Maeterlinck, créateur de mythes? Sur la relation de *L'Oiseau bleu* à d'autres versions du motif

Zénó Vernyik
Maître-assistant, Département d'anglais
Université technique de Liberec
zeno.vernyik@tul.cz

Résumé:
Cet article traite de *L'Oiseau Bleu* de Maurice Maeterlinck et de la question de son statut comme l'origine d'un mythe. Ceci conteste Andrea S. Thomas (2009) qui soutient que l'œuvre est 'devenue un mythe apparemment sans auteur' (422) d'une œuvre symboliste à travers son histoire aux multiples adaptations, et qui, à la place, change légèrement cette théorie, pour affirmer que l'œuvre de Maurice Maeterlinck n'est pas l'origine mais plutôt une des versions d'un mythe qui existait déjà avant la création de l'auteur du texte. Ainsi, le fait de raconter et de rééditer une fois de plus cette histoire est très important ; ce ne sont pas des adaptations du texte original, mais ce sont des versions d'une importance, d'une contribution et d'une authenticité identiques à l'œuvre théâtrale elle-même.

Mots-clés: monomythe, mythe sans auteur, symbolisme, oiseau bleu, origine

Abstract:
This paper deals with Maurice Maeterlinck's *L'Oiseau Bleu* and the question of its status as the origin of a myth. It contests Andrea S. Thomas' (2009) claim that the play has "become an apparently authorless myth" (2009 : 422) from a symbolist play through its history of multiple adaptations, and instead slightly modifies it to claim that Maurice Maeterlinck's play is not the origin, merely one of the versions of a myth that pre-existed the creation of the author's text. Thus, the story's retellings in popular culture are not adaptations of Maeterlinck's source text, but versions of equal importance, contribution and authenticity as the theatrical play itself.

Key words: monomyth, authorless myth, symbolism, bluebird, source

L'Oiseau Bleu de Maurice Maeterlinck est en fait un sujet d'étude très fascinant: depuis le début, le texte a été caractérisé comme une pièce impossible (Andrea S. Thomas 2009: 424)[1] que Maeterlinck lui-même considérait comme impossible à mettre en scène (422), et qu'il proposait plutôt de lire en silence que de la présenter (425). Entre autres, W. B. Yeats lui-même a été insatisfait des 'insubstantiality of Maeterlinck's characters,

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

their abstraction and their lack of a "ceaseless reverie about life which we call wisdom"' (Ingelbien 2005: 187).[2]

Mais s'il en est ainsi, l'œuvre supposée 'impossible à mettre en scène', qui n'a pas empêché les générations successives de metteurs en scène de créer des versions théâtrales et cinématographiques, rend le problème encore plus curieux. En ce qui concerne les versions théâtrales, contrairement aux affirmations de quelques critiques plus tard, la pièce a probablement été une des premières parmi les nombreux drames de l'auteur qui a gagné une grande popularité (Frothingham 1912: 251), et, au bas mot par ses contemporains, elle a apporté un succès financier et populaire à Maeterlinck (Andrea S. Thomas 2009: 427). La présentation de la pièce à Noël 1909 au Théâtre Haymarket a été reçue par des applaudissements enthousiastes d'une salle bondée (Fairy Play Wins London Approval 1909), de plus, la prétendument même représentation à Londres a connu un si grand succès que *L'Oiseau bleu* a valu le Prix Nobel à Maeterlinck en 1911 (Andrea S. Thomas 2009: 428).

Concernant sa vie sur les écrans, la pièce a un registre d'adaptations assez impressionnant, couvrant plusieurs décennies. La première adaptation hollywoodienne, tournée en 1918, a été réalisée par Maurice Tourneur, qui peut être considéré parmi les grands maîtres visuels du film (Koszarski 1973: 25). La deuxième a été mise en scène par Walter Lang, un metteur en scène moins reconnu, mais plus prolifique et nommé pour le prix Académique, qui a choisi Shirley Temple pour jouer dans ce film qui 'a été dit être une réponse de Twentieth Century Fox au grand succès de l'an 1939, *Le Magicien d'Oz*' (Andrea S. Thomas 2009: 429). La troisième adaptation, mise en scène en 1976 par George Cukor, 'a master of high-society soirees and high-quality cinema' (Doherty 2000: B18),[3] et un membre nouvellement redécouvert du 'celestial pantheon of auteurs' (B18)[4] de l'histoire du cinéma, 'starring Elizabeth Taylor, Jane Fonda, Ava Gardner, and stars of the Russian ballet' (Andrea S. Thomas 2009: 424).[5] La pièce n'a donc pas seulement un long registre d'adaptations, elle est aussi liée aux plus grands noms d'Hollywood dans tous les cas.

Ce qui résulte de plus intéressant pour nos propos, toutefois, c'est le fait que depuis 1976, année de la derrière grande adaptation du film, les références et les versions du motif de l'oiseau bleu n'ont pas disparu et ne sont pas devenues moins répandues. Afin de citer encore Andrea S. Thomas, l'histoire est 'fixed for posterity in forms of popular culture as farflung as songs by Billie Holiday and They Might Be Giants to Japanese anime and a commemorative 10 euro coin' (422).[6] Et, sur ce point là, on ne pourrait que mentionner le motif récurant dans le film de George Dunning et Dennis Abey *The Yellow Submarine* (1968), ou dans le roman de Gene Brewer *K-PAX* (1995), et dans sa version cinématographique (2001).

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

Tout ceci nous conduit à une question: si l'œuvre de Maurice Maeterlinck est soi-disant un échec artistiquement parlant et, de plus, a un résultat très lourd sur scène, comme beaucoup de critiques l'ont affirmé, comment le motif a-t-il survécu au fil du temps, et, de ce fait, a touché constamment les médias? Les raisons de cet intérêt à raconter encore et toujours l'histoire pourraient être expliquées par la position canonique de la pièce. Cette explication, pourtant, n'est pas trop convaincante. Il est facile de se rendre compte de la perte de canonicité de cette œuvre lorsque l'on compare les opinions passées et présentes à son sujet. Maeterlinck et la pièce en question ont autrefois joui d'un statut respecté et même vénéré, et l'auteur a été appelé 'our great Mystic' (Staple 1914: 1),[7] 'one of the foremost of living Symbolists' (Rose 1911a: 1),[8] le 'Belgian Shakespeare' (Edward Thomas 1911: 5).[9] *L'Oiseau bleu* a été considérée comme 'one of the deepest works of the present time' (Staple 1914: 1),[10] et 'noble Gothic' (Rose 1911b: 30),[11] quand-même, elle n'est pas trop discutée dans la critique littéraire française et anglaise (Andrea S. Thomas 2009: 424).

Une autre explication possible consisterait à se référer à sa popularité, et une chose est sûre, c'est qu'il existe quelque chose autour de cette idée, telle qu'elle a été illustrée ci-dessus, mais cet intérêt vers la pièce est assez controversé. Il faut reconnaître que cette popularité n'a pas impliqué le succès financier des adaptations cinématographiques hollywoodiennes. La version de 1940 a été un fiasco (Gallagher 1976: 22), parallèlement, la version de Cukor de 1976 a été un fiasco dans le box-office (Andrea S. Thomas 2009: 424), et la version Tourneur n'a pas non plus connu de succès commercial (Gallagher 1976: 22). L'œuvre ne peut, non plus, être comptée parmi ces classiques de drame qui sont joués dans toutes les époques et dans la plupart des théâtres du monde occidental. Au contraire, en regardant dans n'importe quel échantillon de répertoires de ces institutions l'œuvre perdrait étonnamment de son intérêt.

Une explication alternative pour la passion qui entoure cette œuvre est donnée par Andrea S. Thomas (2009), déjà cité ci-dessus, qui écrit que les adaptations successives de la pièce ont modifié le texte et l'œuvre elle-même (422) dans une mesure si considérable que ce processus a mené à un niveau étonnamment haut d'instabilité textuelle (423). En fait, un niveau tellement haut qui a transformé le texte en 'an apparently authorless myth, fixed for posterity in forms of popular culture' (422).[12] Cette affirmation est plus cohérente pour expliquer l'apparent désir de redire et de modifier l'histoire, et aussi met l'œuvre et sa relation avec l'intérêt du public sous une lumière complètement différente.

Il est facile de reconnaître que Andrea S. Thomas affirme que toutes les adaptations de *L'Oiseau bleu* se servent de l'œuvre de Maeterlinck comme d'une source, mais elle l'adapte de sorte qu'elles soient en

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

concordance avec des motivations esthétiques et politiques (436) et que dans ce procédé, le texte devient un mythe apparemment sans auteur, gardé pour la postérité dans différentes formes de culture populaire, ainsi supposé par Maurice Maeterlinck, ou du moins par sa version(s) de l'histoire de l'oiseau bleu, la première version grâce à laquelle vont naître les version(s) subséquentes. Et sur le thème de l'interprétation, le travail qu'un auteur identifiable avait originalement (M. Maeterlinck), et une position canonicale dans le domaine de la haute culture, est entré dans le domaine de la culture populaire, est passé par de multiples modifications et a survécu, encore mieux que dans son format et contexte originaux. En d'autres termes, si Andrea S. Thomas a raison, c'est un exemple frappant et relativement récent de ce que Hans Naumann (1922) apelle *gesunkenes Kulturgut* dans son *Grundzüge der deutschen Volkskunde*: la conservation des éléments filtrés des classes plus élevées vers la culture populaire (ou dans le cas de Naumann vers la culture folklorique) (Holló 1935, 32).

Aussi, il faut faire attention d'accepter une telle explication sans faire un examen plus profond. En premier lieu, si le motif de l'oiseau bleu a le statut de mythe dans la culture contemporaine, il vaut la peine d'examiner si l'œuvre de Maeterlinck peut en effet être considérée comme son origine. Ceci signifie qu'on devrait établir qu'il n'y a pas réellement de raisons de douter que le motif n'avait pas de premières versions, et de ce fait, que l'œuvre même, plutôt que d'être l'originale, pourrait être une autre de ces multiples versions qui ont contribuée à sa survie. Cette affirmation, peut être soutenue par le fait que déjà les contemporains de Maeterlinck ont noté que le texte est un pastiche des légendes et des histoires antérieures. Paul Revere Frothingham (1912), entre autres, a appelé Maeterlinck directement 'a persistent but discriminating borrower' (254),[13] et il a comparé 'the temple of thought that Maeterlinck has built' (263)[14] au temple d'Edfou, où l'on est mené par une porte après l'autre, en finissant par la chambre la plus sacrée, pour découvrir finalement que la niche est vide (263). De même, les critiques contemporains ont déjà identifié quelques sources utilisées par Maeterlinck. Par exemple, ils étaient totalement au courant du fait que dans le province de Lorraine il y a une légende selon laquelle l'Oiseau bleu est un habitant du fabuleux pays bleu de nos rêves et le symbole du bonheur (Rose 1911b: 65); de même il existe une légende Basque dans laquelle nous est présenté un petit oiseau qui dispose du don spécial de pouvoir dire la vérité (66). En dehors de ces sources européennes, la pièce peut être liée à d'autres, provenant du Moyen-Orient, comme par exemple les Mille et une Nuits (66), qui est la source d'une histoire de la baronne d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri* (67). Ce conte décrit les circonstances d'une recherche d'un oiseau qui n'est pas bleu, mais vert, qui a le merveilleux don d'être capable de révéler tous les secrets et de transmettre des informations

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

des événements du passé, du présent et de l'avenir (67). Le *Peter Pan* de James Matthew Barrie a été également mentionné plusieurs fois comme une source possible (68).

Pourtant, tel comme on peut facilement apprécier, la possible existence du motif de l'oiseau bleu comme mythe ne doit pas être attribuée uniquement au processus d'adaptation et à la façon dont les lecteurs/consommateurs de l'histoire le regardent. Il est indéniable, par exemple, que 'the bluebird of happiness is what we as readers have adapted it to be, to suit our own changing expectations for it' (436),[15] tandis qu'une expression pareille ne peut être trouvée comme telle nulle part dans le texte de la pièce (436). Or, si l'on conclut que le caractère mythique, instable, insaisissable, vide et sans auteur de *L'Oiseau bleu* est partiellement ou complètement dû aux stratégies de lecture des générations ultérieures, cette opinion ignorerait des évidences qui discernent 'l'original' des autres versions de l'histoire. Aussi, on se rend compte que l'oiseau bleu du bonheur ne peut être trouvé dans aucune des versions *de l'œuvre* de Maurice Maeterlinck, mais on peut le trouver certainement dans d'autres versions *du motif* de l'oiseau bleu.

Par conséquent, l'affirmation selon laquelle '[e]ach adaptation of *L'Oiseau bleu* uses Maeterlinck's work as a source, but adapts it to suit both aesthetic and political motivations' (Andrea S. Thomas 2009: 436),[16] n'a plus raison d'être. Si l'on considère l'existence d'autres traditions de l'oiseau bleu, on ne peut pas dire de manière sûre que toutes les versions inspirées par l'œuvre de Maeterlinck sont nécessairement des adaptations de cette version-là et non des œuvres écrites indépendamment ou encore une survie de quelques-unes des versions populaires. Ainsi, plutôt que considérer la possible existence du motif de l'oiseau bleu comme un mythe qui résulte du procédé de transformation d'un drame symbolique en un mythe apparemment sans auteur (422) grâce aux pratiques des lecteurs (436), je propose que *L'Oiseau bleu* soit un collage des premiers mythes, légendes et histoires; ce n'est pas le point d'origine, mais du moins, peut être qualifié comme une autre version parmi les nombreuses qui circulent.

Ce point devient encore plus empathique, une fois qu'on se rappelle du principe de Claude Lévi-Strauss ([1955] 1971) qui dit qu'à chaque fois que l'on analyse un mythe, on ne devrait pas regarder la version originale, mais on devrait prendre en considération la plupart des versions possibles, trouver structurellement les éléments communs, et ainsi élaborer les possibles fonctions et significations des éléments mis dans le procédé, en relation les uns avec les autres (92). Un effet de cette conception est qu'il n'y a par conséquent 'no one true version of which all the others are but copies or distortions. Every version belongs to the myth' (94).[17] Dans cette vision du problème, toutes les versions sont d'égale importance et contribuent

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

énormément à la formation du mythe, sans tenir en compte du temps, du lieu ou du mode de sa création.

Ceci est un point sur lequel on ne peut éviter de reconnaître une autre présupposition cachée derrière l'affirmation de Thomas sur la transformation d'un drame symbolique en un mythe apparemment sans auteur (422), c'est-à-dire que dans sa conception, un mythe est distingué d'un travail littéraire, notamment, par l'absence de l'auteur. Afin de considérer une histoire comme un mythe, on doit oublier la connexion avec une origine particulière et identifiable en forme d'auteur. Ce point de vue contredit évidemment ce que Lévi-Strausse ([1955] remarque 1971) dans son exemple du mythe d'Oedipe: 'not only Sophocles, but Freud himself, should be included among the recorded versions of the Oedipus-myth on a par with earlier or seemingly more "authentic" versions' (92-93).[18]

En conséquence, si l'on veut comprendre le rapport de *L'Oiseau bleu* avec le motif du mythe de l'oiseau bleu, la réelle question ne réside pas sur le fait que l'œuvre soit l'origine ou non du motif, mais consiste plutôt à savoir si on pourrait l'encadrer comme une des versions possibles du mythe, au même titre que l'Histoire d'Oedipe de Freud analysée par Lévi-Strauss. Ceci signifie que, si l'histoire a gardé sa structure de mythe et son habilité de fonctionner comme un mythe après les modifications et la stylisation de Maurice Maeterlinck, on peut la compter parmi les nombreuses versions du motif de l'Oiseau bleu. Dans ce cas là, l'affirmation d'Andrea S. Thomas (2009) sur l'œuvre qui dit qu'elle a une quelconque relation avec les mythes était correcte au niveau instinctif, encore que formulée d'une manière qui était basée sur certaines malheureuses présuppositions implicites, et qui nous a mené à des affirmations trompeuses. Un résultat négatif prouverait, d'autre coté, un détournement de la part de Thomas, dans le cas où la version de Maeterlinck ne pourrait plus être qualifiée comme une possible version, le comportement de mythe de plusieurs adaptations, références du conte de l'oiseau bleu n'aurait pas de connexion avec l'œuvre. Un tel résultat, toutefois, est extrêmement improbable, si l'on considère l'affirmation de Lévi-Strauss' ([1955] 1971) qui dit que

> [T]he mythical value of the myth remains preserved, even through the worst translation. Whatever our ignorance of the language and the culture of the people where it originated, a myth is still felt as a myth by any reader throughout the world. Its substance does not lie in its style, or its syntax, but in the *story* which it tells. (85-6)[19]

Ceci signifie que, à moins que le cœur de l'histoire était modifié significativement, il est improbable que le changement de l'histoire du conte que l'oiseau bleu a souffert dans l'interprétation de Maurice Maeterlinck le prive de son statut de mythe.

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

Une méthode pour tester si *L'Oiseau bleu* est encore encadré comme une version du mythe de l'oiseau bleu est de se servir de l'hypothèse de Joseph Campbell ([1949] 2004): 'Whether the hero be ridiculous or sublime, Greek or barbarian, gentile or Jew, his journey varies little in essential plan' (35);[20] en fait, tous les mythes suivent le même schéma universel, que Campbell appelle *monomythe*, en utilisant le terme inventé par James Joyce:

> A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (28)[21]

Ceci signifie que si *L'Oiseau bleu* peut être considéré comme une version du mythe de blueblird, il doit se conformer à ce schéma universel qui est suivi par tous les mythes de héros.

Il ne peut pas être affirmé que, c'est seulement un des possibles moyens pour tester si l'histoire, modifié par Maurice Maeterlinck, garde une structure de mythe, et une comparaison avec des moyens similaires pourrait aussi être considérée fructueuse. De plus, si l'on observe l'envergure d'une étude universitaire approfondie, une conclusion positive fondée sur le modèle de Campbell sera considérée comme un support suffisant. En d'autres termes, le fait de limiter l'appareil à la partie de l'étude qui suit, ce moyen théorétique est seulement des considérations pragmatiques. Aussi, il faut remarquer que mon intention ici ne consiste pas à analyser l'histoire, mais j'ai voulu plutôt tester la possibilité de le mettre dans un modèle de mythes.

On ne peut pas dire que la pièce est conforme à toutes les exigences de ce type. Elle commence par une scène typiquement quotidienne: 'Le théâtre représente l'intérieur d'une cabane de bûcheron, simple, rustique, mais non point misérable' (Maeterlinck 1911: 1). C'est justement à cela que l'on s'attend de la part d'un mythe d'après le texte de Campbell.

C'est à ce point-là que l'étape suivante du monomythe se met en marche: c'est l'invitation à l'aventure. Comme Campbell ([1949] 2004) le souligne, 'Typical of the circumstances of the call are the dark forest, the great tree, the babbling spring, and the loathly, underestimated appearance of the carrier of the power of destiny' (47).[22] De ces éléments, au moins deux peuvent être retrouvés dans l'édition française de 1911. Même s'il n'y a pas de source ni de forêt, le grand arbre est là dans la forme d'un sapin de Noël (Maeterlinck 1911: 6-7), ainsi que l'apparition décevante de la messagère:

> Mais il n'est pas crevé!... Insolent! misérable!... Il est plus beau que l'autre; il est plus grand, plus clair, il est bleu comme le ciel... Et mes cheveux, vois-tu?... Ils sont blonds comme les blés... on

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

> dirait de l'or vierge!... Et j'en ai tant et tant que la tête me pèse... Ils s'échappent de partout... Les vois-tu sur mes mains?... (22)

Ces paroles sont soutenues par sa transformation miraculeuse: 'La vieille fée est tout à coup une belle princesse merveilleuse' (25). Et tandis que la forêt est absente, son obscurité ne l'est certainement pas, car tous ces événements ont lieu dans l'obscurité de la nuit.

L'étape suivante (optionnelle), le refus de l'invitation, ne se manifeste pas dans la pièce, car Tyltyl et Mytyl, au lieu de refuser la quête, rejoignent leur guide, la Lumière, et ils commencent leur voyage pour trouver l'Oiseau bleu. Ils font ce qui peut être attendu d'eux, parce que 'the first encounter of the hero-journey is with a protective figure [...] who provides the adventurer with amulets against the [...] forces he is about to pass' (Campbell [1949] 2004: 63).[23]

En effet, il y a deux personnages dans la pièce qui peuvent être identifiés dans ce rôle. L'un d'eux est Bérylune, la sorcière qui pourvoit les enfants d'un 'joli petit chapeau vert' (Maeterlinck 1911: 23), et, quand on le met sur sa tête et tourne le diamant se trouvant sur lui, '[o]n voit à l'instant même ce qu'il y a dans les choses' (24) et '[q]uand on le tient ainsi, [...] un petit tour de plus, on revoit le Passé... Encore un petit tour, et l'on voit l'Avenir...' (24-25). L'autre est la Lumière, qui accompagne les enfants en tant que gardienne principale, en conséquence du fait que Bérylune n'est pas capable de partir avec eux 'à cause du pot-au-feu que j'ai mis ce matin et qui s'empresse de déborder chaque fois que je m'absente plus d'une heure' (16). Elle décide donc d'accorder à la Lumière ce rôle de protectrice principale qui agira en son nom. Cependant, on doit remarquer qu'outre ces deux aides principales il y a une rangée d'autres aides subordonnées, dans les âmes des objets et des animaux qui ont vu jour quand Tyltyl a tourné le diamant pour la première fois. (A l'exception du chat, qui est leur détracteur principal.) Ainsi, '[w]ith the personifications of his destiny to guide and aid him, the hero goes forward in his adventure' (Campbell [1949] 2004: 71).[24]

A ce point l'on arrive à la prochaine étape du monomythe, quand le héros atteint la frontière de la zone du pouvoir amplifié qui est le lieu de l'obscurité, de l'inconnu et du danger, et qui est toujours gardée par un gardien du seuil qui se situe à la limite de la sphère actuelle ou à l'horizon de la vie du héros (71). Dans notre cas, ce gardien n'est autre que le père de l'enfant. C'est lui qu'ils croient entendre quand Bérylune apparaît (Maeterlinck 1911: 13), et quand Tyltyl reçoit ce chapeau, il a peur que 'Papa me le prendra' (25), et c'est encore lui qu'ils entendent trois fois (31) puis deux fois (36) frapper par la porte violemment, en menaçant de rendre leur quête impossible. Ils s'échappent par la fenêtre au dernier moment avant que la 'porte à droite s'entr'ouvre, et dans l'entrebâillement paraissent les

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

têtes du père et de la mère Tyl' (37), et ainsi ils ne sont pas attrapés par 'le gardien du seuil', le père.

Après avoir sauté une des étapes optionnelles décrites par Campbell ([1949] 2004), l'estomac de la baleine (83), ils commencent à errer 'dans un paysage de rêve composé de formes curieusement fluides et ambiguës, où le héros doit survivre à une série d'épreuves' (89). Tout le reste de la pièce avant le retour de Tyltyl et Mytyl à leur cabane appartient à cette étape: Le Pays du Souvenir (3e tableau, acte II), Le Palais de la Nuit (4e tableau, acte III), La Forêt (5e tableau, acte III), Le Cimetière (7e tableau, acte IV), Le Palais des Bonheurs (9e tableau, acte IV) et Le Royaume de l'Avenir (10e tableau, acte V).

Parmi ces épreuves, il y a une rencontre spéciale, une 'ultimate adventure, when all the barriers and ogres have been overcome' (Campbell [1949] 2004: 100),[25] qui peut se manifester dans l'une des quatre formes suivantes: soit le héros atteint une union avec la déesse-mère du monde (228), soit il est reconnu par le père créateur (228), soit il est divinisé par lui-même (228) ou bien par le vol de 'la bonne chose' qu'il a recherchée (228). De ces possibilités, la première peut être identifiée dans l'aventure de Tyltyl et Mytyl. Dans le 9e tableau, acte IV, ils rencontrent, entre autres 'la Joie de ta mère, […] la Joie sans-égale de-l'amour-maternel' (Maeterlinck 1911: 187). Leur rencontre se produit avec une version idéalisée de leur mère, qui est 'bien plus belle' (187) que leur mère comme ils la connaissent, qui ne vieillit pas (188), et qui porte des vêtements magnifiques, faits 'de baisers, de regards, de caresses... chaque baiser qu'on donne y ajoute un rayon de lune ou de soleil' (188). En effet, elle est l' 'incarnation of the promise of perfection; […] the bliss that once was known […]: the comforting, the nourishing, the 'good' mother—young and beautiful—who was known to us, and even tasted, in the remotest past' (Campbell [1949] 2004: 101-102).[26]

Après avoir mis fin aux aventures, y compris l'union avec la déesse-mère, Tyltyl et Mytyl doivent retourner au monde quotidien. 'The full round, the norm of the monomythe, requires that the hero shall now begin the labor of bringing the runes of wisdom […] back into the kingdom of humanity' (179).[27] Cela n'est cependant pas toujours si évident pour le héros, non plus dans *L'Oiseau bleu*. Campbell souligne que la responsabilité est souvent refusée (179), et Tyltyl et Mytyl appartiennent aussi au groupe des caractères réticents de rentrer. Au milieu de leur (ré)union harmonique avec l'Amour Maternel, Tyltyl s'exclame: 'Je ne veux pas rentrer... Puisque tu es ici, j'y veux rester aussi, tant que tu y seras...' (Maeterlinck 1911: 190). Et encore une fois, juste à la porte de leur cabane, quand il se rend compte du fait qu'ils doivent aller sans la Lumière et tous les autres, il s'écrie comme suit: 'Non, non; je ne veux pas... Nous irons avec toi...' (251).

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

Il y a un élément intéressant de l'histoire, notamment le traitement de 'la bonne chose'. Les enfants traversent le seuil pour trouver l'Oiseau bleu pour la 'petite fille [de Bérylune] qui est très malade' (15), et pourtant les enfants trouvent l'oiseau cinq fois, mais chaque fois il change de couleur, il meurt et s'évade (Gallagher 1976: 22). Ils rentrent bredouilles, sans la bonne chose pour laquelle ils sont partis, sans avoir réussi à l'obtenir (Rose 1911a: 16), ou au moins c'est l'impression qu'ils nous donnent.

En réalité, c'est le contraire: ils l'ont toujours possédé. Comme Tyltyl s'exclame: 'Mais c'est là l'Oiseau-Bleu que nous avons cherché!... Nous sommes allés si loin et il était ici!' (Maeterlinck 1911: 266). Apparemment, le voyage a été sans nécessité, ni objectif, car ils sont partis pour acquérir quelque chose qu'ils possédaient déjà. A première vue, cette tournure des événements semble presque discréditer le mythe entier, en faisant remarquer son caractère inutile et en votant pour la réalité du domicile plutôt que des quêtes des mythes et des contes de fées.

Cependant, la pièce dément la crédibilité d'une telle conclusion. Tyltyl ne dit pas seulement que l'oiseau et le même qu'ils ont toujours possédé, mais aussi qu'il est 'bien plus bleu que quand je suis parti' (266). Par conséquent, l'oiseau a changé pendant – et probablement grâce à leur voyage. Au début, ce n'était qu'un merle ordinaire.

C'est de cette façon que la découverte curieuse de l'oiseau bleu dans le domaine de la vie quotidienne correspond aux cadres du monomythe. Même si les 'two worlds, the divine and the human, can be pictured only as distinct from each other, […] the two kingdoms are actually one. The realm of the gods is a forgotten dimension of the world we know' (Campbell [1949] 2004: 201).[28] De plus, ce fait est même prononcé dans la pièce par l'Amour Maternel. Quand Tyltyl dit qu'il veut rester avec elle dans cet autre monde où elle vit, elle dit: 'Mais c'est la même chose, c'est là-bas que je suis, c'est là-bas que nous sommes... Tu n'es venu ici que pour te rendre compte et pour apprendre enfin comment il faut me voir quand tu me vois là-bas... Comprends-tu, mon Tyltyl?... […] il faut la connaître et savoir regarder...' (Maeterlinck 1911: 190-1).

La raison véritable du voyage du héros n'est pas d'apporter quelque chose de tangible, mais de devenir plus sage, autrement dit, d'apprendre à voir le monde différemment. La 'bonne chose' est un symbole de cela, et non pas le but. En d'autres mots, 'the exploration of that dimension […] is the whole sense of the deed of the hero' (Campbell [1949] 2004: 201-2).[29] Tyltyl et Mytyl partent pour le voyage pour apprendre suffisamment à voir la vie d'un autre point de vue, ou plus métaphoriquement, pour devenir capables de reconnaître qu'ils ont toujours eu l'oiseau bleu. Leur recherche n'est ni spéciale, ni atypique: c'est plutôt le contraire. En réalité, 'after every search for the truth, we find that we had it right at home within ourselves all the

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

time. […] There is no other place, and when we find it so, we are willing to share it with others' (Staples 1914: 24).[30]

En conclusion, la comparaison de l'histoire de *L'Oiseau bleu* avec la définition campbellienne du monomythe a été fructueuse, et elle soutient l'hypothèse selon laquelle la pièce peut être considérée comme une de ses manifestations, mais aussi comme l'une des nombreuses versions et variantes du mythe de l'oiseau bleu. Les auteurs qui ont appelé Maeterlinck 'a persistent but discriminating borrower' (Frothingham 1912: 254) et ont fait remarquer que '[l]'écriture maeterlinckienne se nourrit d'allusions qui lui donnent une densité exceptionnelle. A maintes reprises, le lecteur ou le spectateur croit y reconnaître les traces de grands thèmes culturels' (Aron 1994: 34-35) faisaient allusion, d'une certaine façon, au 'secret' de l'attrait de son *Oiseau bleu*: bien qu'elle soit une œuvre avec un nom d'auteur, dans son essence, c'est un mythe. Mais ce n'est pas l'origine du mythe comme Andrea S. Thomas (2009) propose, mais en tout cas l'une de ses versions influentes.

Notes

1. Toutes les traductions en français sont de moi.
2. Caractères insaisissables de Maeterlinck, leur abstraction et l'absence de la 'contemplation incessante de la vie que l'on appelle sagesse'
3. maître des soirées de haute classe et des films de qualité.
4. Panthéon céleste des auteurs
5. A pour vedette Elizabeth Taylor, Jane Fonda, Ava Gardner et les stars du ballet russe
6. Gardée pour la postérité dans différentes formes de culture populaire aussi lointaines comme les chansons de Billie Holiday et des They Might Be Giants, ou les animés japonais, et une pièce commémorative de 10 euros.
7. Notre grand mystique.
8. Un des plus grands symbolistes vivants.
9. Shakespeare belge.
10. L'un des oeuvres les plus profondes de notre temps
11. Gothique noble.
12. Un mythe apparemment sans auteur, gardé pour la postérité dans différentes formes de culture populaire.
13. Un emprunteur persévérant mais discriminatif.
14. Le temple des idées que Maeterlinck a bâti.
15. L'oiseau bleu du bonheur est quelque chose adaptée par nous, les lecteurs, pour suivre nos propres prévisions sur le texte
16. Toutes les adaptations de *L'Oiseau bleu* se servent de l'oeuvre de Maeterlinck comme d'une source, mais elles l'adaptent de sorte qu'elle soit en concordance avec des motivations esthétiques et politiques.

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

17. Pas de version vraie dont toutes les autres ne sont que des copies ou des distorsions. Chaque version appartient au mythe.
18. Non seulement de Sophocle, mais Freud lui-même, devraient être inclus parmi les versions enregistrées de l'Œdipe-mythe sur un pied d'égalité plus tôt ou en apparence avec une versions plus 'authentique'.
19. La valeur de mythe reste préservée, même avec la pire traduction. Même si notre ignorance du langage et de la culture populaire nous empêche de savoir l'origine, un mythe est encore ressenti comme un mythe par n'importe quel lecteur à travers le monde. Sa substance ne repose pas sur son style, ou sa syntaxe, mais sur l'histoire qu'il raconte.
20. Peu importe si le héros est ridicule ou sublime, Grec ou barbare, Gentil ou Juif, son parcours ne varie pas dans l'essentiel
21. Le héros quitte le monde commun, quotidien, pour des aventures dans la région des miracles surnaturels: il y rencontre des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive: le héros retourne de cette aventure mystérieuse avec le pouvoir d'accorder des bonnes choses à ses camarades.
22. Les circonstances typiques de l'invitation sont une forêt sombre, un grand arbre, une source murmurante et l'apparition inattendue et sous-estimée de celui ou celle qui porte le pouvoir du destin.
23. La première rencontre du voyage du héros se produit avec une figure protectrice [...] qui pourvoit l'aventurier avec des amulettes contre les [...] forces auxquelles il va faire face.
24. En compagnie des incarnations de son destin qui sont là pour le guider et l'aider, le héros avance dans son aventure.
25. Aventure finale, où toutes les barrières et monstres sont éliminés.
26. L'incarnation de le promesse de la perfection; […] la béatitude autrefois connue […]: la mère consolante, nourrissante, la "bonne" mère — jeune et belle — que l'on a connue et même goûtée dans le passé lointain.
27. Le cercle parfait, la norme du monomythe requiert que le héros commence le travail de transmettre les runes de la sagesse […] au royaume de l'humanité.
28. Deux mondes, le divin et l'humain peuvent être représentés comme s'ils étaient lointains, […] en réalité, ils sont le même. Le royaume des dieux est une dimension oubliée du monde connu par nous.
29. L'exploration de cette dimension […] est le sens entier de l'action du héros.
30. Après toute recherche de la vérité, nous nous rendons toujours compte du fait que nous l'avions chez nous et en nous. […] Il n'y a pas d'autres lieux, et quand nous comprenons cela, nous voudrons le partager avec les autres.

Références bibliographiques

Aron, Paul. 1994. "La mort, les légendes et le conflit des générations chez

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

Maurice Maeterlinck. Une lecture politique du symbolisme belge." *The French Review* 68 (1): 32-43. 2 Décembre 2010. http://www.jstor.org/pss/396636

Campbell, Joseph. [1949] 2004. *The Hero with a Thousand Faces.* Princeton: Princeton University Press.

Doherty, Thomas. 2000. "In Hollywood, George Cukor Made Movies, Not Waves." *Chronicle of Higher Education* 47 (13): B18.

"Fairy Play Wins London Approval." 1909. *The New York Times*, December 12. 2 Décembre 2010. http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0A10F73A5A15738DDDAB0994DA415B898CF1D3

Frothingham, Paul Revere. 1912. "The Mysticism of Maeterlinck." *The Harvard Theological Review* 5 (2): 251-268. 2 Décembre 2010. http://www.jstor.org/pss/1507429

Gallagher, Tag. 1976. "Three Blue Birds." *Film Comment* 12 (4): 22-23.

Holló, Domokos. 1935. "A népbabonák lélektana." *Ethnographia* 46: 31-42. 20 Février 2011. http://www2.arcanum.hu/ethnographia

Ingelbien, Raphael. 2005. "Symbolism at the Periphery. Yeats, Maeterlinck, and Cultural Nationalism." *Comparative Literature Studies* 42 (3): 183-204. 2 Décembre 2010. http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/comparative_literature_studies/v042/42.3ingelbien.html

Koszarski, Richard. 1973. "Maurice Tourneur. The First of the Visual Stylists." *Film Comment* 9 (2): 24-31.

Lévi-Strauss, Claude. [1955] 1971. "The Structural Study of Myth" In Thomas A. Sebeok ed. *Myth. A Symposium.* Bloomington: Indiana University Press. 81-106.

Maeterlinck, Maurice. 1911. *L'Oiseau bleu. Féerie en six actes et douze tableaux.* Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle. 2 Décembre 2010. http://www.archive.org/details/loiseaubleufe00maet

Naumann, Hans. 1922. *Grundzüge der deutschen Volkskunde.* Leipzig: Quelle & Meyer.

Rose, Henry. 1911a. *Maeterlinck's Symbolism.* The Blue Bird *and Other Essays*. New York: Dodd, Mead and Company. 2 Décembre 2010. http://www.archive.org/details/maeterlinckssymb00roseiala

----. 1911b. *On Maeterlinck. Or Notes on the Study of Symbols, with Special Reference to the* Blue Bird*. To Which Is Added an Exposition of the* Sightless. London: A. C. Fifield. 2 Décembre 2010. http://www.archive.org/details/onmaeterlinckorn00roseuoft

Staples, Lida Morse. 1914. *An Interpretation of Maurice Maeterlinck's Blue Bird*. San Francisco: John J. Newbegin. 2 Décembre 2010. http://www.archive.org/details/interpretationof00staprich

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)

Thomas, Andrea S. 2009. "Maeterlinck's *L'Oiseau bleu*, Hollywood and Textual Instability." *Neophilologus* 2010 (94): 421-437. 2 Décembre 2010. http://www.springerlink.com/content/d16711435345x246/
Thomas, Edward. 1911. *Maurice Maeterlinck.* New York: Dodd, Mead and Company. 2 Décembre 2010. http://www.kellscraft.com/maeterlinckbiocontent.html

BDD-A28890 © 2010 EduSoft Publishing
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:40:35 UTC)