

# Structures phoniques et structures sémantiques dans *Serres chaudes* et *La Princesse Maleine*

Christian Lutaud

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

## ***Position du problème***

On doit, concernant l'œuvre du premier Maeterlinck, oublier pour un temps les distinctions de genre littéraire. C'est particulièrement vrai de ces deux œuvres fondatrices que sont le recueil *Serres chaudes* et la pièce *La Princesse Maleine*.

Ainsi, tels vers de *Serres* résument assez bien l'atmosphère du drame :

« Ils arrivent comme des vierges qui ont fait une longue promenade au soleil, un jour de jeûne » (« Cloche à plongeur<sup>1</sup> »)

ou

« Il y en a sous la voûte desquels on assiste à l'exécution d'une vierge dans une salle close » (« Regards »)

ou

« Princesses abandonnées en des marécages sans issues » (*ibid.*)

Tandis que, en sens inverse, certaines répliques de *Maleine* rappellent les vers libres du recueil<sup>2</sup> :

« Il y a un grand navire de guerre dans le port. » (V, 1<sup>3</sup>)

ou

« Il y a des hiboux sur les croix! Toutes les brebis du village sont couchées sur les tombes! » (V, 2)

ou encore

« Il paraît que l'orage a fait de grands ravages. » (V, 2<sup>4</sup>)

Un lexique voisin, fait de *regards*, de *poison*, de *prairies vénéneuses*, de *paons*, de *lune pâle* et de *princesses de cire*, etc.,

---

<sup>1</sup> Toutes les citations sont tirées de l'édition préparée par Paul Gorceix (Maeterlinck, 1983); afin de ne pas visuellement surcharger le texte, nous n'indiquerons que l'acte et la scène (pour la pièce) ou le titre (des poèmes), généralement assez courts pour que le lecteur retrouve les occurrences sans peine.

<sup>2</sup> À Jules Huret, en 1891, Maeterlinck avouera lui-même, en parlant de sa pièce : « Savez-vous que ce sont des vers libres mis typographiquement en prose? » (Maeterlinck, 1985, p. 152).

<sup>3</sup> Le présentatif « Il y a », venu d'Apollinaire, en initiale prosaïque de vers, caractérise – on le sait – certains des vers libres les plus hallucinés de *Serres chaudes*.

<sup>4</sup> Un des vers blancs de la pièce (alexandrin à rime intérieure ou distique d'hexasyllabes).

caractérise les deux œuvres. Mais ce n'est pas encore là l'essentiel.

Ce sur quoi nous voulons insister ici – et qui, à notre sens, caractérise en propre l'art maeterlinckien – c'est la charpente phonique commune aux deux œuvres, laquelle en organise la rigoureuse logique poétique. En-deçà même du matériau verbal, à un niveau plus primitif, l'écho des seuls signifiants bâtit la cohérence d'un univers, parfaitement identifiable dans sa singularité.

Les premiers noms, ce sont les noms propres, et dans le texte de la pièce les premiers mots donnés sont ceux de la liste des *dramatis personae*. Bien sûr, l'origine de ces noms semble, au premier chef, culturelle, et Maeterlinck puise, il est vrai, dans ses vastes lectures, pour la plupart non francophones : « la Princesse Maleine » se souvient ainsi de *Jungfrau Maleen* des frères Grimm (dont Maeterlinck lut les contes dans la traduction anglaise de Lucy Crane); « Hjalmar » nous rappelle que l'auteur était féru d'Ibsen<sup>5</sup>; « Marcellus » était déjà un personnage d'*Hamlet*, « Stephano » du *Marchand de Venise* et de *La Tempête*; « Vanox » est un écho au Lennox de *Macbeth*, pièce plus tard traduite par un Maeterlinck fervent de Shakespeare<sup>6</sup>; quant au « petit Allan », c'est peut-être un discret hommage au nom d'Edgar Allan Poe, autre écrivain fort prisé de notre auteur, etc. Mais les principaux parmi ces emprunts n'auraient pas été ratifiés aussi facilement si, à un niveau plus immédiat, celui du signifiant pur dans sa texture phonique, ils ne se

---

<sup>5</sup> Hjalmar est le nom d'un personnage du *Canard sauvage*.

<sup>6</sup> D'une manière générale, la critique a montré tout ce que *La Princesse Maleine* devait aux influences shakespeariennes, explicitement reconnues, du reste, par l'auteur.

faisaient eux-mêmes échos ou – mieux – ne consonaient avec certains mots, au reste disséminés dans le texte, porteurs du climat poétique et tragique de l'œuvre, et vecteurs – si je puis dire – de la *weltanschauung* maeterlinckienne<sup>7</sup>.

Les noms des deux protagonistes, Maleine et Hjalmar, dominent dans le texte, proféré sur scène, des répliques<sup>8</sup> : le nom de « Hjalmar<sup>9</sup> » est cité, évoqué ou directement interpellé non moins de 61 fois, celui de « Maleine » (ou de « la princesse Maleine »), 143 fois! Voilà qui excède, bien entendu, les nécessités de la mise en dialogue d'une intrigue, et qui n'est pas non plus réductible au seul procédé, parfois lassant, de la répétition hyperbolique, si cher à l'auteur à cette époque. Avant toute parole les deux jeunes amoureux s'embrassaient déjà par

---

<sup>7</sup> Ce que nous venons de dire à propos de l'anthroponymie serait également valable pour la toponymie de la pièce, la réalité du proche référent géographique assumant ici le rôle que joue celui de l'emprunt aux lectures pour les noms de personnages. Ainsi *Harlingen* et *Ysselmonde*, île et port très réels des Pays-Bas, ont en même temps l'avantage d'être des signifiants *phoniquement pertinents*, en tout cas dans l'univers maeterlinckien, et de *faire système* avec d'autres noms, propres et communs, dans la fiction. Dans ce théâtre si onirique, le recours à des noms de lieux réels aurait pu *a priori* surprendre, si ce n'est que *par leur face* « signifiant » ils renvoient en définitive à la fiction et au rêve et se délestent de tout leur poids référentiel.

<sup>8</sup> Nous faisons abstraction des didascalies, même si ce « premier théâtre » maeterlinckien est surtout un « théâtre dans un fauteuil » (les théories de l'auteur, identiques, à la même époque, à celles d'un Mallarmé, étant que le texte dramatique perd toute son aura poétique dans le prosaïsme d'une représentation concrète). En effet, ce sont surtout les paroles mises dans la bouche des personnages, même si ces derniers ne sont que de pures représentations psychiques pour un lecteur, qui portent l'univers poétique *sonore* de la pièce, ces sonorités fussent-elles, de leur côté, de simples images acoustiques dans le cerveau de ce lecteur.

<sup>9</sup> Comptons ici pour négligeable le fait que « Hjalmar » soit à la fois le nom du roi et celui du prince son fils. Ce qui importe à notre hypothèse de travail, c'est la seule mention du nom (signifiant/signifié) dans les paroles prononcées, presque indépendamment du référent.

leurs noms, comme dirait Montaigne. Le AL de Hjalmar mire son reflet dans le AL de *Maleine*; et son MA dans le MA de la même *Maleine*. Ce dispositif (qui fonctionnera plus tard pour *Pelléas et Mélisande*) n'est pourtant pas l'essentiel. Il y a en effet aussi une nette distinction : le tri-phonème MAL à l'initiale de *Maleine* et le tri-phonème MAR à la finale de Hjalmar sont beaucoup plus *paradigmatiques* en ce qu'ils lancent deux séries fondamentales au tissu verbal de la pièce (et du recueil poétique contemporain).

### ***Mal* → *Maleine* → *Malade***

MAL gouverne en effet une série MAL – MALHEUR – MALÉDICTION – MALADE (ce dernier terme étant dominant). C'est comme si MAL était un radical et que « MALeine » le recelait au même titre que MALheur ou MALade, *-eine* n'étant qu'une forme déclinée ou conjuguée, une sorte de suffixe ou de désinence. On notera, au-delà du cas particulier des textes maeterlinckiens, que MAL est bien dans la langue française un mot-radical qui gouverne toute une série paradigmatique : outre les mots cités on a « maladie », « malaise », « malsain », « maléfique », « malavisé », « malencontreux<sup>10</sup> », etc.

---

<sup>10</sup> Même s'il n'est réalisé ni dans *La Princesse Maleine* ni dans *Serres chaudes*, on peut penser aussi au mot « *malaria* » (de l'italien *mala aria*, « mauvais air »), qui vient comme spontanément à l'esprit du fait d'une coïncidence des deux premières syllabes avec « *malade* », tant est prenant le climat méphitique de cet univers maeterlinckien, avec ses « fièvres », « étangs », « marais », « poisons », « brouillards vénéneux », etc. En régime poétique, il y a des mots qui résonnent ainsi secrètement par induction, *en transparence*. « sous les mots », comme nous dirons plus loin...

Dans *Serres chaudes*, on trouve 22 occurrences du mot « malade<sup>11</sup> », ceci dans 16 poèmes (sur un total de 33), dont 10 en vers réguliers (sur 22) et 6 en vers libres (sur 7)<sup>12</sup>. Pour sa part *La Princesse Maleine* fournit 40 occurrences du mot « malade(s)<sup>13</sup> ». Voilà qui est considérable. Donnons quelques exemples de répliques où le mot (« masse sonore ») *malade* est systématiquement rapproché du nom Maleine :

« *Maleine m'a l'air un peu malade.* » (III, 3), MAL – MAL – MAL  
*La nourrice* – Et moi je dirai à petite mère que tu as éveillé  
*Maleine*. Viens, *Maleine* est *malade*.  
*Le petit Allan* – *Ma-aleine* est plus *ma-alade*. (IV, 5), MA-AL –  
MA-AL  
*La nourrice* – *Maleine!* *Maleine!* *Maleine!* Es-tu *malade?* Je suis  
ici! Mon Dieu! mon Dieu! *Maleine!* *Maleine!* *Maleine!* (V, 3)

Le morbide (et aussi la morbidesse<sup>14</sup>), qui font partie de l'esthétique décadente et fin-de-siècle en général, atteignent un sommet dans ces premiers textes de Maeterlinck. L'influence d'Edgar Poe et de ce premier « théâtre de la cruauté » qu'est le

---

<sup>11</sup> « Serre chaude », v. 19; « Tentations », v. 16; « Âme », v. 5, 12, 33; « Chasses lasses », v. 1-2; « Fauves las », v. 3; « Heures ternes », v. 10; « Hôpital », v. 41; « Oraison nocturne », v. 19; « Désirs d'hiver », v. 16; « Ronde d'ennui », v. 4; « Cloche à plongeur », v. 17 et 29; « Visions », v. 12; « Regards », v. 6, 14 et 37; « Après-midi », v. 11; « Attouchements », v. 20; « Âme de nuit », v. 20. On constate que deux poèmes réalisent deux occurrences du terme, deux autres, trois occurrences du terme (il s'agit en majorité de pièces en vers libres).

<sup>12</sup> On voit donc la prééminence dans ce cas du groupe des vers libres, que chacun s'accorde à trouver les plus originaux, les plus modernes du recueil maeterlinckien, mais surtout qui consonent le plus étroitement avec le monde de *La Princesse Maleine*.

<sup>13</sup> I, 2 (4 fois); I, 3 (2 fois); II, 1; II, 2; II, 3 (2 fois); III, 1 (2 fois); III, 3 (3 fois); III, 3 (3 fois); III, 5 (9 fois!); IV, 1; IV, 2 (2 fois); IV, 3; IV, 5 (3 fois); V, I; V, 2 (4 fois) et V, 3. On constate une surreprésentation à l'Acte III (17 occurrences) et notamment à III, 5.

<sup>14</sup> De l'italien *morbidezza* : « mollesse », ou langueur, grâce un peu malade, alanguie (*Le Robert*).

drame élisabéthain anglais<sup>15</sup> a ici poussé jusqu'à l'outrance cette tendance propre au symbolisme littéraire et artistique. Sur le plan du vocabulaire, si le substantif « maladie » lui-même n'apparaît pas, on a en revanche, tant dans *Serres chaudes* que dans *La Princesse Maleine*, toute une isotopie lexicale de la maladie (et de la mort) :

« hôpital », « fièvre/fiévreur », « pâle(s) », « odeur d'éther », « douleurs/douloureux », « indolent/indolences », « exhalaisons », « faibles », « mort/ mourante(s) », « incurable », « poison(s)/empoisonne/empoisonné », « blessé(s) », « faim », « ciguë(s) », « jeûne », « vénéneux », « souffraient/souffrent/souffrance », « remèdes », « las(ses)/lassitude », « mal », « hors d'haleine »<sup>16</sup>, « languides/langueur », « linges », « nonchalant », « couverture de laine », « sœur de charité », « yeux ternis », « mort(e)/mourants/ mourir », « yeux clos/paupières closes », « odeur de camphre », « convalescents », « soignés », « chirurgien », « oreiller », « mains moites », « en sueur ».

Tel est l'impressionnant lexique recueilli au fil d'une relecture de *Serres chaudes*, composant un champ sémantique *sui generis* de la maladie. Morbidesse et morbidité y entrecroisent leur réseau autour d'un vocabulaire somme toute limité<sup>17</sup> que l'on retrouve dans *La Princesse Maleine*. En effet, si

<sup>15</sup> Fabrice van de Kerckhove a montré, dans sa très remarquable édition critique de *La Princesse Maleine* (Maeterlinck, 1998), tout ce que ce drame devait à ces apports étrangers.

<sup>16</sup> Remarquons au passage la rime riche avec « Maleine », l'haleine étant le souffle de vie, et « Maleine » pouvant connoter le Mal qui s'en prend à la racine de la vie, ou le souffle mauvais, l'air méphitique. Cet écho « haleine »/« Maleine » serait, par ailleurs, à rapprocher de ces propos de Marcellus au début de la pièce : « Voilà quinze ans que je ne vivais plus qu'en elle! Voilà quinze ans que je *retenais mon souffle* autour d'elle! Voilà quinze ans que nous *n'osions plus respirer* de peur de troubler ses regards. » (I, 2, c'est moi qui souligne).

<sup>17</sup> C'est avant tout par leur force de *suggestion* que fonctionnent ces termes. Il y a l'environnement matériel (l'« hôpital », la « sœur de charité », les « linges », l'« oreiller », l'« odeur d'éther ») et le vécu sensoriel, le *pathos* lui-même de la

l'on reprend à son tour la pièce dans la succession de ses scènes et de ses répliques, on relève :

« sang », « funèbre », « poison/empoisonnez », « l'odeur de tous ces morts », « mourir/morts/morte », « péri », « le repos », « mal », « la peau sur les os », « pâle », « maigre », « enterrement », « fosses », « cimetière », « tombes », « cercueil », « main [...] froide [...] et pâle », « joues [...] brûlantes », « guérira », « assassinent », « sang/saigner », « fiévreux », « vénéneux », « en sueur », « souffrir », « pleurer/pleureur/pleure », « fos-soyeur », « tombeau », « mains tremblent », « grelottez », « l'air pâle et fatigué », « se trouve mal », « [porter] sur son lit », « larme », « l'air du soir l'a [...] rendue [...] verte », « l'air des marais est très pernicieux », « soigner/soignera », « crime », « petit corps blanc », « comment allez-vous? », « meilleure mine », « coussins », « fatiguée », « ne quitte plus sa chambre », « ferme les yeux », « comment vous trouvez-vous? », « J'ai froid », « faible et pâle », « le médecin », « il lui faut [...] le repos », « eau bénite », « gémir », « tremble/tremblez », « battre son cœur », « oreiller », « dorloter », « souffrir », « yeux [...] troubles », « saigne du nez », « saignez », « bu dans ce verre », « un possédé », « vous êtes très faible », « vous avez faim », « guérie », « étranglée », « croix », « je ne me sens pas bien », « se remettre », « voulez-vous un verre d'eau? », « elle est froide [...] roide », « joindre ses mains », « je voudrais boire un peu », « vous êtes en sueur [...] je vais essuyer votre front », « Aie! vous m'avez fait mal », « besoin d'un peu de repos », « un peu de peine à marcher ».

Le champ lexical du morbide se leste davantage du côté « mort », « sang » et « crime »<sup>18</sup> au détriment de l'alanguis-

---

maladie (« pâleur », « fièvre », « yeux ternis », « hors d'haleine »), etc. Par ailleurs on ne posera pas ici la question de la valeur *symbolique* de ce champ de la fièvre et de la maladie. Il est évident que l'impact d'une telle poésie tient à sa fusion d'un vocabulaire parfois très concret, « à la Huysmans », si l'on veut, (« odeur de camphre ») et d'une allégorisation vers le spirituel, l'espace mental, voire le mysticisme. Mais ce n'est pas notre problématique, laquelle est transversale à ce genre de questions.

<sup>18</sup> Surtout dû à l'influence du théâtre élisabéthain anglais et à son parti-pris d'excès dans l'horreur. C'est d'ailleurs l'aspect le plus faible du drame



sement nonchalant, mais – au-delà de cette inflexion mineure – on retrouve les sueurs, les fièvres, les moiteurs, les pâleurs et les exhalaisons méphitiques de *Serres chaudes*.

### **Mar → Hjalmar → Marais**

De ce lexique de la maladie commun aux deux œuvres il convient de faire un sort particulier à « poison<sup>19</sup>/empoisonner » et « vénéneux », quasi synonymes. Telles sont les émanations des marais dans *La Princesse Maleine*, des « exhalaisons » « empoisonnées » qui rendent « malades » les habitants.

Le mot-clef devient ici « MARais », dont la première syllabe fonctionne comme un radical commun au nom de HjalMAR<sup>20</sup>. Le mot « marais », déjà, est donné 4 fois (sa variante suffixée « marécage », 1 fois) dans *Serres chaudes* :

- « Oh! Il doit y avoir quelque part une énorme flotte sur un *marais!* » (« Cloches de verre »)
- « Et des roses sur les *marais* » (« Oraison II »)
- « Je vois des *marais* illusoires » (« Oraison nocturne »)
- « Agneau-pascal dans les *marais* » (« Amen »)
- « Princesses abandonnées en des *marécages* sans issues » (« Regards »)

On trouve aussi le quasi-synonyme de « marais » : « Atteindre indolents l'*étang* sans soleil » (« Ennui »). Ce même « étang<sup>21</sup> »

---

maeterlinckien, lequel s'apparente parfois ici aux effets faciles qui seront ceux du Grand Guignol.

<sup>19</sup> Présent dès la première scène de *Maleine*, où Marcellus dit : « je ne veux pas verser de poison dans ton cœur ». Dans *Serres chaudes*, « ciguë » fait pendant à « poison » et à « vénéneux ».

<sup>20</sup> Quant au AR, il se retrouve dans le toponyme HARlingen, lieu où est situé le premier acte.

<sup>21</sup> Consonant d'ailleurs heureusement avec les si fréquentes mentions d'« étrange/étrangement ». Or, il semble qu'ici l'« étang » nomme ce lieu où

est aussi très présent, bien sûr, dans *La Princesse Maleine* : « et voilà que les dernières tombes descendent jusqu'à l'étang » (II, 2); « Je voudrais voir les tours s'écrouler dans l'étang! » (III, 4); « je n'ai jamais vu de ciel pareil; il est aussi noir que l'étang » (IV, 2); « un des vieux saules pleureurs est tombé dans l'étang » (IV, 3); « Elles sont au bord de l'étang... » (IV, 5); « Une des tours est tombée dans l'étang! » (V, 2). Mais il n'en reste pas moins – et comment s'en étonner? – que c'est sous la forme du signifiant *MARais* qu'il domine, avec 8 occurrences (+ 1 en didascalie : « Feux follets sur les marais », III, 3) :

- « Vous irez à genoux à travers vos *marais!* » (I, 1)
- « Oui, ce sont les *marais*; et voilà que je suis au milieu des *marais*, moi aussi » (II, 3)
- « il l'a promenée autour de *marais*, et l'air du soir l'a déjà rendue plus verte [...] » (III, 3)
- « L'air des *marais* est très pernicieux. » (III, 3)
- « Mais qu'est-ce que toutes ces flammes sur les *marais*? » (III, 3)
- « c'est l'air des *marais* » et « elle se fera à l'air des *marais*. » (III, 5)

Comme pour « malade », on constate une domination des occurrences à l'Acte central de la pièce. On voit clairement que le lien principal (mais non le seul) entre le « marais » et le/la « malade », c'est « l'air des marais », les miasmes délétères qui polluent l'atmosphère de ce monde.

Déjà, *Serres chaudes* évoquait l'« odeur d'éther » (« Serre chaude »), les « étranges *exhalaisons* » et « la vapeur » (« Âme »), les « *souffles* trop bleus<sup>22</sup> » (« Chasses lasses »), l'« *haleine*

---

*tombent*, s'écroulent les choses et les êtres tandis que le « marais » désigne la même étendue aquatique – et redoutable – d'où *montent*, s'évaporent des souffles délétères, dans les deux cas connotant la mort.

<sup>22</sup> Si le *bleu* domine dans *Serres chaudes*, dans *La Princesse Maleine* c'est plutôt la couleur *verte* qui s'avère obsessionnelle, et elle y connote généralement le morbide, voire le mortifère (à cet égard, toute une étude serait à mener sur les chromatismes maeterlinckiens).

lasse » (« Aquarium »), l'« odeur de camphre » (« Regards ») avec l'obsession de la *serre chaude*, du *tiède*, des *fièvres* et des *moiteurs*, les atmosphères malsaines, avec l'*a contrario* d'une aspiration à la fraîcheur et à la pureté (notamment l'eau fraîche et pure). Mais, surtout, l'*empoisonnement* était mentionné : à côté de la « grotte *vénéneuse* » de « Cloches de verre », on trouve, dans « Âme », « car ils ont des *poisons* », la « *ciguë* » fauchée et le « pont *vénéneux* », puis le « champ de *ciguës* » où les princesses de « Hôpital » vont mourir, le tout corroboré par « On *empoisonne* quelqu'un dans un jardin! » Ajoutons les « *vénéneuses* grèves » d'« Oraison nocturne », ce poème où l'on fauche « la *ciguë* inculte », puis les vers « Elles ont *empoisonné* les fontaines! » et « Elles ont mis les jeunes cygnes dans un nid de *ciguë!* » d'« Attouchements », soit trois occurrences de mots de la famille de « poison », trois « *ciguë(s)* » et trois « *vénéneux/se(s)* ».

C'est bien par le sème /toxicité/ que l'on passe du sème /marais/ au sème /malade/ (les exhalaisons méphitiques) et vice versa. Ou – pour mieux le dire – tel est l'effort sémantique nécessaire pour remotiver l'arbitraire écho phonique de ces deux initiales MALade/MARais : que, comme dit Mallarmé (1895) dans le texte déjà cité, le vers « rémunère le défaut des langues », nous en avons ici une belle illustration.

Il faut donc être plus particulièrement attentif aux fragments textuels rapprochant « malade » et « marais ». Dans *Serres chaudes* ne contiennent ces deux termes à la fois qu'« Oraison nocturne » et « Regards ». Dans *La Princesse Maleine*, les rapprochements sont plus pertinents :

1<sup>er</sup> exemple :

*Angus* – [...] Oh! comme vous êtes pâle!

*Hjalmar* – Je suis pâle?

*Angus* – Extraordinairement pâle! Êtes-vous *malade*?

*Hjalmar* – Non; c'est cette journée d'automne si étrangement chaude; j'ai cru vivre tout le jour dans une *salle* pleine de fiévreux; et maintenant cette nuit *froide*<sup>23</sup> comme une cave! Je ne suis pas sorti du château aujourd'hui et cette humidité du *soir* m'a saisi dans l'avenue.

*Angus* – Prenez garde<sup>24</sup>! Il y a beaucoup de *malades* au village.

*Hjalmar* – Oui, ce sont les *marais*; et voilà que je suis au milieu des *marais*, moi aussi!

*Angus* – Quoi?

*Hjalmar* – J'ai entrevu aujourd'hui les *flammes* de péchés auxquels je n'ose pas encore donner un nom! (II, 3)<sup>25</sup>

2<sup>e</sup> exemple :

*Anne* – [...] Attention! Il arrive avec sa mendiante de cire; il l'a promenée autour de *marais*, et l'air du *soir* l'a déjà rendue plus verte qu'une noyée de quatre semaines.

*Entrent le prince Hjalmar et la princesse Maleine.*

Bonsoir, *Hjalmar*! – Bonsoir, *Maleine*! Vous avez fait une belle promenade<sup>26</sup>?

*Hjalmar* – Oui, Madame.

*Anne* – Il vaut mieux cependant ne pas sortir le *soir*. Il faut que *Maleine* soit prudente. Elle me semble un peu pâle déjà. L'air des *marais* est très pernicieux.

*Maleine* – On me l'a dit, Madame.

*Anne* – Oh! c'est un véritable poison!

*Hjalmar* – Nous n'étions pas sortis de toute la journée; et le clair de lune nous a entraînés; nous avons été *voir* les moulins à vent le long du canal.

---

<sup>23</sup> « *salle* » et « *froide* », AL/AD reprend en rime interne « *malade* ».

<sup>24</sup> « *soir* » et « *garde* », AR/AR préparent, en appui secondaire, « mARais ».

<sup>25</sup> Je mets en italiques non soulignés – et il en sera de même pour les exemples suivants – les syllabes d'appoint phonique Al, AR des termes « *pâle*, « *salle* », « *froide* », « *soir* », « *garde* », « *flammes* », autant de consonances pertinentes avec « *Hjalmar* » et « *Maleine* ».

<sup>26</sup> Mis en relief à la finale de réplique, « *promenade* » annonce phoniquement, comme le ferait une rime, la triple occurrence des « *malade(s)* ».

*Anne* – Il faut être prudente au commencement; j'ai été malade, moi aussi.

*Le roi* – Tout le monde est malade en venant ici.

*Hjalmar* – Il y a beaucoup de malades au village. (II, 3)

3<sup>e</sup> exemple :

*Hjalmar* – Tu es pâle, rentrons!

*Maleine* – Oh! comme il y a des corbeaux autour de nous!

*Croassements.*

*Hjalmar* – Viens!

*Maleine* – Mais qu'est-ce que toutes ces *flames* sur les marais?

*Feux follets sur les marais.*

*La nourrice* – On dit que ce sont des âmes.

*Hjalmar* – Ce sont des feux follets. – Viens.

*Maleine* – Oh! il y en a un très long qui va au cimetière.

*Hjalmar* – Viens, viens.

*Le roi* – Je rentre aussi. – Anne, venez-vous?

*Anne* – Je vous suis.

*Sortent le roi, Hjalmar et Maleine.*

*Maleine m'a l'air un peu malade.* Il faudra la soigner.

*La nourrice* – Elle est un peu pâle, Madame. Mais elle n'est pas malade. Elle est plus forte que vous ne le croyez.

*Anne* – Je ne serais pas étonnée si elle tombait malade. (III, 3)

4<sup>e</sup> exemple :

*Hjalmar* – Elle est si résignée! Oh ma pauvre *Maleine*!

*Anne* – Voyons, voyons; ce n'est rien. Il faut du courage; c'est l'air des marais. *Uglyane* est malade, elle aussi.

*Hjalmar* – *Uglyane* est malade?

*Anne* – Elle est malade comme *Maleine*; elle ne quitte plus sa chambre.

*Le roi* – *Maleine* ferait mieux de quitter le château.

*Anne* – Quoi?

*Le roi* – Je disais que *Maleine* ferait mieux d'aller ailleurs...

*Hjalmar* – Je l'ai dit également.

*Anne* – Où irait-elle?

*Le roi* – Je ne sais pas.

*Anne* – Non, non, il vaut mieux qu'elle reste ici; elle se fera à l'air des *marais*. Mon Dieu, j'ai été *malade* moi aussi [...]. (III, 5)

Ces exemples témoignent de toute une savante orchestration phonique autour du couple « malade »/« marais » avec, en particulier, des rapprochements très serrés dans les répliques de la reine Anne, et d'autre part le contrepoint de syllabes AD/AL/AR/AM formant comme une sourdine d'accompagnement régulier.

### ***Des coups frappés au bégaiement et à sa fonction***

L'usage du bégaiement par le petit Allan, qui intervient à partir de la scène 5 de l'Acte III, permet une mise à nu du procédé. En effet, en dédoublant les phonèmes, en détachant nettement les syllabes, non seulement il met en relief la texture sonore du vocable, mais aussi – et surtout – il aboutit à diviser nettement les unités verbales (patronymes aussi bien que mots courants de la langue) en une partie « radical » et une partie « désinence ». Quand l'enfant demande « Est-ce que Ma-aleine est ma-alade? », le nom « Maleine » et l'adjectif « malade » apparaissent comme deux mots de la même famille, et le sème de la maladie, de ce fait, déteint sur le nom propre « Maleine ». La morbidity semble alors rayonner naturellement de ce patronyme, à la consonance pourtant douce *a priori*<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Ce tout dernier point, bien sûr, pourra choquer si l'on s'en tient *stricto sensu* à l'arbitraire du signe linguistique. Mais nous nous situons dans l'univers poétique maeterlinckien. Et, plus précisément dans ce *corpus*, la finale du signifiant en *-leine* par le renvoi au signifié de la 'laine' (cf. *infra*) confère une idée de douceur, de tendresse, d'innocence, d'autant plus que chez Maeterlinck il est métonymiquement lié au signifié 'agneau', obsessionnel chez l'écrivain gantois, comme on le constate dès *Serres chaudes* où abondent agneaux, brebis et troupeaux sacrificiels. On a un système de sèmes /laine/ →

Maeterlinck use et abuse des répétitions de mots ou groupes de mots, on le sait, et *La Princesse Maleine* est sans doute le texte où le procédé est exploité le plus systématiquement<sup>28</sup>. Ce n'est pas abandon à la facilité mais bien réalisation d'une dramaturgie propre au *mot*. Maeterlinck veut faire véritablement entendre les mots<sup>29</sup>, nous en faire percevoir

---

/agneau/ → /innocence sacrifiée/ ou /pureté profanée/. D'autre part, et accessoirement, sur cet exemple, le bégaiement a aussi le mérite de détacher un homophone d'« haleine », mot qui connote l'étouffement, le /perdre haleine/, isotopie de l'univers de la pièce comme de celui – on l'a vu – de *Serres chaudes*. « Maleine » est un nom qui exprime l'étouffement, la *suffocation* (ne périra-t-elle pas étouffée, précisément?). Dans cet univers où l'on suffoque, même les « chants » lointains sont « étouffés » (*La Princesse Maleine*, V, 2). Les chuchotements derrière la porte, de la même façon, constituent des « sons étouffés ». De l'enfermement dans la tour à l'étranglement par le lacet de la reine Anne en passant par les lourdes émanations des marais, Maleine, victime de la *haine* d'une noire *châtelaine*, ne cesse de perdre *haleine*. Cette rime intérieure Maleine/haleine est suggérée par les répétitions de Hjalmar découvrant la victime: « Étranglée! Étranglée! Maleine! Maleine! Maleine! Étranglée! Étranglée! Étranglée! Oh! Oh! Oh! Étranglée! Étranglée! Étranglée! » (V, 4), répétitions fonctionnant elles-mêmes à la manière d'un halètement de souffrance, comme si le langage articulé devenait impuissant à exprimer la douleur morale en son excès, en un à-bout-de-souffle du langage. Voyez, dans *Serres chaudes*, les « désirs hors d'haleine » (« Chasses lasses ») ou l'« haleine lasse » d'« Aquarium » – comment ne pas penser aussi au futur *Pelléas et Mélisande* (IV, 4) : « Ma pauvre Mélisande!... J'aurais presque peur de te toucher... Tu es encore hors d'haleine comme un oiseau pourchassé... »? Il n'est pas innocent, au reste, que *Serres chaudes* déroule un riche paradigme de mots en *-aine* : ce sont les « haines » d'« Offrande obscure » et de « Fauves las », les « châtelaines » qui « sont mortes de faim » dans « Âme », la « couverture de laine » d'« Hôpital ».

<sup>28</sup> Au fil des rééditions, les corrections de l'auteur iront dans le sens de la suppression des répétitions, vers toujours plus de sobriété. L'intuition première de leur sens s'est peu à peu perdue.

<sup>29</sup> Ceci a bien été montré par Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art* (1989 [1910], p. 81-84); et il n'est pas surprenant que ce soit l'inventeur de la peinture non figurative qui, d'entrée de jeu, ait le mieux compris son quasi-contemporain Maeterlinck, car chez le poète le mot joue le même rôle que, chez le peintre, par exemple la couleur bleue ou rouge ou telle forme, ligne, carré ou cercle. La redondance du mot (lequel, dès la seconde itération, ne

l'étrangeté sonore<sup>30</sup>. C'est pourquoi la répétition, qui fait échapper le mot réitéré au flux normal d'une parole orientée vers une information rapide, qui l'extrait de la logique syntaxique pour l'exhiber dans sa nudité autonome, permet de redonner – poétiquement – sa pleine force au vocable<sup>31</sup>. Le procédé du bégaiement, qui surajoute une répétition *interne* au mot à sa réitération extérieure, renforce encore l'effet de recentrement sur le signifiant (un peu comme la rime en poésie, laquelle est une sorte de bégaiement voulu) et permet des liaisons verbales nouvelles.

Cela dit, le bégaiement « Ma-aleine/Ma-alade » est aussi pertinent par sa simple forme de redoublement, de répétition

---

peut plus jouer son rôle initial d'information inédite par survenue d'un nouveau signe distinctif) contribue à recentrer l'attention sur la seule face « signifiant » du signe répété.

<sup>30</sup> Par exemple, un « canal », ce n'est pas seulement un fleuve artificiel, c'est une consonance en AL, un mot qui peut rimer avec « fatal » ou « fanal » (et la finale *-nal* peut aussi être rapprochée de « mal »); d'autre part, le redoublement de la voyelle *a* se retrouve dans d'autres dissyllabes comme « hagar », etc. Dans « porte », on doit entendre « morte », la « mort » au féminin, etc. Pour le poète de *La Princesse Maleine*, le substantif « fou » devient le radical du verbe « foudroyer » (« Vous devenez fou! Vous allez vous faire foudroyer! », IV, 5) et l'« orage » attire le « ravage » par un commun suffixe (« Il paraît que l'orage a fait de grands ravages. », V, 2), etc.

<sup>31</sup> D'autre part, la répétition d'un mot, d'un syntagme ou d'une phrase permet d'attirer l'attention sur une simple et pure *variation tonale* et de jouer pleinement sur l'aspect *prosodique* du langage (au détriment de son rôle – si l'on veut – dénotatif, informatif); exemple, ce passage de l'interrogatif à l'assertif sur la même suite de mots : « *La nourrice* – Oui; il y a eu une guerre? *Premier pauvre* – Oui; il y a eu une guerre. » (II, 1). En un tel cas, l'emploi pour l'interrogation d'un français familier, c'est-à-dire le non respect de la syntaxe correcte (modification de l'ordre des mots : « y a-t-il eu une guerre? », ou bien adjonction liminaire de la particule « est-ce que ») va permettre de ne faire percevoir *que* la variation prosodique. C'est là ce que plus tard Debussy appellera, dans *Pelléas et Mélisande*, la musicalité initiale du texte maeterlinckien, appelant en quelque sorte de lui-même un contrepoint mélodique.



pure, en ce qu'il figure un heurt, un *frappement*, ce son en forme de questionnement, une mise en œuvre sonore d'anxiété obsessionnelle s'inscrivant à la fois dans le langage et dans les bruitages du monde<sup>32</sup>. Métaphores réciproques, la porte qui bégaie et la parole qui cogne. Maeterlinck, lecteur fasciné de *Macbeth*, a toujours été fasciné au théâtre par l'effet dramatique procuré par l'audition de *coups frappés à une porte* par une personne mystérieuse, invisible (on entend sans voir<sup>33</sup>, ce qui est angoissant). Son théâtre joue sans cesse de cet effet et la fin de *La Princesse Maleine* en déroule tout un paradigme à l'occasion duquel chaque exemple constitue une étape croissante vers l'angoisse : Maleine frappe (II, 5); nouveau procédé de frappement de Maleine, vu et entendu de l'autre côté (III, 2); heurts étranges (est-ce le vent?) à III, 5 – on est désormais dans un climat de terreur pure –; variante (« On frappe aux fenêtres! ») avec le crépitement de la grêle contre les vitres (IV, 5); nouvelle variante : le chien gratte à la porte (IV,

<sup>32</sup> Plus spécifique encore – si je puis dire, et s'il est possible – de la *weltanschauung* maeterlinckienne, le bégaïement manifeste sur le plan de la parole ce mouvement inabouti, cette tension douloureuse vers un *telos* inaccessible, toujours recommencée, toujours retombée, vaincue, et qui est le *geste* maeterlinckien dans son essence. Ce « mouvement empêché » correspondrait plus précisément à ce que les orthophonistes appellent le « bégaïement tonique » (blocage empêchant l'émission d'un mot); l'autre hantise cénesthésique proprement maeterlinckienne, à savoir le tâtonnement-dans-les-ténèbres, correspondant, lui, au « bégaïement clonique » (répétition saccadée d'une syllabe ou d'un mot). Mais je ne développe pas ces points qui nous écarteraient de plus en plus de notre problématique de départ.

<sup>33</sup> Maeterlinck avait fait un sort, notamment, au court commentaire de De Quincey : « *On the knocking at the door in Macbeth* » (voir Lutaud, 1974-1975) Distinguez deux cas de figure : ou bien l'on est dans la pièce fermée et l'on entend soudain frapper à la porte sans savoir qui frappe; ou bien l'on est du côté « extérieur » et l'on frappe soi-même à la porte, anxieux de ce qui peut se passer dans la pièce close, derrière la porte. Soit une question énigmatique nous est posée, soit nous-mêmes interrogeons le mystère.

5); la nourrice cogne à son tour (IV, 5); encore une variante (« coups sourds contre la porte ») : c'est le petit Allan qui fait rebondir sa balle contre la porte (IV, 5)<sup>34</sup>; de nouveau à l'Acte V, le roi est terrorisé par le heurtement à la porte de la nourrice (V, 2 : « Ah! on frappe à toutes les portes ici! Je ne veux plus qu'on frappe aux portes! »); jusqu'à la porte elle-même *qui constitue son propre frapement*, toujours à V, 2 (« Ici la petite porte que la nourrice a laissée entr'ouverte se met à battre sous un coup de vent qui fait trembler les lumières »); frappements de la porte de Maleine par la nourrice (V, 3) avec le contrepoint du tocsin « comme s'il était sonné dans la chambre ». Ce tocsin continue à battre tout au long de la scène 4 suivante. Cependant une didascalie dit de Hjalmar, qui vient de découvrir le cadavre de Maleine : « On l'entend courir dans le corridor *et battre les portes et les murs* » (V, 4, je souligne).

On arrive à la fin du drame, et ce mot de « frappe » tellement répété lui-même par les didascalies, le voici employé maintenant pour le meurtre de la reine Anne par Hjalmar et son suicide subséquent : « Il la *frappe* de plusieurs coups de poignard » et « Il se *frappe* de son poignard » (V, 4, je souligne)<sup>35</sup>. Ainsi a-t-on dans cette pièce pas moins d'une douzaine de variations sur la chaîne paradigmatique « ON FRAPPE ». Voilà que les bruits du monde figurent autant de bégalements anxiogènes. Au va-et-vient sonore de la balle du

---

<sup>34</sup> En faisant rebondir sa balle contre la porte de Maleine, le petit Allan *redouble son propre bégalement*. Le langage et les bruits du monde fonctionnent toujours en métaphores réciproques.

<sup>35</sup> Au reste, ces deux mises à mort s'accompagnent vocalement du même type de répétitions : « Voilà! Voilà! Voilà! », 5 fois d'abord, 3 fois ensuite. Tout n'est que redoublements, réitérations sonores. La répétition langagière fonctionne comme mise en abyme du frapement mortel des coups.

petit Allan qui rebondit contre la porte de la vierge mise à mort répond immédiatement le propre bégaiement de l'enfant :

*La nourrice* – Et moi je dirai à petite mère que tu as éveillé Maleine. Viens, Maleine est malade.

*Le petit Allan* – Ma-aleine est plus ma-alade.

*La nourrice* – Viens, tu vas éveiller Maleine.

*Le petit Allan, s'éloignant* – Non, non, j'éveillerai pas Ma-aleine! J'éveillerai pas Ma-aleine! (IV, 5)

### **Séries principales et secondaires**

La lecture de la pièce fait vite apparaître la déclinaison de deux séries paradigmatiques, l'une en **AL**, l'autre en **AR**, soit<sup>36</sup> :

**Alors/ALlée/lez/lons/ALLume/r/mons/bALle\*/catafALque/ég  
ALement/canAL/ pÂLe\*/pALais/sALle/étOILE\*<sup>37</sup>.**

Et, d'autre part, nettement plus fournie :

**ARBres\*/ARche/ARdent(e)\*/ARgent/ARmes/ARrêtez/cARref  
our/prenez gARde/regARds/der/dons\*/phARE/jARDins/lAR  
mes\*/brouillARD/clARTé\*/poignARD /pARC/pARle/lons/lez/  
pARTir/tez/tons\*/sépARE/appARat/mirOIR/nOIR\*/sOIR\*/bo  
nsOIR/oratOIRE/histOIRE(s)/vOIR\*<sup>38</sup>/réservOIR...**

Et surtout la série avec MAR à l'initiale : **MARais\*/ MARche** et **MARchons**, puis **MARIage/ri/riés**<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Les termes les plus représentatifs sont affectés d'un astérisque.

<sup>37</sup> Il va sans dire que nous ne faisons pas de distinction entre les mots en AL et ceux en OIL [WAL], la graphie n'intervenant pas ici; seule la réalité phonique est pertinente. Il en va de même pour la seconde série paradigmatique (AR et OIR [WAR]).

<sup>38</sup> Avec « voir » et « regard », mais aussi « phare », « brouillard », « clarté », « noir », etc., le registre de la vision est particulièrement représenté dans la série.

<sup>39</sup> Voyez cet exemple : « *Maleine* – Avez-vous vu le prince *Hjalmar*? *Premier pauvre* – Oui. *Deuxième pauvre* – Il va se *marier*. *Maleine* –Le prince *Hjalmar*

Prenons quelques exemples de mise en œuvre d'un système dominant mixte AR/AL :

*Stéphano* – Elle a l'air de verser du sang sur le château!

*Ici une pluie d'étoiles semble tomber sur le château.*

*Vanox* – Les étoiles tombent sur le château! Voyez! Voyez! Voyez!

*Stéphano* – Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles!

*Vanox* – On dit que tout ceci présage de grands malheurs!

*Stéphano* – Oui; peut-être des guerres ou des morts de rois. On a vu ces présages à la mort du vieux roi Marcellus.

*Vanox* – On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses.

*Stéphano* – On dit... On dit bien des choses...

*Vanox* – La princesse Maleine aura peur de l'avenir!

*Stéphano* – À sa place, j'aurais peur de l'avenir sans l'avertissement des étoiles...

*Vanox* – Oui : le vieux Hjalmar me semble assez étrange...

*Stéphano* – Le vieux Hjalmar? Écoute, je n'ose pas dire tout ce que je sais; mais un de mes oncles est chambellan de Hjalmar; eh bien! si j'avais une fille, je ne la donnerais pas au prince Hjalmar. (I, 1)

AL / AL / AL / MAL / AL / MAR / AL / AL / MAL / LA / AL / AL / MAR / AL / MAR / AL / MAR.

Ou encore :

*Hjalmar* – [...] Elle l'attend au jardin tous les soirs; elle le poursuit au clair de lune; il n'a plus un instant de repos.

*Uglyane* – Que va-t-il faire?

*Hjalmar* – Il n'en sait rien. Je lui ai dit de faire lever les ponts-levis, et de mettre un homme d'armes à chaque porte, afin qu'elle ne puisse plus entrer : il ne veut pas.

*Uglyane* – Pourquoi?

*Hjalmar* – Je n'en sais rien. – Oh! ma chère Uglyane!

*Angus, à Hjalmar* – Ne grelottez-vous pas en entrant dans les grottes de glace du mariage?

---

va se marier? » (II, 1). Ici on n'a plus qu'un simple jeu d'échos phoniques Hjalmar/Mariage.

*Hjalmar* – Nous en ferons des grottes de flamme! (III, 2)  
**AR / WAR / ARM / LA / MAR / LAM**

Ou encore :

*Hjalmar* – Mon père, qu’avez-vous donc ce soir?

*Anne, à un seigneur* – Voudriez-vous aller fermer la porte?

*Le roi* – Oh! fermez bien les portes! Mais pourquoi marchez-vous sur la pointe des pieds?

*Hjalmar* – Y a-t-il un mort dans la salle?

*Le roi* – Quoi? Quoi?

*Hjalmar* – On dirait qu’il marche autour d’un catafalque.

*Le roi* – Mais pourquoi ne parlez-vous que de choses terribles ce soir?...

*Hjalmar* – Mais, mon père...

*Anne* – Parlons d’autre chose. N’y a-t-il pas de sujet plus joyeux?

*Une dame d’honneur* – Parlons un peu de la princesse Maleine...

*Le roi, se levant* – Est-ce que? Est-ce que...

*Anne* – Asseyez-vous! Asseyez-vous!

*Le roi* – Mais ne parlez pas de la...

*Anne* – Mais pourquoi ne parlerions-nous pas de la princesse Maleine? – Il me semble que les lumières brûlent mal ce soir.

*Hjalmar* – Le vent en a éteint plusieurs.

*Le roi* – Allumez les lampes! Oui, allumez-les toutes! (*On rallume les lampes.*) Il fait trop clair maintenant! Est-ce que vous me voyez? (V, 2)

**AR / AL / AR / AL / AR / AL / AR / AR / AR / AR / AL / AR / AR / AL / AL / AL / AL**

Et voici un exemple de mise en œuvre d’un système AL/AR à dominance AR :

*Marcellus* – [...] Elle a vu Hjalmar une seule fois, pendant une seule après-midi, et la voilà plus ardente que l’enfer! [...] Voilà quinze ans que j’ai fait de ma cour un couvent, et le jour où je viens regarder dans son cœur...

*La nourrice* – Est-ce qu’elle ne peut pas aimer comme une autre? Allez-vous la mettre sous verre? Est-ce une raison pour crier ainsi à tue-tête après une enfant? Elle n’a rien fait de mal!

*Marcellus* – Ah! Elle n’a rien fait de *mal!* – Et d’abord, taisez-vous; je ne vous parle pas, et c’est probablement à vos instigations d’entremetteuse...

*Godelive* – Seigneur!

*La nourrice* – Entremetteuse! Moi, une entremetteuse!

*Marcellus* – Me laisserez-vous parler, enfin! *Allez-vous-en!* *Allez-vous-en* toutes deux! Oh! je sais bien que vous vous entendez, et que l’ère des intrigues est ouverte à présent, mais attendez! – *Allez-vous-en!* Ah! des larmes!

*Sortent Godelive et la nourrice.*

Voyons, Maleine, ferme d’abord les portes. Maintenant que nous sommes seuls, je veux oublier. On t’a donné de mauvais conseils, et je sais que les femmes entre elles font d’étranges projets; ce n’est pas que j’en veuille au prince Hjalmar; mais il faut être raisonnable? Me promets-tu d’être raisonnable?

*Maleine* – Oui, Sire.

*Marcellus* – Ah! tu vois! Alors, tu ne songeras plus à ce mariage?

*Maleine* – Oui.

*Marcellus* – Oui? – C’est-à-dire que tu vas oublier Hjalmar?

*Maleine* – Non.

*Marcellus* – Tu ne renonces pas encore à Hjalmar?

*Maleine* – Non.

*Marcellus* – Et si je vous y oblige, moi? Et si je vous enferme? Et si je vous sépare à jamais de votre Hjalmar à face de petite fille? – Vous dites?

*Elle pleure.*

Ah! c’est ainsi! – *Allez- vous-en;* et nous verrons! *Allez- vous-en!*  
(I, 2)

**AL / MAR / AR / AR / AL / MAL / MAL / AR / AR / AL / AL /  
AR / MAL / AL / MAR / MAR / AL / MAR / AL / MAR / AR /  
AM / AL / MAR**

Exemple à pure *dominance AR* :

*La nourrice* – [...] Si nous ne parvenons-pas à écarter cette pierre aujourd’hui, il ne nous reste plus qu’à dire nos prières. Mon Dieu! Mon Dieu! Qu’ai-je donc fait pour être mise dans ce tombeau, au milieu des rats, des araignées et des champignons! Je ne me suis pas révoltée, moi! Je n’ai pas été insolente comme vous! Était-ce si difficile de se soumettre en apparence, et de

renoncer à ce saule pleureur de *Hjalmar* qui ne remuerait pas le petit doigt pour nous délivrer? (I, 4)

**AR / AR / RA / AR / AR / AR / AL / MAR**

Exemple à pure *dominance AL* :

*Anne* – Voyons, *Allan*; qu’as-tu donc à nous observer ainsi? Viens m’embrasser; et va-t-en jouer à la *balle*.

*Le petit Allan* – Est-ce que *Ma-aleine* est *ma-alade*?

*Anne* – Oui, un peu.

*Le petit Allan* – Très, très, très *ma-alade*?

*Anne* – Non, non.

*Le petit Allan* – Elle jouera plus a-avec moi?

*Anne* – Si, si, elle jouera encore avec toi; n’est-ce pas, *Maleine*? (III, 5)

**AL / AL / MA-AL / MA-AL / MA-AL / MAL**

### ***Sous-systèmes***

Quitte à intégrer, comme nous allons le voir, les retournements du type **AL/LA** et **AR/RA**, on peut dégager des sous-systèmes :

- L’opposition ‘chaud’/‘froid’, respectivement représentés par **AR**dent(e) et **fL**AMme, puis par **fRO**Id(e) et **gL**AcE (+ **étO**ILe)... et peut-être **canAL**;
- Une opposition ‘jour’/‘nuit’ où la lumière est représentée par **cL**ARté, **étO**ILe<sup>40</sup>, **AL**lume/ez, **fL**AMme, **pÂ**Le, **vO**IR et **regAR**d, l’obscurité étant déclinée en **nO**IR, **sO**IR (et **bonsO**IR), **brouillAR**d (et peut-être **oR**Age);
- une dichotomie ‘vie’/‘mort’ oppose à la seule **FL**AMme vitale (et à **AL**lumer/mons) la série **pÂ**Le, **fRO**ide, **RO**ide;
- On a aussi un sous-système de polarités spatiales opposant l’extérieur (**jAR**din(s), **pAR**c, **AR**bres, **AL**lée, **canAL**,

---

<sup>40</sup> **ÉtO**ILe, en fait, hésite entre la lumière et la nuit...

étOILes) à l'intérieur (sALle, dALle<sup>41</sup>, pALais, oratOIRE, catafALque).

Exemple de polarité 'chaud' / 'froid' :

*Angus* – Voilà un *oui* plus lent et plus froid que la neige!

*Hjalmar* – Mon Dieu, le temps des *oui* de flamme est assez loin de moi...

[...]

*Angus* – Il y a, qu'elle voudrait vous faire épouser Uglyane, ce n'est pas infernal.

*Hjalmar* – Il y a encore autre chose.

*Angus* – Oh! je sais bien! Une fois mariés, elle vous envoie en Jutland vous battre sur les glaçons pour son petit trône d'usurpatrice [...]. (I, 3)

**RWA / LA / AL / AR**

Ou encore :

*Angus*, à *Hjalmar* – Ne grelottez-vous pas en entrant dans les grottes de glace du mariage?

*Hjalmar* – Nous en ferons des grottes de flammes! (III, 2)

**LA / MAR / LA**

Exemples de polarité 'nuit' AR / 'lumière' AL :

*Un domestique* – Je viens du jardin; je n'ai jamais vu de ciel pareil; il est aussi noir que l'étang.

*Une servante* – Il est six heures, et je n'y vois plus. Il faudrait allumer les lampes. (IV, 2)

Ou :

*Maleine* – Oh! qu'il fait noir ici!

*La nourrice* – Il fait noir! Il fait noir! Une forêt est-elle éclairée comme une salle de fête? – J'en ai vu de plus noires que celle-ci; et où il y avait des loups et des sangliers. Je ne sais d'ailleurs s'il n'y en a pas ici; mais, grâce à Dieu, il passe au moins un peu de lune et d'étoiles entre les arbres. (II, 1)

---

<sup>41</sup> Qui connote tombe et mort.



Il y a ici une nette opposition ‘nuit’/‘lumière’ articulée autour de la polarité AR (« noir » + accessoirement « arbres »)/AL (« étoiles »).

On ne s’étonnera pas du reste, dans ce drame crépusculaire, de l’abondance des objets porteurs de la qualification « noire » :

« Le ciel devient *noir* [...] » (*Vanox*, I, 1)

« Toute la ville n’est plus qu’un tas de briques *noires*. »  
(*La nourrice*, I, 4)

« Oh! qu’il fait *noir* ici! » (*Maleine*, II, 1)

« [...] en pourpoint de soie *noire* [...] » (*Anne*, III, 2)<sup>42</sup>

*Maleine* – Il y a quelque chose de *noir* qui arrive.

*Hjalmar* – Où donc?

*Maleine* – Là-bas; dans le brouillard, du côté du cimetière.

*Hjalmar* – Ah! ce sont les sept béguines. (III, 3)

« Ah! vous avez mis votre manteau de velours *noir*, Maleine? »  
(*Anne*, III, 5)

« je n’ai jamais vu de ciel pareil; il est aussi *noir* que l’étang. »  
(*Un domestique*, IV, 2)

« Où es-tu, mon pauvre chien *noir*<sup>43</sup>? » et « Tu es aussi *noir* que ma chambre<sup>44</sup>. » (*Maleine*, IV, 3)

« Il fait si *noir* dans ce corridor. » (*Hjalmar*, IV, 5)

---

<sup>42</sup> Environnement immédiat : « *soir* de fête » et « admirable ». « **Soie noire** » assone avec « **Hjalmar** ».

<sup>43</sup> Déjà, on avait la didascalie « Un grand chien noir tremble dans un coin », cinq lignes plus haut. Mais – par définition – les indications scéniques sont lues, non entendues. Or, il faut *entendre* le son NWAR. D’où l’in vraisemblance du tour dans la question posée par Maleine. En effet, la propriétaire du chien, se parlant à elle-même, dirait spontanément « Où es-tu, mon pauvre chien? », n’ayant aucune raison de préciser « noir » : le qualificatif de « noir » ne peut être logiquement spécifié que pour une personne extérieure (« Son chien est noir »). Celle-ci existe cependant : c’est le spectateur-auditeur.

<sup>44</sup> Environnement immédiat : « Hjalmar », « voir » (trois occurrences).

« Un grand navire *noir* » (*Un vagabond*, V, 1)<sup>45</sup>

*Tous* – La lune! La lune! La lune!

*Un paysan* – Elle est *noire*; elle est *noire*<sup>46</sup>... (*ibid.*)

« Et les nuages! Regardez donc les nuages! On dirait des troupes d'éléphants *noirs* qui passent depuis trois heures au-dessus du château! » (*Premier seigneur*, V, 2)

« Avez-vous des plumes *noires*? Il faudrait des plumes *noires* pour savoir si la reine vit encore... » (*Le roi*, V, 4)<sup>47</sup>

À cela s'ajoute tout ce qui est signalé comme noir, obscur, ténébreux, etc., au niveau du référent, sans que le mot « noir » lui-même ne soit prononcé : ainsi du « Depuis combien de jours n'ai-je plus vu de lune ni de soleil! » de la Nourrice (I, 4); ainsi des « corbeaux » (I, 4), des « hiboux » (II, 6; V, 2), de l'« orage » (I, 1) et des références à l'« obscurité » (II, 1 ou II, 3), au bois « obscur » (II, 6). Mais comme ici le signifiant-clef *noir* est absent, nous ne pouvons plus tenir compte de tels exemples<sup>48</sup>, sauf à supposer le mot *noir* sous-entendu par contamination.

---

<sup>45</sup> Remarquons que dans « Hjalmar » on entend « voile noire ».

<sup>46</sup> On apprend à la scène suivante que c'est « une éclipse » de lune, c'est-à-dire, en flamand, une *maaneclips*.

<sup>47</sup> Environnement immédiat : « *Maleine* », « embrasserai », « *froide* » d'une part, et de l'autre, « *trois* », « *boire* », « *mal* », « *froid* », « *dalle* », « prenez garde ». On remarque – là encore – la gratuité du qualificatif « noir ». Pour s'assurer de l'absence de souffle de la reine il suffit d'une plume, quelle que soit par ailleurs sa couleur! « Noire » ne se comprend que pour sa portée phonique (à la suite de tous les autres objets noirs, il complète le paradigme).

<sup>48</sup> Il est significatif qu'à la même époque, Mallarmé (1895) souligne l'inadéquation entre signifié et signifiant à propos de « jour » et de « nuit » : « À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. » (cité dans Genette, 1969, p. 111)

### ***Dérivés par permutation de la séquence phonique***

Exemple de développement avec les séries AR (ou OIR) / RA (ou ROI) :

*Anne* – Où est mon miroir? [*à Maleine*] Vous ne faites rien, vous? Apportez son miroir! – Elle est ici depuis huit jours et elle ne saura jamais rien! – Est-ce que vous venez de *la lune*? – Allons! Arrivez donc! Où êtes-vous?

*Maleine* – Ici, Madame.

*Uglyane* – Mais ne penchez pas ainsi ce miroir! – J’y vois tous les saules pleureurs du jardin, ils ont l’air de pleurer sur votre visage.

*Anne* – Oui, ainsi! – Mais laisse-les s’étaler sur le dos. – *Malheureusement* il fera trop noir dans le bois...

*Uglyane* – Il fera noir?

*Anne* – Il ne te verra pas, – il y a de gros nuages sur la lune.

*Uglyane* – Mais pourquoi veut-il que je vienne au jardin! Si c’était au mois de juillet, ou bien pendant le jour; mais le soir, en automne! il fait froid! il pleut! il y a du vent! Mettrai-je des bijoux?

*Anne* – Évidemment. – Mais nous *allons*...

*Elle lui parle à l’oreille.*

*Uglyane* – Oui.

*Anne* – Allez-vous-en [...]. (II, 4)<sup>49</sup>

**WAR / WAR / RA / AR / WAR / AR / WAR / WAR / RA /  
WAR / RWA**

Exemple de développement avec la série MAL / LAM :

*Le roi* – Oh! oui, *Maleine*!... Donne-moi ta petite main! –Oh! oh! elle est chaude encore comme une petite flamme... (III, 5)

### ***Flux continu phonique***

La réalité phonique l’emportant sur le découpage en unités sémantiques, il est nécessaire de tenir compte *aussi* des *liaisons*

---

<sup>49</sup> En italiques non soulignés le contrepoint des AL/AL.

entre mots réalisant les groupes phoniques-clés tels Al ou AR. Donnons des exemples :

nAR : « Elle n'a rien fait de mal! » (*La nourrice*, I, 2)<sup>50</sup>

pAR : « Je ne me suis pas révoltée, moi! » (*La nourrice*, I, 4)<sup>51</sup>

lAR : « Elle a remué! » (*La nourrice*, I, 4)<sup>52</sup>

lAD : « Est-ce qu'elle a de l'argent? » (*Second paysan*, II, 3)

MA/LA : « La princesse Ma... la nouvelle suivante » (*Maleine*, II, 5), l'exemple induisant une lecture virtuelle : « la princesse malade ».

yAL/AR (comme « Hjalmar ») : « il y a là un arbre » (*Hjalmar*, II, 6)

MAL : « Ma lumière s'est éteinte [...] » (*La nourrice*, V, 3)<sup>53</sup>

nAL : « Mon Dieu! Qu'on a l'air pauvre [...] » (*Le roi*, V, 4)

On est bien dans un pur registre poétique où entre en ligne de compte le flux sonore avec ses récurrences de phonèmes et les effets de sens qu'ils induisent de façon autonome, abstraction faite du découpage second en unités sémantiques.

### ***Les mots sous les mots***

Reste à évoquer un phénomène un peu plus complexe, et plus conjectural, mais qui n'en est pas moins remarquable dans sa

---

<sup>50</sup> Voyez l'environnement immédiat : « MARCELLUS – Ah! elle n'a rien fait de mal! – Et d'abord, taisez-vous; je ne vous parle pas [...] » (*ibid.*, p. 110) : AR / MAL / AR.

<sup>51</sup> Voyez l'environnement immédiat, à savoir toute la tirade de la Nourrice, citée plus haut : « parvenons », « écarter », « rats », « araignées » d'une part, de l'autre « apparence » et « Hjalmar » : AR/AR/RA/AR/AR/AR/AL/MAR.

<sup>52</sup> Environnement immédiat : « Venez voir! », « Il y en a partout! » : AR/AR/AR

<sup>53</sup> Environnement immédiat : « *Maleine*? »

cohérence poétique : il s'agit de mots qui ne sont pas « réalisés » dans le texte de la pièce, et que l'on « entend » pourtant. Ils sont comme évoqués en sourdine sous l'effet de la rencontre d'autres mots, d'autres syllabes, d'autres phonèmes, eux parfaitement réalisés, réitérés et parfois jusqu'à l'obsession. Sous le texte, des mots rejoignent par anastomose d'autres mots; ils imposent leur présence suivant une double logique sémantique et phonique.

Il en va ainsi, dans ce drame macabre, du mot **cadavre**, lequel – paradoxalement – ne fait qu'une seule apparition, mais dans l'ultime didascalie (« *Ils sortent tous, à l'exception des sept béguines, qui entonnent le Miserere en transportant le cadavre sur le lit.* ») Pourtant son fantôme phonique rôde tout au long de la pièce. Il commence comme « CATAfalque » (« On dirait qu'il marche autour d'un *catafalque!* », *Hjalmar*, V, 2), et se trouve par exemple au croisement de fROIDE et CAVe (« cette nuit *froide* comme une *cave!* », *Hjalmar*, II, 3). Le AD de « cadavre » est aussi celui de « *malade* » et de « *salade* ». FROIDE × CAVE = CAD... et CAVE × FROIDE × CATAFALQUE = CADAUVRE.

Compte tenu du noyau phonique obsessionnel MAR, comment ne pas entendre dans cette pièce si cauchemardesque (cf. notamment le long monologue nocturne de Maleine à IV, 3), le mot *cauchemar*, pourtant jamais réalisé dans le texte? Sans compter sa réplique anglaise *nightmare*, car l'inconscient phonique de Maeterlinck, notamment dans ce drame inspiré de Shakespeare et du théâtre élisabéthain anglais, est aussi anglophone.

Autre exemple de présence de termes étrangers en arrière-plan, les néerlandais *maagd* (« vierge, pucelle ») et *maan* (« lune », cf. entre autres la mention de l'éclipse de lune,

la *maaneclips* de V, I et 2). On a vu l'importance du bi-phonème MA à l'initiale et la présence obsessionnelle de la lune dans *Serres chaudes* aussi bien que dans *La Princesse Maleine*.

Enfin, dans cette symphonie en MAR majeur, émanation cauchemardesque d'un monde de noirceur, la reine Anne figure la *marâtre* par excellence, tant auprès de Maleine que du jeune Hjalmar. La logique phonique veut qu'*idolâtrer* Hjalmar... soit constitutif d'une *marâtre*.

## **Conclusions**

Loin d'être un pur vêtement extérieur, le tissu phonique est vecteur de signification. Il n'est jamais gratuit. Tout texte de Maeterlinck est partie prenante de l'écriture poétique. Le climat *sui generis* de *Serres chaudes* comme de *La Princesse Maleine* est généré par la réitération d'un certain nombre de signes linguistiques liés par leur versant phonique aussi bien que leur versant sémantique. Mieux, de simples groupes syllabiques ou consonantiques parcourent le texte à la manière de *leitmotive*.

Il peut même arriver que le jeu des échos phoniques, de fil en aiguille, en arrive à supporter le drame et à faire avancer dialogue et intrigue; ainsi, à la scène 4 de l'acte V progresse-t-on par le biais de la série MALHEUR → MALEINE → (MALADE) → FROIDE → ROIDE :

*Un seigneur* – J'avais dit qu'il arriverait des malheurs...

*La nourrice* – Maleine! Ma pauvre petite Maleine!... Aidez-moi!

*Une béguine* – Il n'y a rien à faire!

*Une autre béguine* – Elle est froide!

*La troisième béguine* – Elle est roide!

Le nom « Maleine » se motive ici comme passage obligé pour aller de « malheur » à « roide » (la rigidité cadavérique). En même temps, ce circuit, qui va de la mort à la mort, est circulaire, tautologique; il sature de sens motivé le nom de l'héroïne; celle-ci est pleinement être-pour-la-mort.

Dans ce type de texte, tendanciellement, il n'y a rien de gratuit. Lorsque, dans une des toutes dernières répliques de la pièce, le vieux roi demande de la « salade », ce n'est pas la seule incongruité de la démence que trahit cette requête; il y a une logique phonique imparable qui fait décliner « salade » à partir

de « malade », un des mots-clés – on l’a vu – de ce drame<sup>54</sup>.  
Regardons de près la substance phonique de ce passage :

*Le roi* – Y a-t-il quelqu’un ici qui ait peur de la malédiction des morts?

*Angus* – Oui, Sire, moi...

*Le roi* – Eh bien! Fermez leurs yeux et allons-nous-en!

*La nourrice* – Oui, oui, venez, venez.

*Le roi* – Je viens, je viens! Oh! oh! comme je vais être seul maintenant!... Et me voilà dans le malheur jusqu’aux oreilles! – À soixante-dix-sept ans! Où donc êtes-vous?

*La nourrice* – Ici, ici.

*Le roi* – Vous ne m’en voudrez-pas? – Nous allons déjeuner; y aura-t-il de la salade? – Je voudrais un peu de salade...

*La nourrice* – Oui, oui, il y en aura.

*Le roi* – Je ne sais pas pourquoi, je suis un peu triste aujourd’hui. – Mon Dieu! Mon Dieu! Que les morts ont donc l’air malheureux!... » (V, 4)

---

<sup>54</sup> Gérard Dessons a remarqué ce statut « prosodique » du mot : « Dans l’ensemble du réseau signifiant, une réplique pourtant se distingue. Elle est dite par le roi à la fin de la pièce : “– Nous allons déjeuner; y aura-t-il de la salade ? – Je voudrais un peu de salade...” Le fait que Maeterlinck l’ait ajoutée tardivement traduit au moins son absence de gratuité. Ce qui ne veut pas dire que son effet, sinon sa valeur, aient précédé sa mise en texte. La réplique, en tout cas, gêna. Elle fit rire. Et, de fait, au regard d’une roue de Virgile contemporaine, ce terme n’est pas à sa place dans une tragédie. Le plat et le nom regardent plutôt vers le mélodrame. L’association du roi et de la salade relèverait alors du pur style burlesque. Il y aurait là, au pire, une faute de goût; au mieux, et en dépit de toute cohérence dramaturgique, une tentation réaliste. En fait, la réplique n’échappe pas à l’économie générale du drame. *Salade*, en cette fin de la pièce, est l’ultime écho de *malade*, sa rime riche (-*alade*), telle que le texte l’a explicitement dégagée dans les répliques du petit Allan : « Ma-aleine est ma-alade », « Ma-aleine est plus ma-alade ». Une sorte de rime tragi-comique qui met en tension le tragique et le quotidien. [...] le signe de vie est porteur en sa prosodie d’une autre signification, qu’on ne peut ignorer. » (Dessons, 2005, p. 96-97, mais c’est tout le chapitre qui mériterait d’être cité.) G. Dessons, auteur avec Henri Meschonnic d’un *Traité du rythme* dont cet essai est l’écho, mobilise pour son analyse imparable à la fois le concept de « signification » (Riffaterre) et ceux de séquence, ou de processus, prosodique. Puisse la critique maeterlinckienne être toujours aussi bien inspirée!



**MAL / AL / AL / AL / ALADE / ALADE / AL**

On remarque que ce « salade » est encadré, dans le passage, d'une part de « malédiction » puis « malheur », d'autre part de « malheureux », ce qui ranime immanquablement en arrière-plan le mot-clé « malade ». « Salade » est la seule rime léonine à « malade » [si l'on excepte « balade » (et « ballade »)]. Le mot s'impose donc à qui est tenté, comme Maeterlinck, de *saturer* une série. Enfin, le texte a fait résonner des mots comme « dalle » et « salle ». Disons que « salade » est le passage obligé pour qui veut aller de « salle » à « malade ».

## Bibliographie

- DESSONS, Gérard (2005), *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper.
- GENETTE, Gérard (1969), « Le jour, la nuit », dans id., *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 101-122.
- KANDINSKY, Vassily (1989 [1910]), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition établie et présentée par Philippe Sers ; traduit de l'allemand par Nicole Debrand ; traduit du russe par Bernadette du Crest. Paris, Denoël.
- LUTAUD, Christian (1974-1975), « *Macbeth* dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tomes XX-XXI, p. 21-209.
- MAETERLINCK, Maurice (1983), *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*, édition présentée par Paul Gorceix, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».
- MAETERLINCK, Maurice (1985), *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur ».
- MAETERLINCK, Maurice (1998), *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».
- MALLARMÉ, Stéphane (1895), « Variations sur un sujet, VIII. Averses ou Critique », *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> septembre, p. 228-231.  
([http://fr.wikisource.org/wiki/Variations sur un sujet/Averses ou Critique](http://fr.wikisource.org/wiki/Variations_sur_un_sujet/Averses_ou_Critique))

## Résumé

Chez le premier Maeterlinck, la « fonction poétique », au sens de Jakobson, est dominante et transversale aux genres. Le sens s'organise à partir de structures phoniques redondantes qui donnent au texte une grande homogénéité. Sans doute Maeterlinck, comme Valéry le dit de Mallarmé « a rêvé d'une poésie qui fût comme déduite de l'ensemble des propriétés et des caractères du langage ». Le rêve des Symbolistes n'était-il pas, selon le même Valéry, de reprendre à la Musique son bien ?

## Abstract

Maeterlinck's early work is dominated by what Roman Jakobson termed the "poetic function" of language. In both his poems and plays, meaning stems from redundant phonic structures that render them very homogeneous. Maeterlinck probably dreamt of a type of poetry that was deducted, as it were, from the properties and characteristics of language (to paraphrase Paul Valéry's commentary on Stéphane Mallarmé). Wasn't it the Symbolists' dream, still according to Valéry, to get a hold of Music's prized possessions?

ANNEXE 1 : Tableau de répartition des noms et termes significants dans *La Princesse Maleine*

En orange les deux patronymes principaux, en jaune les trois mots-clés principaux.	MALEINE	HJALMAR	MARCELLUS	ALLAN	marais	mala de	mal	malheur	malheureux	malheureusement	malédiction
ACTE I, Scène 1	2	8	3		1			1			
ACTE I, Scène 2	8	15				4	2				
ACTE I, Scène 3	2	1	2			2	1				
ACTE I, Scène 4	6	2									
ACTE II, Scène 1		3	1			1					
ACTE II, Scène 2		1				1					
ACTE II, Scène 3		1			2	2					
ACTE II, Scène 4											
ACTE II, Scène 5		3									
ACTE II, Scène 6	12										
ACTE III, Scène 1	7	6				2					
ACTE III, Scène 2	2	2					1				
ACTE III, Scène 3	9	4			3	6	1				
ACTE III, Scène 4											
ACTE III, Scène 5	18			1	2	9					
ACTE IV, Scène 1	2					1					
ACTE IV, Scène 2		1		3		2					

ACTE IV, Scène 3		4				1					
ACTE IV, Scène 4		1									
ACTE IV, Scène 5	27	6		5		3	1				
Acte V, Scène 1	3					1					
Acte V, Scène 2	4	1				4	2				
Acte V, Scène 3	19					1					
Acte V, Scène 4	22	2		1			5			1	1
<b>TOTAL</b> dans la pièce	<b>143 ...</b> <b>(148 dans</b> <b>l'édition</b> <b>princeps )</b>	<b>61 ...</b> <b>(65 dans</b> <b>l'édition</b> <b>princeps )</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>40</b>	<b>13</b>	<b>11</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>
En orange les deux patronymes principaux, en jaune les trois mots-clés principaux.	MALEINE	HJALMAR	MARCELLUS	ALLAN	marais	mala de	mal	mal- heur	mal- heu- reux	mal- heu- reu- se- ment	mal é- dic- tion

À partir d'un pointage plus serré, tenant compte d'une comparaison entre l'édition de dernière main (Fasquelle, 1929, *Théâtre* en 3 volumes, reprise par Gorceix [Maeterlinck 1983]) avec le texte initial à peine retouché (Lacomblez, 1891, que reprend van de Kerckhove [Maeterlinck 1998]), on constate que l'écrivain, assagi, a supprimé 5 occurrences de "Maleine" et 4 occurrences de "Hjalmar", ce qui est – somme toute – fort peu, et confirme le parti pris formel, esthétique, de l'auteur. Si l'on additionne la totalité des occurrences de nos quatre noms propres et de nos sept noms communs, on aboutit à une somme totale de 304 items! Voilà qui confirme la solidité et la cohérence de notre constellation sémantique.

Par ailleurs on constate que la série malheur/malheureux/malheureusement est relativement pauvre en occurrences, à la différence de mal/malade. Ce n'est pas tant la déploration qui prime dans la pièce que l'idée du mal pernicieux, une sorte de perversion cosmique contaminant êtres et choses ; l'emblème en sont les émanations délétères des marais.

Le tableau permet enfin une lecture à la fois «verticale» et «horizontale» des concordances. On voit ainsi que "Marcellus" n'est présent qu'en début, "Allan" en fin de drame, alors que "Maleine" et "Hjalmar" font presque en permanence entendre leur écho. On voit aussi se détacher des zones stratégiques dans la pièce : l'acte III, scène 3, l'acte IV, scène 5 et l'acte V, scène 4. Mais il est intéressant de constater qu'aucune des 23 lignes du tableau, correspondant aux vingt-trois scènes de la pièce, n'est vierge d'item pertinent, la fourchette globale par scène allant de 1 à 43 pour l'acte IV, scène 5 (scène de l'assassinat).

ANNEXE 2 : Constellations phono-sémantiques dans  
*La Princesse Maleine*

En bleu, les «mots sous les mots»

