

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

LES MÉTAMORPHOSES D'ARIANE DANS *ARIANE ET BARBE-BLEUE* DE MAURICE MAETERLINCK (The metamorphoses of *Ariane and Barbe-Bleue* by Maurice Maeterlinck)

PASCALE AURAIX-JONCHÈRE (pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr)
Université Clermont-Auvergne, CELIS

RÉSUMÉ - L'opéra de Maeterlinck, *Ariane et Barbe-Bleue*, fait interférer figures antiques et conte de fées. Le personnage d'Ariane l'emporte sur Barbe-Bleue, mais ses cinq épouses choisissent l'asservissement. L'opéra développe ainsi une réflexion sur la question du féminisme et sur la signification de la liberté.

MOTS-CLÉS - Ariane, Barbe-Bleue, espace, opéra, inversion.

ABSTRACT - Maeterlinck's opera, *Ariane et Barbe-Bleue*, intermingles antique mythology and fairy tales. Ariane plays the main part and she is victorious but Bluebeard's wives choose alienation. This opera thus develops a reflexion both about feminism and what freedom means.

KEYWORDS - Ariane, Bluebeard, space, opera, inversion.

Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile paraît en 1901 dans le troisième tome du *Théâtre* de Maurice Maeterlinck¹. Mais il existe une version antérieure du texte, fort différente au demeurant, dont Christian Angelet retrace précisément les étapes de la genèse dans son article "Ariane et Barbe-Bleue : de l'avant-texte au livret d'opéra"², en exploitant les *Carnets* de 1898 et 1899, étude qui me servira de point de départ.

La première version de ce livret d'opéra date de 1899; elle a été publiée dans la revue viennoise *Wiener Rundschau* dans une traduction allemande. Christian Angelet insiste sur l'ampleur des modifications qui ont touché le premier acte d'une version à l'autre. Cette évolution se caractérise avant tout par le changement de traitement du personnage de Barbe-Bleue, initialement dominant, "maître du jeu de scène" (Angelet 2012: 11) et maître des lieux qui n'hésite pas à rudoyer Ariane lorsqu'elle l'interroge sur le chant plaintif qui s'élève des profondeurs du château. Mais Barbe-Bleue est quasiment absent de la deuxième version, gouvernée par le personnage d'Ariane en figure de la connaissance et du défi, qui pénètre de son propre gré dans le château accompagnée de la Nourrice et ouvre les différentes portes de la demeure, jusqu'à la septième d'entre elles, dont l'accès lui a été interdit. Ce n'est qu'à cet instant que Barbe-Bleue fait une fugitive apparition.

¹ Il est placé entre *Aglavaine et Sélysette* et *Sœur Béatrice*.

² Angelet, C. (2012), "Ariane et Barbe-Bleue : de l'avant-texte au livret d'opéra", in *Textyles* 41, "Maeterlinck dans le monde".

Les *Carnets* de Maeterlinck font apparaître un “monstre” dont les traits exacerbent les caractéristiques du personnage de Charles Perrault comme nous l’apprend, toujours, Christian Angelet: il s’agit d’un “débauché”, d’un “sensuel” (f°17); il est “velu, sauvage, une brute complète. Pas de sens moral. Une sorte de sanglier ou de grand singe” (f°48). Il revient de la chasse. Ces notes font en outre apparaître un personnage dont il ne reste rien dans la version finale: celui de la mère, assimilée à une “mauvaise fée” (f°20) et à une “ogresse” (f°16). Ces termes témoignent d’un mélange intéressant: la “fée” et l’“ogresse” évoquent l’univers des contes merveilleux où puise en partie Maeterlinck, tandis que la polysémie du terme “ogresse” attire l’attention sur l’ambiguïté de l’hypotexte (Angelet 2012: 23). Alain Rey précise en effet qu’au 19^e siècle, “ogresse” s’est employé en argot pour désigner la tenancière d’une maison close, d’une maison mal famée³. Mais cette nuance ne fait que renforcer l’empreinte de ce conte qui n’en est pas vraiment un puisqu’il s’agit du seul récit des *Contes ou histoires du temps passé* de Perrault (1697) à n’être pas sous-titré “conte”, c’est-à-dire à être une “histoire”, que l’on peut comprendre comme l’équivalent d’une sorte de fait divers. Je reviendrai plus tard sur la description initiale de Barbe-Bleue que ni les didascalies ni les paroles des personnages ne décrivent dans le livret de 1901.

Quant au personnage d’Ariane, à qui est donc d’abord imparti un rôle moins important, il est l’objet d’importantes fluctuations onomastiques. L’héroïne, en effet, s’appelle d’abord Aglavaine, mais “elle s’est aussi appelée Blanchette, Blanchebelle, Astolaine, Ardiane et Bellinda, [...] comme] la suivante de Didon dans l’opéra *Dido and Aeneas* de Purcell” (Angelet 2012: n. 12). Ce changement de nom est évidemment capital. De fait, Maeterlinck semble surtout procéder par auto-citation pour ses personnages féminins: les prisonnières qu’Ariane rejoindra puis libérera ont pour nom Ygraine, Bellangère, Mélisande, Sélysette et Alladine⁴. La seule modification porte donc sur le nom de l’héroïne, qui sort ainsi de la constellation auto-citationnelle mise en place par Maeterlinck pour convoquer une autre sphère intertextuelle qu’il combine avec la première: la mythologie antique. Notre hypothèse de lecture est qu’il existe un lien direct entre cette modification remarquable, qui va de pair avec le développement du rôle imparti au personnage,

³ *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*. Rey, A., ed. Paris, 2004, tome 2, entrée “ogre”. Pour Littré, précise de son côté Christian Angelet, “l’ogresse désigne une revendeuse à la toilette, qui loue des effets aux filles de joie. Le motif des ‘ogresses’ n’est pas une invention du cru de Maeterlinck. Il y avait eu, en 1891, Paul Arène, auteur à succès d’un recueil de nouvelles intitulé *Les Ogresses: femmes fatales, perverses, cruelles, haineuses et inverties...*” *Ibid.*, note 11.

⁴ “Il réengage cinq figures féminines de ses pièces précédentes. Il y a Sélysette: elle s’est suicidée pour laisser la place à Aglavaine, amoureuse, comme elle, de Méléandre. Il y a Ygraine et Bellangère, qui n’ont pas su arracher à la mort le petit Tintagiles. Il y a Alladine, la toujours silencieuse. Et surtout, voici Mélisande, que l’on reconnaît à sa chevelure flamboyante.” (Angelet 2012: 45).

et la réécriture d'un mythe antique. L'importance accordée à celle qui s'appelle finalement Ariane a d'ailleurs posé problème à Paul Dukas, qui insiste pour que Maeterlinck rééquilibre les deux rôles, en vain. Il y aurait à cela une explication assez triviale, que l'on n'a aucune raison d'ignorer: "Si Maeterlinck s'est obstiné à focaliser la version finale sur la figure d'Ariane, c'était évidemment dans l'idée de voir ce rôle-titre attribué à sa compagne Georgette Leblanc" (Angelet 2012: 51). Il y aurait aussi une explication d'ordre métapoétique, qu'il ne s'agit certes pas non plus d'évacuer: selon Christian Angelet, "*Ariane et Barbe-Bleue* thématise la faillite des valeurs symbolistes"⁵ et dans cette optique Barbe-Bleue, l'ancien gardien de l'inconscient, élément fondateur dans les œuvres précédentes, n'a plus qu'à s'éclipser. Il n'en reste pas moins que cette nouvelle Ariane trouve pleinement sa place dans une reconstruction novatrice du mythe antique et que, en interrogeant les principes qui président à cette réécriture singulière, on peut répondre à un autre type d'interrogation sur le sens de ce texte.

1. ARIANE, BARBE-BLEUE ET LEUR ESPACE

La construction de l'espace témoigne en premier lieu de la superposition de deux intertextes – ou pour le moins de deux traditions –, conformément à l'hybridité affichée par le titre. L'opéra s'ouvre sur un intérieur froid et somptueux: "le château de Barbe-Bleue". L'espace est grandiose, avec ses "fenêtres monumentales", son "balcon intérieur", ses "ornements d'argent" et sa "colonnade de marbre"⁶ (acte premier). Bien que le texte de Perrault précise seulement que Barbe-Bleue, un riche roturier, possède "de belles maisons à la Ville et à la Campagne"⁷, la tradition a constamment situé l'histoire dans un château (en raison sans doute de la mention de la "Tour"), représenté comme une véritable forteresse par Gustave Doré dans l'édition illustrée des *Contes* chez Hetzel en 1862. Mais la transplantation de l'antique Ariane dans un tel lieu n'est pas sans conséquences sur les choix très explicites faits dans le livret.

Le livre 8 des *Métamorphoses* d'Ovide retrace les principaux épisodes de l'histoire d'Ariane, histoire essentiellement associée à deux lieux opposés l'un à l'autre: le labyrinthe érigé par Dédale, d'où "le fils d'Égée", Thésée, sort vainqueur grâce au fil déroulé par la vierge, et l'île de Dia, dont est seulement évoqué le rivage. On remarque d'abord la forte analogie qui permet de superposer le château de Barbe-Bleue et le labyrinthe crétois, ce "logis aux détours multiples"

⁵ "À la fin du siècle, Paris est en pleine crise des valeurs symbolistes. La mode du mystère dans les lettres est passée et Maeterlinck ne veut pas faire bande à part. En 1901, il le dira clairement dans la préface déjà citée de son *Théâtre*". *Ibid.*, 57.

⁶ Maeterlinck, M., *Ariane et Barbe-Bleue* (1999), in *Œuvres 2. Théâtre*. Tome 2. Gorceix, P., ed. Bruxelles : Editions complex. http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__ariane_et_barbe-bleue__fr.htm.

⁷ Perrault, C. (2006), *Contes*. Paris, Le livre de Poche: 219.

dont le toit est “inaccessible au jour”⁸. Dans l’acte deuxième Ariane, qui a franchi la porte interdite, se trouve avec la Nourrice dans “une vaste salle souterraine [...] plongée dans une obscurité presque complète” (Maeterlinck 1999: 21). De cette salle part “un étroit couloir” qui débouche dans une “grotte”, une “salle” où sont rassemblées les cinq femmes emprisonnées par le maître des lieux. Le dispositif ici reproduit se démarque à peine de ce que nous apprend le récit de Charles Perrault: la jeune épouse de la Barbe-Bleue descend au cabinet secret “par un petit escalier dérobé” (Perrault 2006: 223) et ne distingue rien “parce que les fenêtres étaient fermées” (*ibid.*). C’est de même en empruntant des marches dérobées qu’Ariane a pu accéder au souterrain, et seule la lumière de sa lampe lui permet de distinguer les “formes de femmes immobiles” entassées dans la salle dont l’unique fenêtre est obstruée et verrouillée. Mais le château est nettement marqué par l’engramme du labyrinthe: alors qu’Ariane tente de conduire les femmes au dehors, elles se retrouvent dans “la même salle qu’au premier acte” à l’acte troisième. Sélysette explique:

Nous n’avons pu sortir du château enchanté. [...] C’était étrange. Les ponts se relevaient d’eux-mêmes et l’eau montait dans les fossés dès qu’on s’en approchait... (Maeterlinck 1999: 32).

Dans un premier temps, la circularité du parcours voue ainsi les héroïnes à l’enfermement dans un lieu obscur, aux murailles épaisses seulement ébranlées par le ressac. Dans cette version novatrice du conte, le château magique de Barbe-Bleue s’apparente symboliquement au labyrinthe crétois.

Deux détails renvoient de façon plus précise encore à l’histoire d’Ariane, de sorte que les intertextes antiques infléchissent nettement la réécriture.

Tout d’abord, le château est investi par la mer, on le découvre à l’acte deuxième. Dans la salle souterraine, les parois suintent et “de grandes gouttes froides” menacent d’éteindre la lampe d’Ariane. Sélysette explique: “on dit que c’est la mer qui baigne les murailles !...Les grandes vagues vont entrer !...” (*ibid.*: 27). Et Mélisande commente: “C’est à cause de la mer que la lueur est verte !...”, avant de déclarer, une fois la fenêtre ouverte, “Je vois la mer !...” (*ibid.*: 29). Cette transposition est étrangère au récit de Perrault chez qui l’on se trouve à la campagne – cependant présente dans l’opéra où sont évoqués feuillages, rivière et “clochettes d’un troupeau qui passe au loin” (*ibid.*), à tel point qu’Ygraine s’exclame: “Oh ! la campagne est verte !” (*ibid.*). Toutefois avec la présence obsédante de la mer, c’est à l’île de Dia que l’on songe, à ce rivage rendu funeste par l’abandon d’Ariane. Deux textes latins choisissent de développer cet épisode particulier: le *Carmen* 64 de Catulle puis l’*Héroïde* 10 d’Ovide. Le premier d’entre eux inclut un passage

⁸ Ovide (1983), *Métamorphoses*. Trad. Chamonard, J. Paris, Garnier: 207.

sur “la légende d'Ariane et de Thésée, développé à l'occasion de la description [...] d'une belle tapisserie”. Le second réécrit ce passage: “les plaintes d'Ariane dans la dixième *Héroïde* constituent une *retractatio* des plaintes d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle”, explique Hélène Vial¹⁰. Les mêmes séquences se retrouvent dans les deux œuvres: Ariane constate sa solitude à son réveil, court sur la plage, gravit une colline pour voir s'éloigner le navire de Thésée. C'est ce décor marin rendu oppressant par la situation dramatique que l'on retrouve chez Maeterlinck. Cette mer qui envahit tout et s'oppose symboliquement à la libération des captives rappelle la situation d'Ariane sur l'île de Dia. Et si aucun navire n'est guetté à l'horizon, les prisonnières escaladent “la pierre aux côtés d'Ariane” (Maeterlinck 1999: 28) et se pressent pour apercevoir le monde qui est encore hors de leur portée.

Autre caractéristique, le château de Maeterlinck frappe par sa dureté minérale: le marbre, les pierreries dont je parlerai ensuite, les murailles qui conduisent à la grotte, indiquent avec insistance la dimension lithique du lieu, construit sur un roc¹¹. Rien de tel chez Perrault, où la configuration de l'espace est esquissée à grands traits, et l'on souligne essentiellement la richesse et la magnificence des lieux ornés de meubles et de miroirs. Dans le livret, si la prégnance de ce décor peut s'expliquer de bien des façons, on est en droit de la comprendre comme un possible rappel de la douleur d'Ariane abandonnée. Car c'est son corps même qui évoque la pierre chez les poètes latins, un corps qui devient “semblable à la statue de pierre d'une bacchante” chez Catulle¹², et qui se pétrifie littéralement chez Ovide: “tel ce siège de pierre, [...] pierre moi-même”, déplore Ariane¹³. Mais, si la pétrification se répercute sur la description des lieux dans *Ariane et Barbe-Bleue*, on la retrouve aussi dans les brefs portraits des femmes emprisonnées qui ont désappris la révolte, perdu jusqu'au goût de fuir, et “ador[ent leurs] ténèbres” (Maeterlinck 1999: 27).

2. LA SÉQUENCE PALIMPSESTE DES PIERRERIES

Cette dimension minérale est développée sur le mode du merveilleux dans l'acte premier, structuré par la progression des personnages que rythme

⁹ Frécaut, J. M. (1985), “Un personnage féminin dans l'œuvre d'Ovide: Ariane”, in *La femme dans le monde méditerranéen, 1. Antiquité*. Lyon, Travaux de la Maison de l'Orient 10: 151.

¹⁰ Vial, H. (2004), “Ariane et ses ombres: les trois strates de la réécriture poétique dans la deuxième *Héroïde*”, *Vita Latina* 171: 72.

¹¹ Les jeunes captives “montent sur la pierre aux côtés d'Ariane” lorsque celle-ci a ouvert la fenêtre (3. 8). Elle constate: «nous sommes au flanc du roc» (7).

¹² Catulle (1996), *Poésies*, 64, v. 61. Trad. Lafaye, G. Paris, Les Belles Lettres (*Saxea ut effigies bacchantis*).

¹³ Ovide (1991), *Héroïdes*, 10, v. 50, Bornecque, H. (ed.) and Prévost, M. (tr.). Paris, Les Belles Lettres. Hélène Vial commente: “l'Ariane d'Ovide ne ressemble pas à la statue de pierre d'une bacchante, elle devient bacchante, puis pierre” (2004: 74).

l'ouverture des portes successives. Elles sont au nombre de six, ouvertes par une clé d'argent. Seule la septième et dernière est interdite d'accès. Elle correspond à une clé d'or. Cette transposition de la séquence nodale de l'interdit dans le conte de Perrault devient spectaculaire puisque chacune de ces portes retient des bijoux qui s'étalent en cascade sur la scène dès leur ouverture. Ainsi découvre-t-on un "prodigieux amoncellement d'améthystes entassées jusqu'au sommet de l'ouverture" derrière la première (Maeterlinck 1999: 13). Derrière la deuxième, "ce sont de beaux saphirs" (*ibid.*: 14), qui "coulent de tous côtés"; puis se succèdent "le ruissellement laiteux [...] d'un déluge de perles", un "ruissellement d'émeraudes" (*ibid.*: 15), une "cascade tragique de rubis" et un flot de diamants. Belle exploitation scénique des richesses de Barbe-Bleue, ce développement réfère aux "cassettes" pleines de "pierreries" (Perrault 2006: 220) du maître de maison, mais il participe aussi d'un jeu citationnel mi-ludique mi-sérieux en affichant "des lieux communs de l'opéra. [En l'occurrence,] la scène des bijoux [... qui] fait partie des clichés du genre depuis le *Faust* de Gounod. 'Ah ! Je ris de me voir si belle en ce miroir !...'" (Angelet 2012: 38).

Mais s'il est vrai que l'histoire d'Ariane vient surdéterminer la réécriture de celle de Barbe-Bleue, voire la parasiter et la détourner de son sens premier, comme le suggèrent la décision de confier le rôle phare à l'héroïne et l'ordre des noms dans le titre, il est probable qu'une autre réminiscence se mêle aux deux précédentes. En effet, l'histoire d'Ariane ne s'arrête pas à son abandon par Thésée mais se poursuit par son union avec Bacchus, qui donne lieu elle-même à divers traitements dans la littérature antique. Relisons pour mémoire les *Métamorphoses*, texte plus tardif :

Comme elle se répandait en plaintes, Liber lui apporta ses étreintes et son secours, et, pour qu'elle brillât de l'éclat durable d'un astre, il lui prit sur son front sa couronne et l'envoya au ciel. Elle s'envole à travers les airs légers, et, dans son vol, les gemmes qui l'ornent se changent en feux brillants et se fixent à la place assignée, tout en conservant l'aspect d'une couronne. (Ovide 1983: 208)

Cet épisode célèbre du catastérisme correspond à la divinisation d'Ariane, dernier moment de son périple. C'est d'une certaine manière cette séquence qu'exploite l'acte premier du livret. Le ruissellement des pierreries illustre en même temps le thème des bijoux et celui de la lumière. Dès le déversement des améthystes, l'isotopie des ornements féminins se déploie, corrélée à la mention d'une lumière vive: les pierres sont "colliers, aigrettes, bracelets, bagues, boucles, ceintures, diadèmes" qui "croulent en flammes violettes" (Maeterlinck 1999: 13). Tout se passe comme si, en ouvrant chacune des six portes, la Nourrice libérait l'un des bijoux de la couronne, jusqu'au dernier, le plus éclatant, le plus chargé en valeur symbolique. Comment ne pas se voir en effet que cette sixième

porte est celle qui correspond à la sixième femme qu'est Ariane¹⁴ ? Or cette fois "l'irradiation est intolérable" (*ibid.*: 15):

Ce sont des cataractes d'énormes et purs diamants qui se précipitent dans la salle. Des millions d'étincelles, de rayons, d'irisations, se rencontrent, s'éteignent, se rallument, déferlent, se multiplient, s'étalent et s'exaspèrent. Ariane déconcertée pousse un cri d'éblouissement. Elle se penche, ramasse un diadème, une rivière, des poignées de splendeurs qui éclatent et en pare, au hasard, ses cheveux, ses bras, sa gorge et ses mains. (*Ibid.*: 16)

Le traitement hyperbolique du thème de la lumière et l'assimilation des bijoux au personnage d'Ariane qui laissait jusqu'alors à la Nourrice le plaisir trivial de la parure féminine donnent sens à l'ensemble de la séquence. La reprise du terme "diadème" n'est sans doute pas fortuite, et moins encore le processus de métamorphose souligné par la didascalie : Ariane *devient* lumière. Les diamants "l'illuminent", précise encore le texte. La courte tirade qui suit, quant à elle, véritable hymne à la lumière, doit se lire comme une réécriture de l'assomption qui transcende l'héroïne *in fine* dans la Fable:

Ô mes clairs diamants! Je ne vous cherchais pas, mais je vous salue sur ma route! Immortelle rosée de lumière! Ruisselez sur mes mains, illuminez mes bras, éblouissez ma chair! Vous êtes purs, infatigables, vous ne mourrez jamais, et ce qui s'agite en vos feux, comme un peuple d'esprits qui sème des étoiles, c'est la passion de la clarté qui a tout pénétré, ne se repose pas, et n'a plus rien à vaincre qu'elle-même!... (*Ibid.*: 16)

Dans les *Héroïdes*, le chant 6 mentionne cet éclat intense: *Bacchi coniunx redimita crona / Praeradiat stellis signa minoris suis* ("L'épouse de Bacchus, ceinte de sa couronne, efface les astres moindres par l'éclat de ses étoiles"¹⁵). C'est bien cette mue céleste qui confère son immortalité au personnage et qui l'élève au-dessus des tribulations terrestres. La mention de l'"étoile" corrobore cette lecture, que guidaient déjà les motifs du ciel ou du printemps comme signe de renaissance¹⁶. Ainsi sont renouvelées certaines catachrèses (le saphir comparé à l'azur par exemple) et revivifiés certains *topoi* de l'écriture fin de siècle, prompte à exploiter les beautés de l'artifice. Plus tard, vers la fin de l'acte deuxième, en donnant "un grand coup dans la vitre" qui sépare les captives du monde, Ariane dévoilera "une large étoile éblouissante [...] dans les ténèbres" (Maeterlinck

¹⁴ À l'ouverture de l'opéra, la foule s'émeut devant l'arrivée de la sixième femme de Barbe-Bleue. Notons que dans sa mise en scène, Olivier Py choisit de représenter les bijoux par des étincelles colorées qui scintillent dans l'espace céleste.

¹⁵ Vial, H. 2004: 85, n. 42.

¹⁶ Voir ce qui est dit des saphirs puis des émeraudes.

1999: 28). On retrouve ainsi la figure de l'Ariane guide dans une scénarisation qui inverse les épisodes de la Fable¹⁷. Dans le même temps, en se substituant à la jeune épouse de Barbe-Bleue, elle relègue celui-ci au second plan, modifie sa nature et retourne son histoire.

3. INVERSION ET CRÉATION

En créant son livret, Maeterlinck a sans doute en tête l'opéra-bouffé d'Offenbach, qui date de 1866, et qui revisite et inverse le schéma narratif du conte. Barbe-Bleue se repose sur son alchimiste, Popolani, pour supprimer ses épouses successives. Elles sont déjà au nombre de six. Or elles n'ont pas été tuées, mais enfermées dans un caveau. Le retournement burlesque cède ici la place à un dispositif symbolique complexe, dans lequel le mythe d'Ariane joue un rôle décisif.

L'acte premier se concentre d'abord sur l'arrivée de la jeune fille, la sixième épouse de Barbe-Bleue, la plus belle, celle qui détient la connaissance aussi, et que tout le village attend pour la protéger. Or le récit de Perrault est clairement remplacé par la légende antique puisque Ariane vient d'un "pays lointain", celui-là même d'où Thésée enleva la fille de Minos: "Elles ne sont pas mortes. On en parlait là-bas comme d'un mystère étrange, dans le pays lointain où son amour sauvage et qui tremblait pourtant est venu me chercher" (Maeterlinck 1999: 12). Ainsi se recompose une trame seconde (ou première?) qui réoriente tout ensemble la signification du conte et celle du mythe.

La vocation d'Ariane est de guider, de délivrer, d'éclairer. C'est bien ainsi qu'elle se présente: il lui revient d'enfreindre la loi – de désobéir – pour accéder à ce que dissimulent les souterrains du château labyrinthique. C'est à elle qu'il appartient d'apporter la lumière dans les ténèbres, comme le montrent conjointement le texte¹⁸ et la partition¹⁹. Et lorsque les cinq captives se décident à suivre Ariane qui éclaire la voie, elles "disparaissent en chantant et en dansant dans la clarté" à la fin de l'acte deuxième (*ibid.*: 31). L'intrication des deux intertextes opère toutefois des glissements décisifs: ce n'est plus Thésée qui est guidé hors du labyrinthe après qu'il a supprimé le monstre, mais les épouses d'un Barbe-Bleue dont le rôle devient difficile à cerner. De tous les personnages, il semble le plus instable. C'est en partie le mari monstrueux de Perrault: celui qui maltraite ses épouses, un criminel en puissance contre qui les paysans se sont révoltés et qui

¹⁷ Le même épisode est encore narré dans les *Fastes* d'Ovide, où il est dit de la couronne en 3. 516: "*Aurea per stellas nunc mica tilla novem*" ("Maintenant cette couronne d'or scintille parmi ses neuf étoiles").

¹⁸ "Je suis ici comme une mère qui tâtonne; et mes enfants attendent la lumière!..." (Maeterlinck 1999: 22).

¹⁹ Dans son interview du 30 mars 2015, Olivier Py insiste sur ce point: "Il y a un équivalent dans la partition de cette présence de la lumière".

tente de contraindre Ariane dans l'acte premier²⁰. Mais ce monstre curieusement entravé dans ses actions peut tout aussi bien convoquer l'image du Minotaure, prisonnier au cœur des ténèbres. N'est-ce pas ce que suggèrent les notes de Maeterlinck dans ses *Carnets* ? S'agissant de son apparence physique, on l'a vu, l'intention est bien de convertir la célèbre barbe bleue en attribut animal. J'ai déjà cité ces détails: Barbe-Bleue est "velu, sauvage"; c'est "une sorte de grand sanglier ou de grand singe" (Angelet 2012: 20); il devait entrer en scène "tout sanglant du sang des bêtes". Bête et chasseur, il est conçu dès le départ comme un personnage polymorphe et polysémique. Mais sa psychologie l'apparente plutôt au Minotaure. En effet, dans la première version du livret, Barbe-bleue, plus conforme au modèle perraltien, est censé avoir assassiné ses premières femmes: "Pourquoi BB les a-t-il tuées ? Caractère de BB. Il est un malheureux qui cache ses crimes" (*ibid.*: 18), placé sous la domination de sa mère. Ainsi se dégage une image possible du Minotaure, qui se réfracte d'une autre manière dans la version finale du livret.

Le Minotaure, d'abord, est celui qui est absent mais dont tout le monde parle comme d'un secret scandaleux et contre lequel la vindicte de la foule se soulève. Ainsi pourrait aussi s'expliquer la minoration sur scène du rôle de Barbe-Bleue. Comme l'annonce Ariane, "il est blessé, il est vaincu, mais il l'ignore encore..." (Maeterlinck 1999: 21). L'acte troisième a en partie pour objectif de mettre en scène la lutte entre les villageois et Barbe-Bleue le Minotaure, de retour au château. Mais la réorientation imposée par la trame du livret est de taille : Ariane, en effet, s'oppose à l'exécution du Minotaure²¹. Cette figure fabuleuse qui peut symboliser les forces de l'inconscient incarne aussi en fonction des contextes toutes les formes que peut prendre l'oppression. Dès lors, sauver le Minotaure pourrait signifier qu'il n'est nul besoin de supprimer l'opresseur pour le vaincre et que la puissance de la liberté féminine qu'incarne Ariane avec éclat tient toute sa force de la suprématie que lui confère sa magnanimité. À la fin de l'opéra, dans un retour synchrétique vers le conte de référence, l'arme blanche qui sert à menacer l'épouse de Barbe-Bleue puis à tuer l'assassin lui-même permet la libération du monstre désormais apprivoisé: Ariane utilise une dague acérée puis un poignard pour couper les liens qui immobilisent le prisonnier. Mais lorsqu'il tente de la retenir, elle "se dégage doucement" (Maeterlinck 1999: 42) et s'éloigne.

Reste que le sous-titre de ce "conte en trois actes", "*la délivrance inutile*", réfère à une autre composante de l'opéra. Car malgré sa démarche, ses actes et ses discours, Ariane échoue à délivrer ses sœurs, les cinq épouses qui préfèrent

²⁰ "Barbe Bleue cherche à entraîner de force Ariane qui pousse un long cri de douleur." (Maeterlinck 1999: 20).

²¹ "Non! non!...Pas cela!...Ne le tuez pas!...Pas cela!...Non! non! Au secours!...ne le tuez pas!...Ne le tuez pas!..." (Maeterlinck 1999: 37).

leur joug à la liberté. C'est sur cet échec que se clôt le drame:

Elle sort précipitamment; suivie de la Nourrice. Les femmes se regardent, puis regardent Barbe-Bleue qui relève lentement la tête.
[...] *Un silence. La toile tombe. (Ibid.: 44)*

Lorsqu'il monte l'opéra en 2015, Olivier Py – qui de fait choisit de représenter un Barbe-Bleue minotauresque²², dont l'ombre caractéristique se détache sur le fond de la scène – explique que, de son point de vue, cette histoire doublement revisitée est le symbole “de la défaite du politique”: on ne peut vouloir la liberté de celui qui ne la désire pas et qui préfère sa prison à sa liberté²³. En outre, la question du féminisme, très importante à l'époque²⁴, n'a pas échappé au metteur en scène, conscient d'avoir affaire à une illustration du fait que les femmes peuvent être complices de leur propre enfermement, ou bien à une réflexion sur ce que l'on appelle aujourd'hui le “plafond de verre”, à savoir le fait que “même quand légalement les femmes ont tous les droits, elles n'ont pas la même place que les autres dans la société, ce qui est effectivement ce que nous sommes en train de vivre”. De façon plus générale, en 1910, Paul Dukas écrivait déjà: “Personne ne veut être délivré. La délivrance coûte cher parce qu'elle est l'inconnu et que l'homme (et la femme) préférera toujours un esclavage ‘familier’ à cette incertitude redoutable qui fait tout le poids du ‘fardeau de la liberté’”. Plus puissant d'être moins visible, Barbe-Bleue le Minotaure figure une abstraction, ce poids de l'obstacle désiré qui entrave la prise de liberté.

²² Le Minotaure est nu. Il porte un masque de taureau aux cornes proéminentes.

²³ Voir l'interview déjà citée du 30 mars 2015.

²⁴ En 1907, année de la création de l'œuvre, on vote la loi qui autorise les femmes à disposer elles-mêmes de leur salaire.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMAIRE

- Catulle (1996), *Poésies*. Trad. Lafaye, G. Paris: Les Belles Lettres.
- Maeterlinck, M. (1999), *Ariane et Barbe-Bleue*, in Gorceix, P., *Œuvres 2. Théâtre*.
Tome 2. Bruxelles : Editions Complexe.
- Ovide (1983), *Métamorphoses*. Trd. Chamonard, J. Paris: Garnier Flammarion.
- Ovide (1991), *Héroïdes*. Bornecque, H. (ed.), Prévost, M. (eds.). Paris: Les Belles Lettres.
- Perrault, C. (2006), *Contes*. Paris: Le livre de Poche.

SECONDAIRE

- Angelet, C. (2012) "Ariane et Barbe-Bleue: de l'avant-texte au livret d'opéra", in *Textyles* 41, "Maeterlinck dans le monde".
- Frécaut, J. M. (1985), «Un personnage féminin dans l'œuvre d'Ovide: Ariane », in *La femme dans le monde méditerranéen, 1. Antiquité*. Lyon, Travaux de la Maison de l'Orient 10.
- Vial, H. (2004), «Ariane et ses ombres: les trois strates de la réécriture poétique dans la deuxième *Héroïde* », *Vita Latina* 171.