que l'action se situe non pas dans l'instant, mais dans le néant qui sépare les deux instants, c'est-à-dire dans le vide, ou dans un non-temps...

<sup>1181</sup> « ... On l'a trouvée ainsi... Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes... » (*Intérieur*, *op.cit.*, p. 59). Si avant, le lecteur virtuel peut encore s'interroger sur l'événement qui devra être annoncé, cette première évocation de la noyée complète le tableau.

du message et aux images que ce dernier suggère bien plus qu'au message lui-même :

Maeterlinck réinvente en quelque sorte dans ce dispositif particulier la situation du spectateur antique ou contemporain face à l'Œdipe roi de Sophocle ou à toute autre pièce dont la fable lui serait bien connue : un spectateur libéré de la tension vers le dénouement événementiel, disponible au déroulement du discours et à celui des images proposées par ce dernier<sup>1182</sup>...

C'est donc le rapport entre l'Imaginaire et le temps qui garantit, dans ce cas de figure, la tension (ou plutôt la suspension) propre à la lecture ; d'ailleurs, la manière dont les temporalités se déploient permet à l'incertitude, que nous avons eu l'occasion de relever à propos d'*Alladine et Palomides* et d'*Aglavaine et Sélysette*, d'atteindre une ampleur inégalable.

### ***Les possibles et l'impossible***

*Intérieur* nous présente donc deux événements majeurs : la noyade de la jeune fille, située dans le passé, et l'annonce de cet événement, orientée vers l'avenir. Le présent se trouve ainsi serré entre ces deux temporalités et contaminé par elles : la parole du Vieillard et de l'Étranger fait se côtoyer l'image de l'existence paisible « sous la lampe »<sup>1183</sup> et les images de la mort et du malheur qui jettent son ombre sur elle ; d'ailleurs, si les personnages passent autant de temps à décrire ce qui a lieu à l'intérieur de la maison, c'est, semble-t-il, pour augmenter la tension entre le bonheur et le malheur, de même que pour augmenter le sentiment de la pitié que cette tension fait nécessairement surgir. En outre, les événements constitutifs de l'intrigue sont reconfigurés dès qu'il en est question, engendrant de nombreuses versions du monde : le dialogue s'enferme dans ce cercle vicieux jusqu'à l'arrivée de la foule depuis le hors-

---

<sup>1182</sup> Treilhou-Balaudé C., « Voir au lieu d'agir. Maeterlinck ou le drame du regard » in *Études théâtrales*, no. 15-16, 1999, p. 124.

<sup>1183</sup> La lampe est le symbole même du calme et du bonheur. Cf. *Le Trésor des Humbles* : « Faut-il absolument hurler comme les Atrides pour qu'un Dieu éternel se montre en notre vie et ne vient-il pas jamais s'asseoir sous l'immobilité de notre lampe ? » (p. 102). On se souvient également de la lampe éclairant la scène dans *L'Intruse*.

scène. D'abord, les personnages tentent longuement de préfigurer l'instant de l'annonce :

L'ÉTRANGER

Si l'on pouvait attirer l'attention du père, et lui faire quelque signe ? [...] Voulez-vous que je frappe à l'une des fenêtres ? [...]

LE VIEILLARD

Non, non, n'approchez pas de la fenêtre [...] Il vaut mieux l'annoncer le plus simplement que l'on peut ; comme si c'était un événement ordinaire [...] Allons de l'autre côté de jardin. Nous frapperons à la porte et nous entrerons [...].

[...] si j'entre seul, il me faudra parler dès le premier moment ; ils sauront tout en quelques mots et je n'aurai plus rien à dire [...] Si nous entrons ensemble, je leur dis par exemple, après de longs détours...<sup>1184</sup>, etc.

Le lecteur virtuel est ainsi amené à imaginer ces versions du monde : L'Étranger frappe à la fenêtre, les personnages entrent ensemble dans la maison, le Vieillard y entre seul... Ainsi énoncées, ces versions du monde créent des dissonances insignifiantes entre les personnages : la dimension conflictuelle est donc bien présente dans leur dialogue, mais il s'agit, pour ainsi dire, de « microconflit ». Comme le fait remarquer Catherine Treilhou-Balaudé, considéré dans cette optique, le dialogue maeterlinckien ne se limite pas à une « description alternée » qu'évoque Peter Szondi :

... le dialogue est informé par les points de vue de ceux qui parlent. Lorsque, face au même « spectacle », un personnage *fait voir* à l'autre en interprétant le sens caché de ce qu'ils voient tous deux, la description est souvent assumée par une voix et approuvée par l'autre<sup>1185</sup>.

Enfin, « [à] certains moments, le récit choral à deux voix devient discordant »<sup>1186</sup>, notamment lorsqu'il s'agit de rendre compte de la mort de la jeune

---

<sup>1184</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>1185</sup> *Art.cit.*, p. 125.

<sup>1186</sup> *Idem.*

filles : lorsqu'on l'a découverte, peut-être que ses mains étaient jointes, mais peut-être qu'elles n'étaient pas jointes et que ses bras pendaient le long du corps<sup>1187</sup> ; « Elle était aussi belle que ses sœurs », dit l'Étranger, et le Vieillard de répondre qu'« elle était peut-être plus belle »<sup>1188</sup>. La nature de la mort de la jeune fille n'est pas non plus certaine<sup>1189</sup>, mais, à l'inverse d'*Alladine et Palomides* et d'*Aglavaine et Sélysette*, la chute d'*Intérieur* donne lieu à la création de deux versions du monde supplémentaires : celle qui précède l'événement à proprement parler et celle qui *aurait pu* succéder à cette première :

#### LE VIEILLARD

Elle vivait ce matin !... Je l'avais rencontrée au sortir de l'église... Elle m'a dit qu'elle partait ; elle allait voir son aïeule de l'autre côté de ce fleuve où vous l'avez trouvée<sup>1190</sup>... [...]

Elle aurait vécu comme vivent les autres... Elle aurait dit jusqu'à sa mort : « Monsieur, Madame, il pleuvra ce matin » [...] Hier soir, elle était là, sous la lampe comme ses sœurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, si cela n'était pas arrivé... [...] Et cependant, l'étrange petite âme qu'elle devait avoir ; la pauvre et naïve et inépuisable âme qu'elle a eue, mon enfant, si elle a dit ce qu'elle doit avoir dit, si elle a fait ce qu'elle doit avoir fait<sup>1191</sup> !...

Sur le plan langagier, on voit d'ailleurs que les images de la mort et de la vie se conçoivent, se superposent et se heurtent sur plusieurs modes grammaticaux : celui du passé, du conditionnel, et même celui du conditionnel passé ; la mort, incertaine en elle-même, est présentée à la fois de manière positive et négative, mais aussi de manière possible et impossible, et c'est d'ailleurs l'unique cas dans notre corpus où le texte met en œuvre une version du monde

---

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 59. L'image fait explicitement référence à la noyade d'Ophélie, motif récurrent dans le premier théâtre de Maeterlinck. Sur ce sujet, voir « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck » de Christian Lutaud : selon lui, dans *Intérieur*, ce motif aboutit à son accomplissement (in *Textyles*, no. 41, 2012, pp. 45-56).

<sup>1188</sup> *Intérieur*, *op.cit.*, p. 60.

<sup>1189</sup> « Elle était peut-être de celles qui ne veulent rien dire, et chacun porte en soi plus d'une raison de ne plus vivre... » (*Ibid.*, p. 61).

<sup>1190</sup> Cf. *Aglavaine et Sélysette* : « Sélysette : [...] nous allons nous promener dans la campagne [...] nous voulons aller plus loin que de coutume... » (IV, 2, pp. 624-625).

<sup>1191</sup> *Intérieur*, *op.cit.*, pp. 61-62.

*impossible*, ce qui met davantage en lumière l'absence d'espoir au sein du mouvement cathartique.

Pour le lecteur virtuel d'*Intérieur*, la reconfiguration des deux événements par la création d'images produit un mouvement cathartique particulier. D'une part, l'indétermination de l'annonce le met d'entrée de jeu dans un état de suspension, celui d'attente de l'événement qui ne manquera pas de se produire en faisant éclater l'écran de la représentation ; de l'autre, comme l'unique temporalité possible pour l'Imaginaire est celle du présent (même lorsqu'il nous arrive de nous souvenir des faits passés, nous nous en souvenons toujours ici et maintenant), il expérimente cet événement plusieurs fois bien avant que ce dernier ne s'incarne effectivement au sein de la réalité fictionnelle, ce qui fait monter l'inquiétude d'autant plus que les versions imaginées de l'annonce n'aboutissent pas à un dénouement, la narration étant toujours entrecoupée par l'interlocuteur du narrateur. En même temps, la mort de la jeune fille, dans ses reconfigurations temporelles, sert à véhiculer la pitié, mais aussi à engendrer, chez le lecteur virtuel, le sentiment de sa propre impuissance. Le « elle aurait vécu comme vivent les autres » du Vieillard nous fait notamment penser à l'analyse que William Gruber fait du récit de la mort dans *Médée* d'Euripide, relaté par un messager et dans lequel les derniers instants de la vie de la princesse, dont le spectateur peut d'avance supposer la mort, sont décrits au présent de l'indicatif :

... All the things that the princess does are performed within a metaphysically expansive domain that lets hearers understand one dismal fact: that in everything she does [...] she is bound to die. [...] A purely mimetic reconstruction of the princess's suffering might well move the spectators to the pity and terror. But it would not be accompanied by spectators' sense of their own powerlessness to act to change what they know has already come to pass. [...] spectators understand that the events they « see » occurring in their imaginations are, in fact, already over<sup>1192</sup>.

---

<sup>1192</sup> Gruber W. *Offstage Space, Narrative, and the Theatre of the Imagination*, New York : Palgrave Macmillan, 2010, p. 35.

Bien que le sentiment de sa propre impuissance puisse accompagner le spectateur même dans le cas où la mort est représentée sur scène, le fait de l'offrir à l'imagination *a posteriori*, dans un récit, contribue à l'intensifier. Il en va de même, semble-t-il, du sentiment de la pitié qui dépendrait dans ce cas, entre autres, de l'impossibilité d'agir. Dans *Intérieur*, la temporalité de la séquence narrative n'est pas la même que chez Euripide ; or elle crée un effet similaire et peut-être plus puissant encore : la version du monde au sein de laquelle le lecteur virtuel est immergé se révèle être *heureuse* (car, à côté de la mort, la vie la plus banale apparaît heureuse – et ce surtout dans un texte de Maeterlinck<sup>1193</sup>), mais en même temps *impossible* ; et vivre l'impossibilité du bonheur, ne serait-ce que pour un instant, est probablement plus frappant que remonter le cours du temps pour revisiter les derniers instants de la vie d'un personnage.

La pitié s'en trouve accrue, en plus de la superposition temporelle et imaginaire, par la superposition factuelle des versions de la mort, c'est-à-dire par la superposition de l'accident et de l'acte volontaire. Dans *Intérieur*, la mort volontaire ne fait pas d'image ; toutefois, sur le plan du Symbolique, elle permet de mettre en relief une dimension importante du suicide effectif. L'hypothèse d'un accident qui se superpose à la version du monde impossible (« elle aurait vécu comme elle vivait ce matin »), fait ressortir cette dernière, par contraste, de manière éclatante.

Étant donné que le suicidaire fait le choix de mourir volontairement, il se retrouve, ne serait-ce qu'au tout dernier moment de son existence, devant deux chemins (se tuer/rester en vie) qui lui sont accessibles – *objectivement* – au même titre ; on convient de même que son *acte* (et non pas les raisons qui pourraient être sous-jacentes à ce dernier) ne relève pas du hasard ou de la fatalité, forces aveugles, extérieures, imprévisibles. En revanche, quelqu'un qui est

---

<sup>1193</sup> Et c'est d'ailleurs dans les gestes quotidiens les plus simples qu'il faut chercher le bonheur, si l'on suit le *Trésor des humbles*, mais aussi *La Sagesse et la destinée* ainsi que, par exemple, *La Vie des abeilles*.

mort par accident n'a pas eu deux chemins à emprunter : la mort est venue à sa rencontre, et il n'aurait pas pu l'éviter de *sa propre volonté*. Ainsi, sur le plan des possibles, un suicidaire, dans la pensée d'autrui (et donc du lecteur/spectateur), « aurait vécu » avec une probabilité plus élevée que quelqu'un qui est mort par accident. De même, dans la mesure où la responsabilité de l'acte suicidaire ne peut être reléguée à une force difficilement maîtrisable (hasard, accident, maladie, vieillissement, etc.), mais s'inscrit pleinement dans le domaine de la volonté, un processus contradictoire se met en place chez le récepteur. En face d'un suicidaire, on a tendance, selon Jean-Marie Brohm, à « reconstruire ce qui aurait pu et dû être fait pour éviter le drame », mais aussi à penser « que de toutes les manières « on » n'y pouvait rien »<sup>1194</sup> ; la culpabilisation se joint ainsi à la déculpabilisation en créant le cercle vicieux dans lequel figure un sentiment d'impuissance vis-à-vis du passé irrécupérable : l'intervention aurait été *possible*, mais il est trop tard ; l'intervention revêt donc un caractère à la fois possible et impossible, relevant du paradoxe qu'*Intérieur* illustre exemplairement. Nous pouvons alors postuler que cela rend la version du monde créée par le Vieillard (« Elle aurait vécu... ») plus affligeante encore, en faisant s'affronter l'impossible au hautement probable avec l'intensité qu'une mort accidentelle (et même violente) ne pourrait pas garantir ; et nous aimerions aller jusqu'à dire que de ce point de vue, la portée dramaturgique du suicide se révèle plus importante que celle d'une mort accidentelle et même violente, parce que le suicide est plus apte à susciter la pitié chez le lecteur ou le spectateur : en dehors du cadre symboliste, il permettrait donc d'aboutir à une catharsis plus puissante...

---

<sup>1194</sup> Brohm J.-M., *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris : Beauchesne, 2008, p. 67.

### ***Monde abandonné***

Deux événements clés d'*Intérieur*, à la fois certains et incertains, créent, au sein de l'espace intime du lecteur virtuel, une sorte de tension uniforme et continue qui est ponctuée par des versions imagées de l'annonce et de la mort ; son espace intime accueille ainsi perpétuellement une sorte de terreur en face de l'inévitable mélangée à la pitié ; cela d'autant plus que le lecteur virtuel, par identification au regard du Vieillard et de l'Étranger, est, d'une certaine façon, lui-même invité à faire écran à la mort. Cela dit, dans le mouvement cathartique, il n'y a pas de *scènes* à proprement parler : étant donné la brièveté relative du texte, mais aussi (et surtout) le fait que le lecteur virtuel se trouve, de l'exposition jusqu'au dénouement, sur la même bifurcation ou, plus précisément – car cette dernière, à la rigueur, n'en est pas une<sup>1195</sup> –, dans la même attente inquiétante de l'effraction de l'espace scénique et donc de l'écran de la représentation par la mort, *Intérieur* pourrait être considéré, dans son ensemble, comme une longue scène qui culmine à l'instant où le Vieillard entre dans la maison.

Alors, l'intérieur jusqu'alors paisible, ainsi que l'espace scénique qui vient de se peupler, se met en mouvement ; à cet instant le texte se mue définitivement en description, répartie entre les didascalies et les commentaires lapidaires de l'Étranger. Or bien que celui-ci tente, de temps en temps, d'imposer aux autres le silence, des murmures, des rumeurs et des cris se font entendre dans la foule, remplissant le cadre scénique du désordre, tandis que les gestes des personnages dans la maison cessent d'être « graves, lents, rares et [...] spiritualisés »<sup>1196</sup>, comme le suggère la première didascalie : suite à l'annonce, tous

---

<sup>1195</sup> À l'inverse d'une bifurcation « classique », où l'action peut avoir plusieurs issues différentes (personnage X est tué/se tue/échappe à la mort), dans *Intérieur*, il est d'emblée clair que la mort sera annoncée : au mieux, on peut parler de bifurcations « mineures » (la mort sera annoncée par l'Étranger/le Vieillard/les deux/Marthe), mais, semble-t-il, elles n'ont pas le même impact sur le mouvement cathartique qu'une bifurcation « classique ».

<sup>1196</sup> *Intérieur*, *op.cit.*, p. 57.

se lèvent « brusquement », « [l]a mère, le père et les deux jeunes filles se jettent sur [la] porte » ; et, enfin, l'espace scénique est littéralement abandonné :

*... Tous se précipitent de l'autre côté de la maison et disparaissent [...] Dans la salle, la porte s'ouvre enfin à deux battants ; tous sortent en même temps. 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<sup>1197</sup>...*

Le désordre se substitue à l'ordre et cède la place au vide, ou plutôt à la nature silencieuse<sup>1198</sup> : au ciel, à la terre, à l'eau et à l'enfant endormi que rien n'a encore pu éveiller. Comme au dénouement d'*Alladine et Palomides*, le lecteur virtuel reste à contempler le monde fictionnel abandonné, mais qui recèle en lui l'espoir de la renaissance – ou peut-être celui de l'éternel retour... De même, ce tableau final influe sur le caractère du dénouement : bien que la tension provenant de l'inquiétude soit enfin évacuée, la tristesse et la pitié, semble-t-il, ne peuvent pas l'être entièrement ; ainsi, le lecteur virtuel aboutit, une fois de plus, au dénouement anticathartique, ce qui, par ailleurs, semble être propre sinon du drame symboliste dans son ensemble, du moins du théâtre de Villiers et de Maeterlinck.

### ***Le moi et l'autre***

Le caractère incertain, probablement volontaire, de ces trois morts maeterlinckiennes, ayant pour fond le silence et le vide, met le lecteur en état de suspension qui n'est pas à même de trouver une solution : on peut donc imaginer que le lecteur revienne, dans son esprit ou de manière inconsciente, sur ces événements pour les revivre et tenter de les éclaircir. De même, ces morts sont foncièrement liées au questionnement sur la fatalité, sur la volonté et sur la transformation des êtres. Cette dernière dimension est moins explicite dans *Intérieur*, où elle est figurée sur le plan de l'Imaginaire, la maison abritant plusieurs âmes qui seront, de toute apparence, éveillées par l'irruption soudaine

---

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1198</sup> D'ailleurs, c'est pour la première fois que le lecteur « aperçoit » le ciel, la pelouse et le jet d'eau : cette apparition soudaine du paysage naturel est frappante.

de la mort – c’est ce que le Vieillard aimerait éviter, en s’interrogeant, à sa manière, s’il est permis d’éveiller « ceux qui dorment paisiblement ». Dans les deux autres drames de notre corpus, on l’a vu, l’éveil amène les « petites âmes » à obéir à l’appel insurmontable du cercle transcendantal en choisissant de ne plus résister à la mort, ou bien encore en partant à la recherche d’un oiseau mystérieux, messenger de l’au-delà ; or dans tous les cas de figure, les sentiments qui se trouvent au fondement du mouvement cathartique de ces drames sont, d’une part, la « tristesse majestueuse », à peu près telle que l’envisage Racine dans la préface à *Bérénice*, et de l’autre, la pitié-compassion : grâce à la non-violence manifeste de l’action, la terreur est quasiment absente des mondes maeterlinckiens (en revanche, la présence de l’inévitable, sous-jacente à l’ensemble de l’action, génère une inquiétude constante).

En plus de participer au mouvement cathartique, la pitié, dans les drames en question, dépend du rapport tout à fait particulier entre le moi et le monde. Sur ce point, notons que Maeterlinck a été fortement influencé par la philosophie de Schopenhauer<sup>1199</sup>, et que sa conception de la pitié, telle qu’elle se révèle dans son œuvre dramatique, ou encore dans ses essais, recoupe celle du philosophe allemand. Dans l’acception schopenhauerienne, la pitié s’oppose notamment au principe d’individuation, c’est-à-dire à l’espace-temps qui fait que « ce qui est un et semblable dans son essence [...] nous apparaît comme différent, comme plusieurs »<sup>1200</sup> et qui nous amène à croire que non seulement le monde extérieur, mais aussi le moi forme une réalité solide, faisant naître l’égoïsme, source du vice et de la méchanceté ; la pitié (qui est, chez Schopenhauer, compassion ou même empathie), en revanche, fonde la morale parce

---

<sup>1199</sup> ... qu’il aurait lu, de toute évidence, en 1891. Sur ce sujet, voir l’introduction de l’article de Fabrice van de Kerckhove « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d’Emerson dans *Pelléas et Mélisande* » (in *Textyles*, no. 24, 2004, pp. 23-37). L’article lui-même démontre que dans *Pelléas...*, les échos du *Monde comme volonté et représentation* se font entendre dans la temporalité de la pièce, dans la focalisation des regards des personnages ainsi que dans l’annulation du moi des personnages par la mort.

<sup>1200</sup> Schopenhauer A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Burdeau, 1912, p. 117.

qu'elle supprime les limites étanches entre les êtres en les ramenant à la source même de la volonté qui « est une comme quelque chose qui existe [...] en dehors du principe d'individuation »<sup>1201</sup> et que l'on peut donc envisager en termes d'absolu. Ainsi, selon Schopenhauer, dès que la pitié s'éveille, la « différence absolue » entre le moi et l'autre disparaît – le premier fusionne avec le dernier.

Dans les drames étudiés, il apparaît effectivement que le moi des personnages n'existe pas, ou que ses manifestations sont minimales : les personnages ne possèdent pas d'individualité à proprement parler ; ils sont définis principalement par leur rapport avec le cercle transcendantal : avec leur âme, si l'on parle d'*Alladine et Palomides* ou d'*Aglavaine et Sélysette*, ou bien avec la mort, si l'on se réfère à *Intérieur* ; pour ainsi dire, on n'est plus en présence des personnages agissants, mais des êtres vivants. En reprenant la hiérarchie des êtres maeterlinckiens, la pitié-compassion parvient au sein du monde fictionnel grâce aux « êtres supérieurs ». Que l'on repense à Astolaine, à Aglavaine ou au Vieillard, ils existent tous selon le même principe : en face de l'autre, il faut s'oublier (c'est-à-dire oublier son moi), voire se sacrifier à lui. Ainsi, Astolaine prépare la fuite d'Alladine et Palomides ; Aglavaine décide de quitter le château de Méléandre – difficile d'imaginer un personnage de mélodrame ou un héros romantique agir de cette manière dans de telles circonstances ; et si le Vieillard d'*Intérieur* hésite à annoncer la mort, c'est par la pitié : il n'a pas le courage de détruire le calme de la maison que son regard pénètre en supprimant la limite qui le sépare de la famille (« ... je les ai vus vivre trop longtemps sous leur lampe... »<sup>1202</sup>). Les « petites âmes », en conséquence, servent de catalyseur à la pitié, mais elles aussi sont considérées et se considèrent en tant qu'êtres et non pas en tant qu'individualités en opposition à d'autres individualités. On arrive donc à une sorte de monde fictionnel idéaliste, heureux et universel : si pour

---

<sup>1201</sup> *Idem.*

<sup>1202</sup> *Intérieur, op.cit.*, p. 63.

l'Axël de Villiers l'idée de se refuser à son moi s'avère insoutenable et inadmissible, les personnages de Maeterlinck, semble-t-il, ne s'intéressent guère à cette question puisqu'ils ont déjà franchi cette étape ; bien qu'il soit tout à fait possible d'interpréter les chutes des personnages comme l'abandon de son moi devant la lumière transcendante. De ce coup et si l'on revient à l'acception ricœurienne de l'identité, le conflit dramatique, s'il en est chez Maeterlinck, surgit non pas de l'affrontement de l'*ipse* à l'*idem* comme dans le mélodrame, où le cercle familial tient à faire rentrer dans un cadre de convention toute passion individuelle, ou bien encore dans le drame romantique, où l'*ipse* s'éteint sous un masque imposé par la société, mais, si l'on veut bien, de l'aspiration de l'*idem*, qui se limite au « purement humain », à atteindre l'état *absolu* que rien ne viendra jamais troubler, ou à rester dans cet état s'il est atteint : pourtant, la destinée (*Alladine et Palomides*), la mort (*Intérieur*) ou le caractère inaccessible du transcendant (*Aglavaine et Sélysette*) font obstacle à cette aspiration, et l'*idem* est remplacé par le vide (mais peut-être que ce vide affluant dans l'espace scénique, sur un autre plan, traduit la dissolution de l'*idem* dans l'absolu...). En revenant sur le suicide qui, dans le drame « classique » du XIXe siècle, découle souvent et même principalement de l'opposition entre l'*ipse* et l'*idem*<sup>1203</sup>, nous pouvons constater que dans *Aglavaine et Sélysette* et *Alladine et Palomides*, la non-résistance à la mort provient de la tension entre l'*idem* universel et le cercle transcendantal, entre la lumière diurne et la lumière nocturne, entre la réalité et le mystère – en se rapprochant sur ce plan, dirions-nous, d'*Axël* de Villiers. Le théâtre de ces deux auteurs met donc en scène l'être qui vise à accomplir le dispositif en faisant disparaître les écrans qui le séparent de l'Absolu ; toutefois, semble-t-il, dans un monde fictionnel dramatique, ce n'est possible qu'en se donnant la mort ou qu'en se livrant à elle de son propre gré.

---

<sup>1203</sup> Ce qui correspond tout à fait aux propos de Durkheim sur le suicide.

\*\*\*

Le théâtre de Villiers et de Maeterlinck, tout en mettant en question les principes de la dramaturgie classique et en s'opposant à la logique positiviste fondatrice du naturalisme, introduit un changement important par rapport aux drames que nous avons examinés dans les parties précédentes : les événements clairs et univoques sont remplacés par des événements ambigus, auxquels il est difficile, voire inutile de donner une interprétation unique. En même temps, sur le plan du Symbolique, le nombre de péripéties se réduit et la longueur des bifurcations augmente, tandis que l'Imaginaire s'enrichit considérablement et devient plus dynamique dans la mesure où le cercle de base des univers ou des mondes possibles en question n'est plus le cercle familial ni le cercle intime, mais le cercle transcendantal que les personnages aspirent à atteindre.

En conséquence, le suicide n'a plus la même fonction : il ne s'agit plus d'un acte violent par lequel le personnage pense à échapper à une angoisse existentielle et qui, dans ses préfigurations imaginaires (la pensée suicidaire), s'avère être l'écran protecteur que l'on dresse devant le Réel. Chez Villiers, tout au contraire, la visée du suicide, qu'il s'agisse du suicide symbolique ou du suicide effectif, est de faire disparaître ou du moins de rendre moins opaques les écrans qui séparent l'être de l'au-delà, de l'Absolu ou de l'infini ; en ce qui concerne Maeterlinck, les morts *probablement* volontaires des personnages sous-tendent l'incertitude et la pitié qui sont aux fondements de ses mondes fictionnels et s'inscrivent dans une interrogation métaphysique sur le libre arbitre et la fatalité. En même temps, chez ces deux auteurs, tout comme chez Zola, la catharsis aristotélicienne commence à céder la place à des formes d'anticatharsis : le suicide « conscient » des protagonistes de Villiers n'est pas à même de susciter la pitié ni la crainte ; le suicide « probable », ou, plus précisément, la mort en tant que telle chez Maeterlinck est excessivement douce et indéfinie pour permettre à la tension cathartique – ou bien à la pitié tout court

– d’être parfaitement évacuée. L’état de suspension, pour ne pas dire l’état d’incertitude, que la lecture de ces drames engendre chez le lecteur, continue à travailler l’espace intime de celui-ci même une fois le livre fermé : ce qui pourrait nous amener à nous interroger sur les effets possibles (et pourquoi pas thérapeutiques ?) de l’anticatharsis.