Санкт-Петербургский государственный университет

**СТОГНИЙ Даниил Александрович**

**Выпускная квалификационная работа**

**Рецепция творчества Мориса Метерлинка в произведениях Андрея Белого**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа BM.5812. «Литература России и Франции: перекрестный взгляд / Littératures russe et française: regards croisés»

Профиль «Литература России и Франции: перекрестный взгляд / Littératures russe et française: regards croisés»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории зарубежных литератур,

Алташина Вероника Дмитриевна

Рецензент:

старший преподаватель кафедры сравнительного литературоведения и французской литературы, Университет Сорбонны

Анн Дюкре

Санкт-Петербург

2021

**Sommaire**

[**Introduction** 3](#_Toc73274486)

[**Chapitre I : La lecture de Maurice Maeterlinck par Andreï Biély** 9](#_Toc73274487)

[1. L’intérêt d’Andreï Biély pour Maurice Maeterlinck 10](#_Toc73274488)

[a) La découverte des textes de Maurice Maeterlinck 14](#_Toc73274489)

[b) Maurice Maeterlinck comme un fait de mode 21](#_Toc73274490)

[2. La critique de Maurice Maeterlinck par Andreï Biély 30](#_Toc73274491)

[a) L’évaluation du symbolisme maeterlinckien 56](#_Toc73274492)

[b) Maurice Maeterlinck et d’autres auteurs 56](#_Toc73274493)

[**Chapitre II : La transformation de l’esthétique maeterlinckienne dans l’œuvre d’Andreï Biély** 57](#_Toc73274494)

[1. Les textes poétiques 65](#_Toc73274495)

[a) Les traductions des poèmes maeterlinckiens *Visions* et *Après-midi* 74](#_Toc73274496)

[b) Le dialogue avec l’esthétique maeterlinckienne 83](#_Toc73274497)

[2. Les éléments de la poétique maeterlinckienne dans *La* *Symphonie Nordique* d’Andreï
Biély 91](#_Toc73274498)

[a) Le personnel actantiel : rois et princesses 91](#_Toc73274499)

[b) Les symboles 93](#_Toc73274500)

[c) Les couleurs rouge et or 95](#_Toc73274501)

[d) Le silence 97](#_Toc73274502)

[**Conclusion** 100](#_Toc73274503)

[**Bibliographie** 102](#_Toc73274504)

# **Introduction**

Andreï Biély (1880-1934) (dont le vrai nom est Boris Nikolaïevitch Bougaïev) est un écrivain et poète russe, l’un des répresentants principales du symbolisme russe et de l’art moderne en générale. Il écrit sur Maurice Maeterlinck (1862-1949) :

Я полюбил Метерлинка за то, что меня повернул от себя его мир; пятилетний младенец миры Метерлинка носил я; читая «Слепых», чрез одиннадцать лет я припомнил: «священник» завёл меня в дебри, и – бросил: в углах. Метерлинк не влиял: он – напомнил…[[1]](#footnote-1)

J’ai aimé Maeterlinck parce que son monde m’a tourné de moi-même ; moi, un enfant de cinq ans, je gardais les mondes de Maeterlinck en moi-même[[2]](#footnote-2) ; en lisant *Les Aveugles* 11 ans plus tard, je me suis rappelé que « le prètre » m’avait mené et m’avait laissé dans une brousse. Maeterlinck n’a pas influencé, il a rappelé…[[3]](#footnote-3)

Au tournant des XIXe et XXe siècles, Maurice Maeterlinck a été très populaire en Russie. Grâce aux mises en scène de Konstantin Stanislavski (1863-1938)[[4]](#footnote-4) et de Vsevolod Meyerhold (1874-1940)[[5]](#footnote-5), aux traductions des poétes-symbolistes russes Nicolaï Minski (1855-1937)[[6]](#footnote-6) et Valéri Brioussov (1873-1924)[[7]](#footnote-7), le poète et dramaturge belge a été largement présenté au public russe. Par exemple, Zinaïda Hippius (1869-1945)[[8]](#footnote-8), poétesse russe, Dimitri Philosophoff (1872-1940)[[9]](#footnote-9), écrivain russe, et Nicolas Berdiaev (1874-1948)[[10]](#footnote-10), philosophe russe, ont admiré Maeterlinck dans leurs articles critiques. Les révolutionnaires russes Anatoli Lounatcharski (1875-1933)[[11]](#footnote-11), Léon Trotski (1879-1940)[[12]](#footnote-12) et George Plekhanov (1856-1918)[[13]](#footnote-13) l’ont beaucoup critiqué. Mais parmi ces poètes, écrivains et penseurs il y avait des auteurs dont l’opinion sur Maeterlinck a été ambiguë. Ce sont les poètes russes Alexandre Blok (1880-1921) et Andreï Biély.

Les études des liens littéraires entre Blok et Maeterlinck sont connues en France et en Russie. Par exemple, les travaux d’Anne Ducrey[[14]](#footnote-14), de Tatiana Victoroff[[15]](#footnote-15), d’Olga Strachkova[[16]](#footnote-16). Les liens littéraires entre Biély et Maeterlinck sont peu connus. Je peux souligner seulement quelques fragments qui sont consacrés à la poètique du silence chez Biély et Maeterlinck parmi d’autres auteurs de l’article de Tatiana Victoroff présenté plus haut. Mais l’étude plus profonde et concrète de l’influence de Maurice Maeterlinck sur Andreï Biély, ou l’analyse de la présence d’éléments de la poètique maeterlinckienne est absente.

Je m’intéresse à la réception de Maurice Maeterlinck par Andreï Biély parce que le fait de l’influence du dramaturge belge sur le public russe est installé. C’est justifié par la critique littéraire (Alexandre Blok, Andreï Biély, Léonid Andreïev (1871-1919)[[17]](#footnote-17)) et par la critique théâtrale (Konstantin Stanislavski[[18]](#footnote-18) et Vsevolod Meyerhold[[19]](#footnote-19)). Dans les mémoires de Biély lui-même, il existe beaucoup de l’information sur sa perception du rôle de Maeterlinck dans l’histoire de la littérature et du théâtre. Ces matières sont disponibles mais elles sont restées oubliées parce que l’intérêt général porté à l’héritage de Maurice Maeterlinck en Russie est diminué à cause de la période soviètique. Anatoli Lounatcharski a écrit sur Maeterlinck comme un décadent :

Мы отнюдь не отрицаем за Метерлинком огромного таланта. Декадентская поэзия второй половины XIX века дала высокие и прекрасные образцы пессимистического искусства, мы готовы наслаждаться и этими кладбищенскими цветами. Но принимать гг. декадентов за учителей жизни и толкователей столь близкого и родного нам трагического чувства – нет! это мы с благодарностью отклоняем[[20]](#footnote-20).

Nous ne nions en aucun cas l’énorme talent de Maeterlinck. La poésie décadente de la seconde moitié du XIXe siècle a donné de hauts et beaux exemples d’art pessimiste, et nous sommes prêts à profiter de ces fleurs de cimetière. Mais prendre ces messieurs les décadents pour des maîtres de vie et des interprètes d’un sentiment aussi tragique si proche et si cher à nous – non! nous rejetons cela avec gratitude.

Lounatcharski écrit sur Maeterlinck avec ironie et, ainsi, il définit l’œuvre maeterlinckien comme decadent et destructif pour l’homme soviètique. Aujourd’hui les œuvres de Maeterlinck restent en haute estime, mais la majorité de ses livres n’ont pas réussi à atteindre le lecteur russe à cause de l’absence de traductions en russe depuis 1926. Ses livres et spectacles les plus célèbres en Russie sont *Les Aveugles* et *L’Oiseau bleu*. *Les Aveugles* ont été la première mise en scène réalisée par Konstantin Stanislavski. Après ce spectacle qui a été consacré à la mémoire d’Anton Tchekhov, il y avait beaucoup du critique au coté de Stanislavski parce qu’il a exprimé les idées maeterlinckiennes avec l’aide des principes du théâtre psychologique :

Вот главная проблема, мучавшая Станиславского: драматургию Метерлинка он считал несценичной. Он видел в ней иное изображение быта, глубокую философию, многозначительность смыслов, но не видел театра[[21]](#footnote-21).

Le problème principale qui a tourmenté Stanislavski est ce qu’il croit que la dramaturgie de Maeterlinck n’est pas scènique. Il a vu en elle une image différente de la vie quotidienne, une philosophie profonde, une signification des sens, mais il n’a pas vu le théâtre[[22]](#footnote-22).

Le metteur en scène et le specialiste du théâtre de XX siècle Vadim Maksimov explique cette situation par l’incompréhension de Stanislavski de la nature des drames maeterlinckiens. Le chercheur oppose les spectacles de Stanislavski aux spectacles de Meyerhold qui a eu un nouveau regard aux pièces de Maeterlinck. Contrairement à *Les Aveugles*, *L’Oiseau bleu* est devenu le triomphe de Stanislavski :

Обращение к «Синей птице» означало, что он нашел способ играть Метерлинка. Зрительский успех спектакля был чрезвычайно велик. Не менее знаковым стал факт одобрения постановки Метерлинком и его женой-актрисой Жоржеттой Леблан, которая специально приехала в Москву на премьеру[[23]](#footnote-23).

L’appel lancé à *L’Oiseau bleu* signifiait qu’il avait trouvé un méthode de jouer à Maeterlinck. Le succès public du spectacle a été extrêmement grand. Non moins significatif a été le fait de l’approbation par Maeterlinck et son épouse, l’actrice Georgette Leblanc, qui est venu spécialement à Moscou pour la première[[24]](#footnote-24).

Sauf un grand succès à 1908, *L’Oiseau bleu* est devenu la pièce maeterlinckienne unique dont les mises en scène ne sont pas arreté en USSR à contraire des autres pièces de Maurice Maeterlinck. *Les Aveugles* et *L’Oiseau bleu* sont premier et dernier spectacles de Stanislavski (parmi ses autres mises en scène maeterlinckiens) qui ont beaucoup éveillé du critique et de l’admiration au public russe. Ainsi, ce sont ces spectacles qui sont devenu temoignages de la popularité de Maeterlinck en Russie.

L’intérêt de ma recherche est fondée sur l’idée que l’influence de Maurice Maeterlinck est plus large et profonde sur les auteurs russes, particulièrement sur Andreï Biély. Je vais me travailler sur les mémoires d’Andreï Biély qui sont réunis dans les recueils *Zapiski tchoudaka* (1922)[[25]](#footnote-25), *Material k biografii* (1924)[[26]](#footnote-26), *Rakours k dnevnikou* (1930)[[27]](#footnote-27), *Dnevniki 1930-kh godov* (1930, 1931, 1932, 1933)[[28]](#footnote-28), *Natchalo veka* (1933)[[29]](#footnote-29), *Mezhdou dvoukh revolutciï* (1934)[[30]](#footnote-30) et sur ses articles critiques réunis en forme des recueils. Je vais étudier les poèmes traduits par Andreï Biély *Visions* (1901) et *Après-midi* (1901)[[31]](#footnote-31), ainsi que le poème dédié à Maurice Maeterlinck (1901)[[32]](#footnote-32), la *Symphonie Nordique* (1901)[[33]](#footnote-33).

Dans un premier chapitre, je vais décrire la connaisance d’Andreï Biély avec l’œuvre de Maurice Maeterlinck. Je vais essayer d’expliquer comment et pourquoi Biély a fait évoluer son opinion d’une admiration à une critique de Maeterlinck. Pour une première étape (1894-1904), un aspect important dans la perception de Maeterlinck par Biély est la description d’événements quotidiens et de personnes à travers le prisme de la poétique maeterlinckienne. Par exemple, il compare son état d’esprit avec l’humeur des drames de Maeterlinck ou il compare des personnes avec des personnages des drames. C’est l’idée d’un théâtre où des personnages sont « états d’âme », autrement dit un fonctionnement allégorique du théâtre maeterlinckien pour Biély. Ces informations témoignent du fait que Biély a été plongé dans le monde dramaturgique de Maurice Maeterlinck. Dans les articles critiques de cette période il n’y a que deux mentions[[34]](#footnote-34),[[35]](#footnote-35) qui sont consacrées au drame moderne et à l’analyse des formes d’art moderne. Biély évalue positivement le drame moderne et il définit le chemin des drames maeterlinckiens comme la corrélation du drame et de la musique. Je m’intéresse beaucoup à cette période parce que pendant cette étape Biély écrit ses poèmes dans lesquels on peut observer l’influence de Maurice Maeterlinck.

Une deuxième étape dans la réception de Maeterlinck par Biély (1904-1932) se caractérise, pour la plupart, par des articles critiques. Ils ne contiennent pas d’évaluation positive des œuvres de Maurice Maeterlinck par Biély. Il y a trois raisons qui explicitent cette situation. Premièrement, dès 1904, Andreï Biély tourne son attention vers l’œuvre d’Anton Tchekhov. Pendant ce temps, il préfère les drames symbolistes de Tchekhov plus que les drames maeterlinckiens car l’expression du symbole est plus claire chez Tchekhov que chez Maeterlinck. Selon Biély, les drames de Tchekhov implicitent le symbolisme vrai sous l’image du réalisme. Ainsi, Biély critique Maeterlinck comme un auteur-symboliste. Deuxièmement, dès 1904, Biély étudie d’une manière approfondie les textes des auteurs allemands. Il les préfère aux symbolistes français. Troisièmement, Biély se forge une opinion très négative sur Maeterlinck après le rendez-vous avec Rudolf Steiner en 1912 :

А в 7 были на чествовании Метерлинка: Метерлинк седой болван – Слон Слонович, таким показался после Штейнера[[36]](#footnote-36).

À 7 heures du soir nous étions à la célébration de Maeterlinck : Maeterlinck est un crétin blanc, il est Slon Slonovitch, il semblait l’être après Steiner[[37]](#footnote-37).

Avant quelques jours du rencontre avec Maurice Maeterlinck, Biély et sa femme Anna Tourgueniev (1890-1966) ont visité la conférence de Rudolf Steiner. Dans le lettre à Blok de 1912, Biély décrit la figure de Steiner au sens mystique, il dit de son aura colorée que Assia et Biély ont regardé. Après, il raconte les impressions admiratives du rencontre avec Steiner. Même alors, Biély a été intéressé les auteurs allemands à contraire Maeterlinck et les symbolistes français. Ce rencontre est devenu l’un des temoignages du changement de l’intérêt littéraire et philosophe de Biély.

Dans cette période, Biély repense les œuvres de Maurice Maeterlinck comme des textes qui sont proches de l’esthétique décadente. La figure de Maeterlinck est présentée sous trois angles dans ses articles : la critique des drames, la comparaison avec les auteurs russes et allemands, la perception de Maeterlinck par le public russe. Biély critique les drames de Maeterlinck car les symboles dans ses textes ne sont pas donnés comme chez Tchekhov, il n’est pas clair et il est plein de contenu mystique. Biély croit que l’apport des Allemands dans la littérature moderne est plus important que d’autres. Biély fixe la période d’intéret de Maurice Maeterlinck en Russie comme une mode semblable à celle d’Ibsen, Strindberg et Wilde.

Dans un deuxième chapitre, je vais analyser les textes littéraires d’Andreï Biély qui sont liés directement et indirectement avec la perception de Maurice Maeterlinck et de sa poétique. Mon choix de ces textes est justifié par quelques raisons. Premièrement, la date d’écriture de ces oeuvres (1901) est pareille. Andreï Biély a écrit de cette année comme de la période d’intérêt pour Maurice Maeterlinck : « l’époque de l’intérêt pour Maeterlinck 1897-1901 »[[38]](#footnote-38). Deuxièmement, le fait de la traduction des poèmes témoigne du point de vue personnel sur l’œuvre de Maeterlinck chez Biély parce que son texte et le texte de Maeterlinck sont des poèmes différents qui sont pareils par l’humeur uniquement. Cela peut témoigner du fait de la parodie ou la stylisation. Autrement dit, Biély réfléchit sur la fonction du symbolisme et ses traductions libres de Maeterlinck sont le résultat de cette réflexion. Troisièmement, si les traductions de Biély sont le fait du lien génétique, je vais réfléchir de la *Symphonie Nordique* comme du fait du lien typologique. Pour Biély, l’idée du mélange du texte et la musique dans l’œuvre symboliste est l’une des principales. Chez Maeterlinck, ses petits drames ont un caractère musical. Pour Biély, c’est un fait important. C’est confirmé par l’existence de l’opéra de Claude Debussy *Pelléas et Mélisande* (1902) qui a mis en scène sur le drame maeterlinckien. Pour Biély, une formation du genre littéraire comme la *symphonie* fait de la musique d’un moyen d’exprimer l’humeur :

…симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение[[39]](#footnote-39).

…une symphonie, dont la tâche est d’exprimer un certain nombre d’ambiances associées entre elles par l’ambiance principale (humeur, harmonie) ; d’où la nécessité de la diviser en parties, parties en extraits et extraits en vers (phrases musicales) ; la répétition ne pas rare de certaines phrases musicales accentue cette division[[40]](#footnote-40).

Chez Maeterlinck, on peut trouver des structures langagières pareilles qui expriment l’idée de la mort, du bonheur, de la peur aussi. C’est le témoignage de la syntaxe (procédés lexicaux et stylistiques) analogue des textes. L’une de mes hypothèses est que la réception de Maeterlinck par Biély est présentée non seulement au niveau de la poétique mais aussi au niveau du langage du texte.

Je vais me centrer sur la réception de l’œuvre maeterlinckien et son expression par Andreï Biély. Pour cela je vais m’adresser aux études de réception. Les études de réception en tant que direction distincte de l’histoire de la littérature a été formée dans les années 1960 du XXe siècle. La réception est la principale catégorie de la théorie de la réception. Elle étudie le dialogue invisible entre l’écrivain et le lecteur (texte et lecteur).

Le fondement de la théorie de la réception est la philosophie de Edmund Husserl[[41]](#footnote-41) et les études phénoménologiques de Roman Ingarden[[42]](#footnote-42), qui croyait que le lecteur achève et « concrétise » une œuvre qui a idéalement les « plusieurs formes ». Les bases de la réception ont été posées au XXe siècle par les chercheurs allemands, participants de l’école de Constance, Wolfgang Iser[[43]](#footnote-43) et Hans Robert Jauss[[44]](#footnote-44).

Dans cette recherche, la réception est le principal point d’appui théorique et méthodologique car elle permet de considérer le sens d’une œuvre non pas comme une oeuvre constante, mais comme une unité idéologique à plusieurs niveaux, dont la « visibilité des couches » s’incarne dans le processus de lecture du texte par le destinataire et sa compréhension plus tard.

# **Chapitre I : La lecture de Maurice Maeterlinck par Andreï Biély**

Les sources fondamentales des informations des goûts littéraires d’Andreï Biély sont ses mémoires[[45]](#footnote-45) et ses lettres[[46]](#footnote-46) aux auteurs symbolistes. Alexandre Lavrov, le chercheur de l’œuvre d’Andreï Biély et l’auteur de certaines préfaces aux mémoires de Biély, a écrit sur une manière rétrospective des mémoires du symboliste russe :

Подобно опубликованным или предназначавшимся для публикации мемуарам, рукописные автобиографические материалы Белого в подавляющем большинстве своём ретроспективны по отношению к описываемым фактам[[47]](#footnote-47).

Tout comme les mémoires publiés ou destinés à la publication, les documents autobiographiques manuscrits de Biély sont très majoritairement rétrospectifs par rapport aux faits décrits[[48]](#footnote-48).

Les mémoires d’Andreï Biély contiennent beaucoup des réflexions à propos du symbolisme et de son developpement en Russie. En plus, Biély analyse ses souvenirs et impressions propres qui, selon lui, ont influencé sur son œuvre et sur son chemin symboliste. Mon attention à une manière retrospective des mémoires est basée sur l’idée que Andreï Biély evaluait son expérience, en étant l’homme qui a revu déjà ses valeurs concernants des événements littéraires au tournant du XIXe-XXe siècles[[49]](#footnote-49). Ainsi, la perception de l’œuvre de Maurice Maeterlinck et d’autres auteurs par Andreï Biély n’est pas présentée comme l’évaluation dans un temps réel. Puisque les mémoires et les manuscrits autobiographiques de Biély représentent des résumés des bilans de sa vie[[50]](#footnote-50), le fait de la rétrospectivité temoigne un intérêt particulier de l’auteur russe à Maurice Maeterlinck parce qu’il le mentionne dans ses souvenirs quelques années plus tard.

Il est remarquable que Andreï Biély connaît l’œuvre de Maurice Maeterlinck, généralement, en lisant ses textes. L’auteur belge devient populaire en Russie à travers trois sphères : les traductions[[51]](#footnote-51), les mises en scène[[52]](#footnote-52), la critique[[53]](#footnote-53). La représentation de Maurice Maeterlinck dans les souvenirs d’Andreï Biély est commencée par les mentions de ses poèmes et ses drames, par les impressions de leur esthétique, particulièrement, en enfance. Ainsi, la perception de l’œuvre maeterlinckien par Andreï Biély devient la partie de sa réception personnelle de lecteur. Biély-spectateur et Biély-critique vont paraître dans une vie adulte et professionnelle. La lecture dans la vie du symboliste russe est l’une des moyens fondementals d’une connaissance du monde :

С седьмого класса гимназии во мне пробуждается огромный интерес к художественной литературе; но и модернистов, и классиков читаю одновременно; так: период знакомства с Толстым и Достоевским есть период увлечения Ибсеном, Гауптманом, Зудерманом; а потом и Маттерлинком, и французскими символистами[[54]](#footnote-54).

Un grand intérêt à la littérature se développe en moi-même en septième du lycée ; je lis en même temps les modernistes et les classiques, voilà : la période de la rencontre avec Tolstoï et Dostoïevski est le période d’intérêt pour Ibsen, Hauptmann, Sudermann, après, pour Maeterlinck et pour les symbolistes français[[55]](#footnote-55).

 En enfance et adolescence, selon Andreï Biély, sa vision du monde n’a pas formé encore comme le système complet. La lecture dans tel age est une source centrale des savoirs de la culture mondiale. L’expérience de lecteur de Biély dans un temps scolaire est importante parce que c’est le temps qui est marqué par l’influence plus forte de l’esthétique maeterlinckienne sur Andreï Biély. La réception littéraire que je vais étudier dans le deuxième chapitre est liée à l’expérience de lecteur d’Andreï Biély tandis que l’étape critique est motivé par l’expérience de spectateur des mises en scène et l’expérience ultérieure de lecteur.

## **1. L’intérêt d’Andreï Biély pour Maurice Maeterlinck**

L’information détaillée sur les étapes d’une formation de la perspective du monde d’Andreï Biély contient dans ses lettres à Razoumnik Ivanov-Razoumnik[[56]](#footnote-56) (1878-1946). Je vais m’intéresser le lettre concret d’Andreï Biély à Razoumnik Ivanov-Razoumnik de 1-3 mars 1927[[57]](#footnote-57). Dans le texte de ce lettre il y a beaucoup des schèmas faits par le symboliste russe qui décrivent le processus de son developpement personnel et littéraire. Andreï Biély présente sa vie en forme de la somme des segments qu’il intitule « sept ans ». Chaque « sept ans » inclut les deux étapes dans lesquels nous pouvons regarder les changements des goûts littéraires, d’une vision du monde, des perceptions des philosophes, des éxperiences mystiques et religieuses. Ces shèmas sont remarquables par leur manière synthétique : les souvenirs personnels, les notes sur la littérature, les pensées à propos de la philosophie sont présentés à la fois. Cela temoigne le caractère syncrétique des textes épistolaires et des mémoires d’Andreï Biély. Je vais m’intéresser le deuxième et le troisième « sept ans » qui sont présentés plus bas (je cite seulement une partie du schèma)[[58]](#footnote-58) :

Selon Biély-même, « эпоха увлечения […] Меттерлинком 1897-1901 »[[59]](#footnote-59) (« l’époque de l’intérêt pour Maeterlinck est les années 1897-1901 »[[60]](#footnote-60)). L’influence de Maurice Maeterlinck sur Andreï Biély est liée non seulement au corpus de lecteur de Biély mais aussi à son recherche symboliste, esthétique, à la quête du sens de la vie. L’une des premières lectures (*Les Aveugles*, 1890) de Maurice Maeterlinck est datée par 1890 quand Andreï Biély avait 10 ans[[61]](#footnote-61) :

Я полюбил Метерлинка за то, что меня повернул от себя его мир; пятилетний младенец миры Метерлинка носил я[[62]](#footnote-62).

J’ai aimé Maeterlinck parce que son monde m’a tourné de moi-même ; moi, un enfant de cinq ans, je gardais les mondes de Maeterlinck en moi-même[[63]](#footnote-63).

Ainsi, le segment temporel qui m’intéresse est 1890-1901. Cet intervalle est présenté par quelques étapes que Andreï Biély commente dans son lettre à Ivanov-Razoumnik. Les années 1890-1901 sont caracterisés par un pessimisme, un décadence, un intérêt à l’occultisme et à la religion, une autoreflexion, un tragique et des éxperiences poétiques :

3) <18>88 – <18>91: Со-знание; самостоятельность; сознательная игра в жизнь; немота.

4) <18>91 – <18>94: Гимназия: от первого ученика к «*лентяю*»; немота.

5) <18>95 – <18>98: Самосознание, чувство греха; опыты творчества «про себя»; декадентство, пессимизм, буддизм.

6) <18>98 – <19>01: От трагизму к апокалиптизму; от дома Соловьевых к Вл. Соловьеву[[64]](#footnote-64).

3) 1888 – 1891 : La conscience, l’indépendance, le jeu conscient de la vie, le mutisme.

4) 1891 – 1894 : Le lycée : de l’étudiant excellent au « paresseux », le mutisme.

5) 1895 – 1898 : La connaisance de soi, le sens du péché, les éxperiences de l’œuvre « de soi », le décadence, le pessimisme, le bouddhisme.

6) 1898 – 1901 : Du tragique à l’apocalypticisme, de la famille les Solovievs à Vladimir Soloviev[[65]](#footnote-65).

Selon les schèmas et les notes de Biély, sa vision du monde pendant cette période n’a pas encore formé comme le système définitif. C’est la période qui est marquée par les pastiches à l’esthétique maeterlinckienne. Par exemple, le symboliste releve deux fois le mutisme comme l’effet negatif qui correspond le silence – l’une des categories philosophiques de l’œuvre de Maurice Maeterlinck. Cependant, comme Biély écrit, les premières éxperiences artistiques de la jeunesse sont perdues[[66]](#footnote-66). Pendant cet étape, Andreï Biély travaille sur ses *Symphonies*[[67]](#footnote-67). L’un des poèmes que Biély appelle « le premier poème » a écrit en 1899 mais il est gardé en forme du brouillon[[68]](#footnote-68) parce que Biély a supprimé la variante originale :

Из этой формы родились «Симфонии». Собственно говоря, первой Симфонией была не Северная, а эта, уничтоженная[[69]](#footnote-69).

*Les* *Symphonies* sont nées de cette forme. En fait, la première *Symphonie* n’était pas *La Symphonie* *nordique*, mais celle-ci, détruite[[70]](#footnote-70).

La symphonie disparue est une consequence de ce que Biély n’a pas trouvé encore son style littéraire dans ce temps. Les mémoires du symboliste russe témoignent plusiuers éxperiences artistiques qui sont inspirées par l’œuvre des symbolistes et des philosophes étrangers. La période des années 1890-1901 est le temps d’une découverte de soi. Selon Biély, les *Symphonies* sont devenu le résultat de la réflexion de lui-même à propos de sa vie :

В сущности, эпоха написания «Симфоний» есть 1899-1902 года. В этом периоде завершается путь первого семилетия […] И, наконец, зафиксированные 4 темы четырех симфоний – 1900-1902 годы. Если период 1899-1901 есть во мне период симфонических «становлений», то период 1902-1905 – период последствий, вытекающих из эпохи зари[[71]](#footnote-71).

En fait, l’époque de l’écriture des *Symphonies* est les années 1899-1902. Dans cette période, le chemin de la première période de sept ans se termine […] Et, enfin, 4 thèmes fixés de quatre symphonies sont présentés par les années 1900-1902. Si la période des années 1899-1901 est une période des « formations » symphoniques en moi, alors la période des années 1902-1905 est une période de conséquences issues de l’époque de l’aube[[72]](#footnote-72).

Il est remarquable que la période des années 1899-1901 quand Andreï Biély s’intéressait à l’œuvre de Maurice Maeterlinck est liée à l’écriture des *Symphonies* et, notamment à *La Symphonnie nordique*, qui, selon Biély, sont résultat de l’autoréflexion. Si Biély lisait et étudiait activement les textes maeterlinckiens depuis 1890, le pic de la popularité et de l’influence plus forte de Maurice Maeterlinck sont les années 1897-1901. Premièrement, Biély-même définie cette période, en mentionnant le nom de Maeterlinck. Deuxièmement, Biély compare l’esthétique de la poésie maeterlinckienne[[73]](#footnote-73) aux jeux de son enfance qui sont caracterisés par un peur, des cauchemares, des couleurs « cramoisi »[[74]](#footnote-74) et « ponceau ». Après, ces couleurs vont être représentées par l’auteur russe dans *La Symphonie nordique*. Biély définie l’humeur des textes maeterlinckiens comme décadente et il croit que l’œuvre maeterlinckien est plutôt decadent que symboliste. Enfin, il appelle la période des années 1897-1901 par la période du « cauchemarisme » :

Стихотворения первых «символистов» в эпоху 1897-1899 годов воспринимаются мною, как «кошмаризм», а не «символизм»; это – мир «декадентства», «болезнь чувствительных нервов»; здесь нет умения владеть хаосом[[75]](#footnote-75).

Les poèmes des premiers « symbolistes » de l’époque des années 1897-1899 sont perçus par moi comme un « cauchemarisme » et non comme un « symbolisme » ; c’est le monde de la « décadence », c’est « une maladie des nerfs sensoriels » ; il n’y a aucune compétence pour contrôler le chaos[[76]](#footnote-76).

 Ainsi, Maurice Maeterlinck est perçu par Andreï Biély dans un jeune âge – l’âge de l’inspiration par Maeterlinck – comme l’auteur décadent. D’un côté, l’intérêt à Maurice Maeterlinck est présenté à travers la decouverte de la poétique décadente. L’expression du peur, d’une ambiance de maladie, d’un cauchemar est fondemantale pour la perception de Maeterlinck par Biély. D’autre côté, l’étude des textes maeterlinckiens est motivée par l’intérêt global de Biély au symbolisme. Puisque Biély écrit ses mémoires comme le canevas de sa vie, la figure de Maurice Maeterlinck et son œuvre sont donnés dans le flux commun de la pensée d’Andreï Biély. Le maeterlinckovisme[[77]](#footnote-77) comme l’événement esthétique encadre le developpement du chemin artistique de Biély mais il n’est pas le centre dans sa vision du monde. Andreï Biély est toujours en distance – proche ou longue – à l’œuvre maeterlinckien, il essaye l’analyser, le caractériser, l’admirer : « Я полюбил Метерлинка за то, что меня повернул от себя его мир »[[78]](#footnote-78) (« J’ai aimé Maeterlinck parce que son monde m’a tourné de moi-même »[[79]](#footnote-79)). Le monde littéraire de Maurice Maeterlinck provoque la réaction de Biély et cette réaction est exprimée en forme des réceptions des œuvres maeterlinckiens dont l’histoire des parutions desquelles je vais étudier dans un sous-chapitre suivant.

### *a) La découverte des textes de Maurice Maeterlinck*

La connaissance des textes de Maurice Maeterlinck passe à l’enfance d’Andreï Biély. L’auteur russe a lu les œuvres philosophiques et littéraires à la fois. En plus, l’intérêt aux textes anciens, par exemple, *Les Upanishad*, est accordé aux textes modernes – les œuvres philosophiques d’Emmanuel Kant, d’Arthur Schopenhauer, de Friedrich Nietzsche et les textes littéraires des auteurs allemands, français et russes. Ces premières éxperiences de lecteur ont été possibles parce que le père d’Andreï Biély, Nikolaï Bougaïev (1837-1903), un mathématicien et philosophe russe, avait une grande bibliothéque.

À propos de Maurice Maeterlinck, les regards de la famille d’Andreï Biély ont été différents. Le père a cru que l’auteur belge avait été un décadent. Le décadence a été étranger pour lui[[80]](#footnote-80) et il n’a pas partagé la position de son fils sur le talent de Maeterlinck : « хохочет над Метерлинком »[[81]](#footnote-81) (« il rit aux éclats de Maeterlinck »[[82]](#footnote-82)). La mère, Alexandra Bougaïeva (née Egorova) (1858-1922), à contraire, non seulement a encouragé l’intérêt d’Andreï Biély pour Maurice Maeterlinck et la littérature mondiale mais aussi elle s’est l’intéressé elle-même :

Я не без гордости организовывал вкусы матери, подбрасывая Врубеля, Сомова, Левитана, таща на выставки, на драмы Ибсена, Гауптмана; ей читал Метерлинка[[83]](#footnote-83).

Je formais les goûts de la mère non sans de la fierté, je lui donnais Vroubel, Somov, Levitan, je la menais aux expositions, aux drames d’Ibsen, de Hauptmann, je lui lisais de Maeterlinck[[84]](#footnote-84).

Le témoignage de la première lecture du texte maeterlinckien – le drame *Les Aveugles* – est rapporté à l’année 1890 :

Пятилетний младенец миры Метерлинка носил я; читая «Слепых», чрез одиннадцать лет я припомнил: «священник» завёл меня в дебри, и – бросил: в углах. Метерлинк не влиял: он – напомнил…[[85]](#footnote-85)

Moi, un enfant de cinq ans, je gardais les mondes de Maeterlinck en moi-même ; en lisant *Les* *Aveugles* dans 11 ans, je me suis rappelé que « le curé » m’avait mené et m’avait laissé dans une brousse. Maeterlinck n’a pas influencé, il a rappelé…[[86]](#footnote-86)

Biély rappelle son impression de ce drame qu’est marquée par les deux indiquations :

1. L’impression de l’esthétique maeterlinckienne.
2. L’impression de l’approche de l’ambiance du texte maeterlinckien et l’humeur d’enfant d’Andreï Biély.

Le premier aspect illustre la perception décadent du texte dramatique : une impression de l’embrouillement, une métaphore d’une forêt («дебри» – incompréhension). Le deuxième aspect indique que l’influence du texte maeterlinckien sur Biély est motivée non seulement par l’impressionnabilité de l’auteur russe mais aussi par son intérieur pareil à l’ambience maeterlinckienne. Biély a perçu le drame avec telles émotions parce que les pressentiments exprimés par Maeterlinck ont été proches pour Biély-même. Et, ainsi, le drame *Les Aveugles* « retourne » Biély à lui-même, à l’intérieur de son idéntité. Les mémoires *Material k biografii*[[87]](#footnote-87) donnent l’information sur l’enfance de l’écrivain. Elle est décrite par des problèmes dans les relations familiales entre le mère et le père qui se sont reflété negativement sur une perception d’enfant d’Andreï Biély. Pour lui, l’enfance est caractérisée par la lecture des contes magiques, par des cauchemares, par la vie quotidienne qui s’exprimait au pessimisme et au sentiment de peur :

1895. Период до весны ничем не окрашен; ни одно воспоминание не вспыхивает во мне; всё – серо, обыденно, уныло; мне кажется, что моя жизнь – сплошная, бессмысленная каторга: в гимназии – издевательства товарищей и борьба с учителем Павликовским, дома – чувство страха и затаенности перед отцом, чувство протеста к матери; друзей – нет у меня; томление пола: я стыжусь своих переживаний и того, что во мне способны вызывать молодые горничные[[88]](#footnote-88).

1895. La période jusqu’au printemps n’est caractérisée par rien ; pas un seul souvenir ne s’embrase en moi. Tout est gris, ordinaire, déprimant. Il me semble que ma vie est un dur labeur continu et insignifiant : le harcèlement des camarades et l’opposition au professeur Pavlikovsky sont au lycée, un sentiment de peur et de secret devant mon père, un sentiment de protestation envers ma mère sont à la maison. Je n’ai pas des amis. Il y a le désir sexuel : j’ai honte de mes désirs et de ce que les jeunes filles sont capables d’éveiller en moi[[89]](#footnote-89).

Cette humeur ressemble le tragique quoitidien de l’œuvre *Le Trésor des humbles*[[90]](#footnote-90) de Maurice Maeterlinck. L’esthétique du tragique maeterlinckien est liée à la vision du monde dans l’enfance de Biély. Ainsi, selon lui, il sublime[[91]](#footnote-91) ces impressions pendant l’écriture de la première symphonie – *La Symphonie nordique*.

La sublimation littéraire des impressions pessimistiques et tragiques passe quand Andreï Biély commence ses longues relations amicales avec la famille de Michaïl Soloviev[[92]](#footnote-92) et Olga Solovieva (née Kovalenskaïa), et leur fils Sergueï Soloviev[[93]](#footnote-93) – l’ami de lycée de Biély. L’année pessimistique 1895 enriche le processus creatif et réceptionnel de l’écrivain et ce sont les Solovievs qui encouragent les textes d’Andreï Biély qui est inspiré par Maurice Maeterlinck :

С 1887 года я уже, так сказать, перманентно пишу; энное количество стихов моих ужасно, безудержно декадентские; в этот период Верлэн и Меттерлинк – непроизвольные инспираторы моей беспомощной лирики; они – «дрожжи», а «тесто» дрожжей – Бальмонт и… представьте… Полонский[[94]](#footnote-94).

Depuis 1887, j’écris, vraiment, en permanence ; un certain nombre de mes poèmes sont affreux, ils sont beaucoup décadents. Pendant cette période Verlaine et Maeterlinck ont ​​été les inspirateurs spontanés de ma lyrique impuissante ; ils sont la « levure », et la « pâte » de la levure est Balmont et… imaginez-vous… Polonski[[95]](#footnote-95).

Le deuxième et le troisième textes maeterlinckiens lits par Andreï Biély sont *Serres chaudes* et le drame *Intérieur* dans 1896 :

1896 год […] Ноябрь-декабрь […] Впервые читаю «Serres chaudes» Маттерлинка и драму «Тайны Души», которая производит на меня потрясающее впечатление[[96]](#footnote-96).

1896. Novembre-décembre. Je lis pour la première fois *Serres chaudes* de Maeterlinck et son drame *Intérieur* qui m’a beaucoup impressionné[[97]](#footnote-97).

L’humeur des *Serres chaudes* ressemble à la période du « cauchemarisme » et aux jeux d’enfance qui, selon Biély, ont été le reflet de sa vision symboliste du monde. En fait, ces jeux sont présentés dans les souvenirs comme les systèmes sémiotiques qui expriment et subliment quelconque impression. Biély écrit du jeu qu’il a appelé « quelque chose de cramoisie » :

Желая отразить существо состояния сознания (напуг), я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю её в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет, я прохожу мимо пунцового пятна и восклицаю про себя: «нечто багровое»[[98]](#footnote-98).

En souhaitant d’exprimer l’essence de l’état de conscience (un effroi), je prends la couverture cramoisie du carton, je la cache dans l’ombre pour voir la couleur, mais non pas l’objet. Je passe la tache cramoisie et m’écrie : « quelque chose de cramoisi »[[99]](#footnote-99).

Selon lui, « quelque chose » est une impression, un sentiment (signifié), et la couverture du carton « cramoisie » est une forme de l’expression (signifiant). Ces deux éléments ensemble sont un symbole[[100]](#footnote-100). La couverture-même est l’objet simple qui ne définie rien, mais en étant caché dans un ombre et signifié par une personne, il devient l’objet modifié qui est un symbole. Ce n’est pas l’unité d’une forme et d’un contenu parce que l’objet modifié – « quelque chose de cramoisie » – n’est pas déjà lié au monde physique et ne rapporte pas aux éléments desquels il a été formé. Pour Biély, un symbole et une symbolisation sont une élimination des deux côtés de la vie – émotionnelle-chaotique (d’où un effroi est parue) et physique (d’où une couverture du carton est formée). Selon lui, un symbole est un résultat de l’acte creatif qui est besoin pour une connaissance spéciale.

Le jeu « quelque chose de cramoisie » est directement lié à la perception de l’œuvre de Maurice Maeterlinck par Andreï Biély :

Произведения символистов (стихи Верлена, «Serre chaude» Метерлинка) отбрасывают меня к странным играм моим в «нечто багровое»[[101]](#footnote-101).

Les œuvres des symbolistes (les poèmes de Verlaine, *Serres chaudes* de Maeterlinck) me renvoient à mes jeux étranges « quelque chose de cramoisie »[[102]](#footnote-102).

Selon Biély, l’esthétique maeterlinckienne est basée sur une incarnation d’une émotionnelle-chaotique, autrement dit, sur un signifié sans un signifiant. Il caractérise ce type de la poésie comme « fièvre » qui ne peut pas former un symbole :

Если бы я провалился в «бред», не имея стихии «символа», или третьего («бред» – хаотическое «первое» без «второго»), я попал бы в миры «мертвецов, освещённых газом», и «бледных ног» (я кошмары подобного рода видывал в детстве)[[103]](#footnote-103).

Si j’aurais eu une « fièvre » sans avoir l’élément du « symbole », ou le troisième (« une fièvre » est un « premier » chaotique sans un « second »), je me retrouverais dans les mondes des « morts, illuminés par le gaz »[[104]](#footnote-104) et les « jambes pâles »[[105]](#footnote-105) (j’ai vu tels cauchemars en enfance)[[106]](#footnote-106).

Pour Biély, la poésie de Maeterlinck est présentée par une série des images décadentes dont le centre est plusieurs humeurs individuels. Ainsi, je fixe l’opposition entre la poétique décadente et le poétique symboliste chez Biély. Il a distingué déjà en 1895 (14-15 ans) le décadence du symbolisme, malgré l’absence d’une formulation complete de l’idéologie symboliste russe. Le traitement des drames de Maeterlinck est contraire, plus positif. Premièrement, l’information sur les impressions des textes est donnée aux mémoires de Biély. Deuxièmement, Biély y rappelle ses éxperiences littéraires inspirés par les drames de Maurice Maeterlinck dans les années 1897 et 1898 :

В 1897 году я написал 2-актную драму (название не помню), навеянную Ибсеном, Меттерлинком и «Ганнеле» Гауптмана […] кажется, что главное действующее лицо, некто Колосов, банкир, в молодости кого-то обобравший, кому-то сломавший жизнь, под действием встречи с некоим мистиком, «Преображенским», напомнившим ему его былое преступление, заболевает нервной горячкой; 2-ой акт изображает не то «бред» горячки, не то явление всякой мистической «флоры и фауны» […] Рукопись утратилась; вероятно, её устыдившись, сам же её уничтожил[[107]](#footnote-107).

En 1897, j’ai écris un drame en deux actes (dont je ne me souviens pas le titre) qui est inspiré par Ibsen, Maeterlinck et *Hanneles* de Hauptmann […] Il me semble que le personnage principal est un certain Kolosov, un banquier, qui a dévalisé quelqu’un dans sa jeunesse, a ruiné la vie de quelqu’un. Il tombe malade d’une fièvre nerveuse sous l’influence d’une rencontre avec un certain mystique « Preobrazhenski », qui lui rappelle son crime passé ; le deuxième acte représente soit le « délire » d’une fièvre, soit l’apparition de toute « flore et faune » mystiques […] Le manuscrit a été perdu ; probablement, en ayant honte, j’ai l’a détruit moi-même[[108]](#footnote-108).

Nous regardons le même déscription des éléments de la poétique décadente qui sont exprimés par un « délire d’une fièvre », des personnages mystiques, des mondes des rêves dans cet extrait. Mais ce sont des traits que Biély a evalu negativement. Le fait d’une destruction de ce drame témoigne une négation d’une version mauvaise. En 1898, Biély écrit un drame d’autre[[109]](#footnote-109) qui, selon lui, est inspiré uniquement par les pièces de Maeterlinck. Cependant, il l’a détruit aussi. Il n y a pas des indiquations d’autres dans les mémoires de Biély publiés jusqu’à d’aujourd’hui à propos des ses œuvres de la période maeterlinckienne. Après 1898, Andreï Biély garde son intérêt pour Maurice Maeterlinck, il continue de lire ses textes, mais, généralement, le symboliste russe commence de travailler dur à *La Symphonie nordique*. En 1901, Biélu relit le drame *Les Aveugles*:

Читая «Слепых», чрез одиннадцать лет я припомнил: «священник» завёл меня в дебри, и – бросил: в углах. Метерлинк не влиял: он – напомнил…[[110]](#footnote-110)

En lisant *Les Aveugles* dans 11 ans, je me suis rappelé que « le curé » m’avait mené et m’avait laissé dans une brousse. Maeterlinck n’a pas influencé, il a rappelé…[[111]](#footnote-111)

Biély postule le rôle original de l’esthétique maeterlinckienne dans sa vie par cette pensée. Selon lui, le drame du dramaturge belge n’a pas changé sa vision du monde mais il a coïncidé avec l’humeur de Biély. L’ambiance du drame *Les Aveugles* a été proche pour Biély parce que les relations familiales de conflit ont chagriné un petit Boria Bougaïev. Ainsi, Andreï Biély a perçu Maurice Maeterlinck non pas comme un inspirateur mais comme un exprimateur d’un humeur proche à l’humeur de Biély. On peut exprimer l’intérêt de Biély pour Maurice Maeterlinck de cette période en forme du schèma avec les lignes parallèles :

L’œuvre de Maurice Maeterlinck : les drames *Les Aveugles*, *Intérieur*, *L’Intruse*, le recueil *Serres chaudes*

L’œuvre d’Andreï Biély jusqu’au 1898

Le drame détruit de 1897

Le drame détruit de 1898

Selon les souvenirs de Biély, l’influence de Maeterlinck sur lui exprimée dans ces drames perdus est plutôt le pastiche à l’impression, à l’humeur mais non pas au style littéraire, dramaturgique et philosophique.

Le quatrième texte de Maurice Maeterlinck qui est mentionné dans les mémoires d’Andreï Biély est *L’Intruse*. Cette indiquation est datée par l’année 1902 :

И я ощущал себя, как в метерлинковской драме: «Втируша»; казалось: в сроеньях теней из-за угла – глядит смерть[[112]](#footnote-112).

Je me sentais comme dans le drame maeterlinckien *L’Intruse*; il semblait que la mort regarde du coin dans un cœur des ténèbres[[113]](#footnote-113).

Les souvenirs de *L’Intruse* sont rapportés à la période des relations avec les Solovievs. Biély venait souvent à leur appartement pour participer aux discussions de l’art, de la philosophie, pour lire ses poèmes et ses textes en prose. L’esthétique de *L’Intruse* a impressionné à Biély c’est pourquoi les remarques du lien de l’humeur maeterlinckienne et de l’humeur propre se contiennent dans les mémoires de l’écrivain. À propos de *La Symphonie nordique*, certaines membres de la famille Solovievs ont été les prototypes des héros de la première symphonie. Dans ses souvenirs, Biély rappele la sœur de Vladimir Soloviev – Polyxena Solovieva (1867-1924). Il était une fois, pendant le soir chez les Solovievs, elle et des jeunes filles d’autres ont été mentionnées comme les Âmes dans la manière décadente par Biély. Il compare Polyxena Solovieva avec *L’Intruse* de Maeterlinck, c’est-à-dire avec La Mort, comme il l’explique[[114]](#footnote-114). Elle est devenu un prototype du héro de *La Symphonie nordique* qui s’appelle Le Géant Riza. Puis, Biély introduit le terme « метерлинковщина »[[115]](#footnote-115) (un « maeterlinckovisme »[[116]](#footnote-116)) qui est définit par une connotation negative, par l’ambiance décadente. Ainsi, les éléments de la poétique maeterlinckienne se reflétent petit à petit à la réflexion personnelle de Biély.

Le cinquème texte indiqué dans les mémoires[[117]](#footnote-117) est l’article de Maurice Maeterlinck *Ruysbroeck l’Admirable*. Biély le lit en paralléle avec *L’ornement du mariage spirituel* de Ruyesbroeck-même en 1909. Il n’y a pas d’autres mentions des textes de Maurice Maeterlinck chez Biély dans ses mémoires. La période de l’intérêt fondamentale à l’œuvre maeterlinckien d’Andreï Biély est les années 1890-1905. L’intervalle qui est inclut l’activité plus efficace est 1897-1901 parce que pendant ce temps Biély fait les deux drames inspirés par Maeterlinck (qui sont été détruits plus tard), les deux traductions des poèmes maeterlinckiens *Visions* et *Après-midi*[[118]](#footnote-118) en 1901 et le poème dédié à Maurice Maeterlinck[[119]](#footnote-119) en 1901 aussi. Le temps d’après 1901 est caractérisé par la diminution de l’intérêt d’Andreï Biély pour Maurice Maeterlinck cependant les mémoires gardent les mentions rares du dramaturde belge dans le contexte de l’art mondiale et de la théorie du symbolisme. Je vais représenter ce canevas par les deux graphiques :

Le premier graphique est basé sur les informations des mémoires. Il montre les réflexions de Maeterlinck dans la vie de Biély quand il s’est intéressé au dramaturge belge. Le deuxième graphique présente touts mentions faits par Biély dans ses mémoires à propos de Maurice Maeterlinck. Ces diagrammes permettent de préciser les années concrets quand l’influence de Maeterlinck sur Biély a été particulièrement forte. Le premier graphique témoigne l’intervalle de 1899-1901 qui est caractérisé par le croisé des sphères du lycée, de l’Université et de l’appartement de Solovievs. Ce sont trois espaces qui ont joué le rôle très important pour Biély parce que dans ce temps il forme son idéntité, son style littéraire, il crée la théorie du symbolisme. C’est la période qui élarge, approfond la perception de l’œuvre maeterlinckien par Biély. *La Symphonie nordique* est devenu le résultat de ces recherches créatrices.

Le deuxième graphique témoigne la réaction plus active en 1898 et en 1902. L’année 1898 est devenu l’année de l’écriture du deuxième drame de Biély qu’il a détruit. Cette année a fini la période des pastiches à Maeterlinck d’après quoi Biély commence de travailler sur des *Symphonies*:

Если период 1899-1901 есть во мне период симфонических «становлений», то период 1902-1905 – период последствий, вытекающих из эпохи зари[[120]](#footnote-120).

Si la période 1899-1901 est en moi une période des « formations » symphoniques, alors la période 1902-1905 est une période de conséquences issues de l’ère de l’aube[[121]](#footnote-121).

Biély a fini le travail sur *La Symphonie nordique* entre la fin du decembre du 1900 et le début du janvier 1901. Les quatres mentions à propos de Maeterlinck et ses textes en 1902, selon Biély, sont incluts dans le somme des « consequences » du travail sur *La Symphonie nordique*, en particulier. Ainsi, en résumant les analyses des graphiques, on peut conclure suivant : après 1901, l’œuvre de Maurice Maeterlinck passe de l’objet d’un intérêt et d’une symphatie à l’objet critiqué. L’utilisation du terme « maeterlinckovisme », l’écriture des acrticles dans lesquels Maeterlinck est critiqué – tout témoigne un nouveau étape littéraire et philosophique dans la vie d’Andreï Biély.

### *b) Maurice Maeterlinck comme un fait de mode*

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[122]](#footnote-122). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[123]](#footnote-123).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[124]](#footnote-124).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[125]](#footnote-125).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[126]](#footnote-126). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[127]](#footnote-127). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[128]](#footnote-128). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[129]](#footnote-129).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[130]](#footnote-130). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[131]](#footnote-131). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[132]](#footnote-132). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[133]](#footnote-133). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[134]](#footnote-134).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[135]](#footnote-135). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[136]](#footnote-136). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[137]](#footnote-137). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[138]](#footnote-138). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[139]](#footnote-139). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[140]](#footnote-140) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[141]](#footnote-141).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[142]](#footnote-142). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[143]](#footnote-143).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[144]](#footnote-144). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[145]](#footnote-145). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[146]](#footnote-146). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[147]](#footnote-147). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[148]](#footnote-148). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[149]](#footnote-149). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[150]](#footnote-150). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[151]](#footnote-151). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[152]](#footnote-152). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[153]](#footnote-153).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[154]](#footnote-154). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[155]](#footnote-155). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[156]](#footnote-156).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[157]](#footnote-157)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[158]](#footnote-158). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[159]](#footnote-159).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[160]](#footnote-160). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[161]](#footnote-161). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[162]](#footnote-162).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[163]](#footnote-163). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[164]](#footnote-164).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[165]](#footnote-165). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[166]](#footnote-166). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[167]](#footnote-167). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[168]](#footnote-168). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[169]](#footnote-169). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[170]](#footnote-170). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[171]](#footnote-171). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[172]](#footnote-172). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

##  **2. La critique de Maurice Maeterlinck par Andreï Biély**

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[173]](#footnote-173). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[174]](#footnote-174).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[175]](#footnote-175).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[176]](#footnote-176).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[177]](#footnote-177). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[178]](#footnote-178). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[179]](#footnote-179). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[180]](#footnote-180).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[181]](#footnote-181). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[182]](#footnote-182). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[183]](#footnote-183). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[184]](#footnote-184). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[185]](#footnote-185).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[186]](#footnote-186). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[187]](#footnote-187). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[188]](#footnote-188). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[189]](#footnote-189). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[190]](#footnote-190). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[191]](#footnote-191) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[192]](#footnote-192).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[193]](#footnote-193). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[194]](#footnote-194).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[195]](#footnote-195). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[196]](#footnote-196). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[197]](#footnote-197). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[198]](#footnote-198). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[199]](#footnote-199). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[200]](#footnote-200). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[201]](#footnote-201). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[202]](#footnote-202). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[203]](#footnote-203). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[204]](#footnote-204).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[205]](#footnote-205). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[206]](#footnote-206). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[207]](#footnote-207).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[208]](#footnote-208)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[209]](#footnote-209). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[210]](#footnote-210).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[211]](#footnote-211). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[212]](#footnote-212). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[213]](#footnote-213).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[214]](#footnote-214). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[215]](#footnote-215).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[216]](#footnote-216). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[217]](#footnote-217). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[218]](#footnote-218). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[219]](#footnote-219). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[220]](#footnote-220). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[221]](#footnote-221). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[222]](#footnote-222). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[223]](#footnote-223). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[224]](#footnote-224). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[225]](#footnote-225).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[226]](#footnote-226).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[227]](#footnote-227).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[228]](#footnote-228). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[229]](#footnote-229). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[230]](#footnote-230). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[231]](#footnote-231).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[232]](#footnote-232). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[233]](#footnote-233). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[234]](#footnote-234). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[235]](#footnote-235). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[236]](#footnote-236).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[237]](#footnote-237). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[238]](#footnote-238). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[239]](#footnote-239). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[240]](#footnote-240). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[241]](#footnote-241). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[242]](#footnote-242) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[243]](#footnote-243).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[244]](#footnote-244). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[245]](#footnote-245).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[246]](#footnote-246). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[247]](#footnote-247). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[248]](#footnote-248). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[249]](#footnote-249). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[250]](#footnote-250). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[251]](#footnote-251). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[252]](#footnote-252). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[253]](#footnote-253). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[254]](#footnote-254). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[255]](#footnote-255).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[256]](#footnote-256). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[257]](#footnote-257). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[258]](#footnote-258).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[259]](#footnote-259)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[260]](#footnote-260). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[261]](#footnote-261).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[262]](#footnote-262). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[263]](#footnote-263). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[264]](#footnote-264).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[265]](#footnote-265). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[266]](#footnote-266).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[267]](#footnote-267). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[268]](#footnote-268). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[269]](#footnote-269). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[270]](#footnote-270). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[271]](#footnote-271). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[272]](#footnote-272). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[273]](#footnote-273). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[274]](#footnote-274). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[275]](#footnote-275). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[276]](#footnote-276).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[277]](#footnote-277).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[278]](#footnote-278).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[279]](#footnote-279). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[280]](#footnote-280). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[281]](#footnote-281). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[282]](#footnote-282).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[283]](#footnote-283). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[284]](#footnote-284). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[285]](#footnote-285). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[286]](#footnote-286). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[287]](#footnote-287).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[288]](#footnote-288). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[289]](#footnote-289). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[290]](#footnote-290). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[291]](#footnote-291). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[292]](#footnote-292). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[293]](#footnote-293) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[294]](#footnote-294).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[295]](#footnote-295). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[296]](#footnote-296).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[297]](#footnote-297). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[298]](#footnote-298). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[299]](#footnote-299). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[300]](#footnote-300). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[301]](#footnote-301). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[302]](#footnote-302). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[303]](#footnote-303). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[304]](#footnote-304). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[305]](#footnote-305). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[306]](#footnote-306).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[307]](#footnote-307). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[308]](#footnote-308). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[309]](#footnote-309).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[310]](#footnote-310)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[311]](#footnote-311). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[312]](#footnote-312).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[313]](#footnote-313). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[314]](#footnote-314). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[315]](#footnote-315).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[316]](#footnote-316). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[317]](#footnote-317).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[318]](#footnote-318). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[319]](#footnote-319). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[320]](#footnote-320). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[321]](#footnote-321). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[322]](#footnote-322). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[323]](#footnote-323). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[324]](#footnote-324). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[325]](#footnote-325). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

### *a) L’évaluation du symbolisme maeterlinckien*

### *b) Maurice Maeterlinck et d’autres auteurs*

# **Chapitre II : La transformation de l’esthétique maeterlinckienne dans l’œuvre d’Andreï Biély**

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[326]](#footnote-326). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[327]](#footnote-327).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[328]](#footnote-328).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[329]](#footnote-329).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[330]](#footnote-330). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[331]](#footnote-331). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[332]](#footnote-332). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[333]](#footnote-333).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[334]](#footnote-334). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[335]](#footnote-335). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[336]](#footnote-336). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[337]](#footnote-337). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[338]](#footnote-338).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[339]](#footnote-339). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[340]](#footnote-340). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[341]](#footnote-341). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[342]](#footnote-342). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[343]](#footnote-343). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[344]](#footnote-344) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[345]](#footnote-345).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[346]](#footnote-346). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[347]](#footnote-347).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[348]](#footnote-348). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[349]](#footnote-349). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[350]](#footnote-350). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[351]](#footnote-351). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[352]](#footnote-352). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[353]](#footnote-353). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[354]](#footnote-354). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[355]](#footnote-355). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[356]](#footnote-356). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[357]](#footnote-357).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[358]](#footnote-358). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[359]](#footnote-359). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[360]](#footnote-360).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[361]](#footnote-361)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[362]](#footnote-362). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[363]](#footnote-363).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[364]](#footnote-364). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[365]](#footnote-365). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[366]](#footnote-366).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[367]](#footnote-367). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[368]](#footnote-368).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[369]](#footnote-369). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[370]](#footnote-370). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[371]](#footnote-371). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[372]](#footnote-372). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[373]](#footnote-373). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[374]](#footnote-374). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[375]](#footnote-375). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[376]](#footnote-376). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

## **1. Les textes poétiques**

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[377]](#footnote-377). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[378]](#footnote-378).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[379]](#footnote-379).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[380]](#footnote-380).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[381]](#footnote-381). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[382]](#footnote-382). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[383]](#footnote-383). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[384]](#footnote-384).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[385]](#footnote-385). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[386]](#footnote-386). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[387]](#footnote-387). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[388]](#footnote-388). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[389]](#footnote-389).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[390]](#footnote-390). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[391]](#footnote-391). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[392]](#footnote-392). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[393]](#footnote-393). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[394]](#footnote-394). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[395]](#footnote-395) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[396]](#footnote-396).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[397]](#footnote-397). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[398]](#footnote-398).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[399]](#footnote-399). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[400]](#footnote-400). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[401]](#footnote-401). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[402]](#footnote-402). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[403]](#footnote-403). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[404]](#footnote-404). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[405]](#footnote-405). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[406]](#footnote-406). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[407]](#footnote-407). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[408]](#footnote-408).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[409]](#footnote-409). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[410]](#footnote-410). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[411]](#footnote-411).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[412]](#footnote-412)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[413]](#footnote-413). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[414]](#footnote-414).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[415]](#footnote-415). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[416]](#footnote-416). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[417]](#footnote-417).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[418]](#footnote-418). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[419]](#footnote-419).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[420]](#footnote-420). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[421]](#footnote-421). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[422]](#footnote-422). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[423]](#footnote-423). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[424]](#footnote-424). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[425]](#footnote-425). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[426]](#footnote-426). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[427]](#footnote-427). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

### *a) Les traductions des poèmes maeterlinckiens Visions et Après-midi*

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[428]](#footnote-428). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[429]](#footnote-429).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[430]](#footnote-430).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[431]](#footnote-431).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[432]](#footnote-432). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[433]](#footnote-433). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[434]](#footnote-434). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[435]](#footnote-435).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[436]](#footnote-436). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[437]](#footnote-437). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[438]](#footnote-438). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[439]](#footnote-439). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[440]](#footnote-440).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[441]](#footnote-441). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[442]](#footnote-442). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[443]](#footnote-443). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[444]](#footnote-444). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[445]](#footnote-445). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[446]](#footnote-446) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[447]](#footnote-447).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[448]](#footnote-448). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[449]](#footnote-449).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[450]](#footnote-450). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[451]](#footnote-451). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[452]](#footnote-452). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[453]](#footnote-453). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[454]](#footnote-454). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[455]](#footnote-455). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[456]](#footnote-456). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[457]](#footnote-457). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[458]](#footnote-458). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[459]](#footnote-459).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[460]](#footnote-460). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[461]](#footnote-461). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[462]](#footnote-462).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[463]](#footnote-463)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[464]](#footnote-464). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[465]](#footnote-465).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[466]](#footnote-466). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[467]](#footnote-467). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[468]](#footnote-468).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[469]](#footnote-469). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[470]](#footnote-470).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[471]](#footnote-471). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[472]](#footnote-472). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[473]](#footnote-473). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[474]](#footnote-474). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[475]](#footnote-475). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[476]](#footnote-476). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[477]](#footnote-477). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[478]](#footnote-478). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

### *b) Le dialogue avec l’esthétique maeterlinckienne*

Maurice Maeterlinck a été perçu de manière ambiguë par le public russe. Il a été critiqué, admiré mais il n’y a pas eu de réactions indifférentes. Maurice Maeterlinck a été connu au début des années 90 au XIXe siècle en Russie comme un poète symboliste. V. Bryusov a publié des traductions de certains ses poèmes du recueil *Serres chaudes* dans les recueils des *Symbolistes russes* en 1894-1895. Bryusov a créé exprès le pseudonyme « Vladimir Darov » sous lequel il a publié des traductions des poèmes de Maeterlinck. Dans son avant-propos aux *Symbolistes russes*, Bryusov a divisé les œuvres symbolistes en trois catégories :

1. Les œuvres dans lesquelles l’image entière est donnée mais quelque chose de non dit reste.
2. Les œuvres qui prennent la forme d’une histoire ou d’un drame mais en même temps de certaines scènes sont utilisées pour créer un certain état d’âme.
3. Les œuvres qui présentent un ensemble d’images incohérentes.

Pour Bryusov, les poèmes du poète belge appartiennent au troisième groupe: « le symboliste essaie de créer un certain état d’âme chez le lecteur grâce à la mélodie du vers ce qui l’aiderait à saisir le sens général. Par exemple, tel poème de Maeterlinck est *Ennui* ». N. Marousyak écrit que les traductions publiées dans les deuxième et troisième recueils des *Symbolistes russes* se situent entre « stylisation et parodie car les techniques stylisées de Bryusov sont délibérément exagérées ce qui constitue la base du genre parodique »[[479]](#footnote-479). Dans une lettre à P.P. Pertsov datée du 29 septembre 1895, il qualifia les poèmes de Darov c’est-à-dire de Maeterlinck traduit par lui-même, comme les manifestations laides du « symbolisme pur ». Ils sont nécessaires comme l’une des « étapes » intermédiaires pour « la littérature russe est passé à un idéal lointain », à la future « poésie en général » dans laquelle le symbolisme sera comme élément. La même idée est développée par V. Rozanov qui en parlant du poème de Maeterlinck *Chasses lasses*, croyait que « sous le nom de symbolisme et de décadence on comprend le nouveau genre non pas de la poésie mais plutôt de la creation poétique qui se distingue nettement par sa forme et son contenu de tous les types existants d’œuvres littéraires »[[480]](#footnote-480).

En 1905, G. Tchoulkov a traduit tout le recueil de Maeterlinck *Douze chansons*. Selon Bryusov, qui a été le seul a critiquer cette traduction, le traducteur doit respecter strictement la structure poétique de l’original. Selon lui, Tchoulkov a négligé de reproduire la structure de chansons pour transmettre avec précision des mots et des images c’est pourquoi « vous lisez Tchoulkov mais pas Maeterlinck en russe ». Alexandre Blok a fait ses commentaires à Tchoulkov dans une lettre personnelle et Vyacheslav Ivanov a publié une critique élogieuse dee cette traduction dans le septième numéro de *Bascule* (*Vesy*) en 1905. Le public russe a perçu positivement *Douze chansons* par Tchoulkov contrairement aux *Serres chaudes* par Bryusov[[481]](#footnote-481).

Ainsi, l’œuvre poétique de Maeterlinck a été perçue par le public russe dans le contexte du symbolisme : ses poèmes étaient considérés comme une continuation des traditions de Verlaine, Baudelaire et Mallarmé : « c’était une période imitative dans son travail. Les poèmes des *Serres chaudes* ont été écrits sous une nette influence de Baudelaire et Mallarmé »[[482]](#footnote-482).

Cependant, comme dramaturge et philosophe, Maurice Maeterlinck était perçu différemment. Maeterlinck a été souvent se comparé à Tchekhov, Shakespeare, Verhaeren, mais en plus on retrouvait dans les oeuvres des écrivains russes des motifs propres à la poétique de Maeterlinck. Cette comparaison permanente fait qu’il est difficile de distinguer l’appréciation de sa dramaturgie des évaluations des dramaturges comparés. Le public russe a apprécié Maeterlinck parce qu’il a exprimé les aspirations à un autre monde c’est-à-dire les aspects intangibles de la vie humaine. Ses pièces *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, *Sœur Béatrice* (1901), *L’Oiseau bleu* sont considérées comme innovatrices car elles dépeignent le monde intérieur dans toute sa profondeur. Maeterlinck a donné vie aux choses qui entourent les individus c’est-à-dire il a transformé l’environnement dans ses pièces en leur conférant un caractère symbolique. Par exemple, dans *La Mort de Tintagiles* la lampe d’Ygraine ne s’éteint que lorsque Tintagiles meurt bien qu’elle doive s’éteindre plus tôt.

Les drames de Maeterlinck trouvent des critiques positifs et négatifs. Par exemple, A.P. Tchekhov dans une lettre à O.A. Knipper-Tchekhova du 17 décembre 1902 a conseillé de mettre en scène trois pièces de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou[[483]](#footnote-483). Dans une lettre de retour à Tchekhov datée du 30 août 1904, O.A. Knipper-Tchekhova a mentionné K. Balmont : « J’ai vu Balmont à la répétition de Maeterlinck. Il a aimé *Les Aveugles* »[[484]](#footnote-484). Korneï Tchoukovski (1882-1968) a écrit à propos de Maeterlinck, que « la proximité de l’infini est le critère par lequel il mesure toutes les âmes »[[485]](#footnote-485). Selon Tchoukovski, la principale caractéristique de son oeuvre est le sentiment du mystère, du miracle et le mépris pour l’agitation de la vie. Maeterlinck n’abstrait pas la réalité pour montrer les conditions d’existence humaine et pour faire voir comment le héros agira dans cette situation. Il dépeint la vie sensuelle comme le courant par lequel une personne est engloutie: « le reste pour lui est un non-sens, un non-sens. Tous nos mots et nos actes de tous les jours, nos échanges, restaurants, journaux. Une seule chose est importante : l’infini; le reste n’est pas digne de nos âmes »[[486]](#footnote-486).

Zinaïda Hippius (1869-1945) a distingué trois types de pièces qui ont le « droit d’être » :

1. Les pièces du passé.
2. Les pièces du futur.
3. Les pièces du présent.

Elle a défini les textes de Maeterlinck comme des pièces du futur : « ils [...] devraient nous montrer ce qui ne s’est pas encore produit, ce qui devrait être, les formes sous lesquelles l’éternel sera revêtu du futur, la vie que nous vivrons si nous le voulons et l’aimons »[[487]](#footnote-487). Et encore : « certaines choses de Maeterlinck sont des allusions à cette forme aérienne. Mais on sent qu’il ne croit pas lui-même à la future réalité de ses images... »[[488]](#footnote-488). Critiquant Leonid Andreïev, Hippius lui a reproché le fait que son drame *La vie de l’homme* « répète presque Maeterlinck. Mais elle le répète mal, non cultivé, grossièrement »[[489]](#footnote-489). Elle compare Maeterlinck et Andreïev, notant les vertus du dramaturge belge : « un tel „écrivain russe“ non seulement ne permettra rien et ne comprendra pas, mais aussi il n’atteindra jamais les paroles douces, faciles, hautement artistiques et culturelles de Maeterlinck »[[490]](#footnote-490). Dans l’article « Fosse commune », Hippius mentionne à nouveau Andreïev, qui a « exproprié », selon elle, le héros de Maeterlinck. Elle appelle une telle attitude non civilisée dans la littérature russe, donne des exemples de « pornographie » chez L.D. Zinovieva-Annibal et M. Kouzmine et appelle cette tendance générale « anti-style »[[491]](#footnote-491).

Contrairement à Hippius, A.A. Blok parlait positivement de *La vie de l’homme* de Leonid Andreïev tout en comparant Maeterlinck à d’autres auteurs. Nous allons voir plus tard comment l’attitude de Blok envers le dramaturge belge changeait chaque année. L’une des premières impressions de Blok sur Maeterlinck sur la scène russe a été exprimée dans son article « Le théâtre dramatique de V.F. Komissarzhevskaya » (1906) : « Maeterlink qui a du succès auprès du public c’est quoi? Un incident ou quelque chose d’effrayant? »[[492]](#footnote-492). Dans l’article « Le réveil du printemps » (1907), il oppose Maeterlinck au poète et dramaturge allemand Benjamin Wedekind (1864-1918) : « Maeterlinck est déjà un rêve d’or pour nous [...] en ces jours ennuyeux, fastidieux et plats où Wedekind devient à la mode en Russie. Méconnu [...] par les russes il n’y a pas longtemps, Maeterlinck est un vrai classique qui „tient haut la bannière de l’art“ »[[493]](#footnote-493). En général, Blok était controversé en ce qui concerne Maeterlinck car dans son article « À propos du théâtre » (1908), il écrit que « Maurice Maeterlinck est un écrivain qui a marqué par son talent littéraire une grande époque mais, il me semble que lui-même, il est organiquement hostile au théâtre, ayant attenté blasphématoirement une zone qui lui est inaccessible ». Ce n’est que dans son article « À propos de *L’Oiseau bleu* de Maeterlinck » (1920) que Blok s’est adressé directement aux particularités de l’esthétique de Maeterlinck. Il précise que ce qui a fait la renommée de ses premières pièces c’est « une description des mouvements subtils de l’âme, des sentiments les plus subtils dans les moments de l’amour, de la mort, de la séparation, qui s’expriment dans ses poèmes ainsi que dans ses petits drames philosophiques des années 1890 »[[494]](#footnote-494). Selon Blok, les idées philosophiques des premiers drames de Maeterlinck ont été systématisées et dévéloppées dans son essai théorique *Le Trésor des Humbles*. Blok indique que Maeterlinck a fait un pont entre le romantisme et le symbolisme : « C’est à Maeterlinck, entre autres, à qui nous devons l’établissement d’un lien littéraire entre les premiers romantiques du début du XIXe siècle et les symbolistes de la fin du siècle »[[495]](#footnote-495). Selon le poète russe, cette connexion se fait dans la pièce *L’Oiseau bleu* : « cette pièce de Maeterlinck est un conte symbolique ou néo-romantique ». Ainsi, Blok, comme la plupart d’autres symbolistes, n’était pas indifférent au travail du dramaturge belge.

Andreï Biély a également parlé de Maeterlinck. Lorsque Biély parle du contenu idéologique de l’art symbolique il établit une parallèle entre Maeterlinck et Ruysbroeck (1293-1381). Il souligne que comme Ruysbroeck a influencé Maeterlinck le contenu idéologique des oeuvres du dramaturge belge n’est pas l’innovation, mais une continuation de vieilles traditions : « une idéologie particulière des drames de Maeterlinck, le mouvement insaisissable en eux est le résultat de l’étude des anciens mystiques; rappelez-vous l’influence de Ruysbroeck sur Maeterlinck »[[496]](#footnote-496). Biély insiste sur la différence entre la notion du symbole et l’image symbolique. Le symbole se réalise en trois catégories[[497]](#footnote-497) :

1. Un symbole comme image d’apparence qui excite nos émotions par le caractère concret de ses traits qui nous sont inconnus dans la réalité environnante.
2. Un symbole comme une allégorie exprimant le sens idéologique d’une image : philosophique, religieux, social.
3. Un symbole comme appel à la création de la vie.

 Une image symbolique est une intégrité vivante du contenu digéré par la conscience. Selon Biély, un symbole pour l’ artiste est son activité d’âme qui se transforme par la suite en une image symbolique. Ainsi, les drames de Maeterlinck « sont des symboles dont le contenu idéologique, philosophique et figuratif est extrêmement pauvre : c’est à nous de faire le décryptage, de comprendre le symbole en tant qu’une allégorie »[[498]](#footnote-498).

 En parlant du théâtre symboliste, Biély compare le drame symboliste avec un sermon sur l’approche du sort et le théâtre symboliste avec la chaire. Le théâtre européen (Shakespeare, Sophocles, Corneille) ne convient pas au théâtre symboliste, donc « le théâtre cesse d’être un théâtre quand nous regardons Ibsen, Maeterlinck »[[499]](#footnote-499). Biély cite l’exemple du théâtre de marionnettes (premiers drames) de Maeterlinck, il souligne « l’impossibilité de les représenter sur une scène moderne »[[500]](#footnote-500).

 Ensuite, Biély établit un certain nombre de parallèles entre Maeterlinck et les auteurs russes, critiquant souvent le premier. Biély affirme que les symbolistes russes ont réinterprété toute la littérature russe de Pouchkine à Dostoïevski. Biély distingue une sorte d’« intersection» des traditions poétiques des auteurs occidentaux et russes : « Nietzsche a rencontré Dostoïevski, Baudelaire et Verhaeren ont rencontré Pouchkine à travers Blok, Maeterlinck a croisé Lermontov et Vl. Solovyov... »[[501]](#footnote-501). Il note que Maeterlinck a influencé Blok : « De tous les poètes étrangers Maeterlinck l’a influencé plus que les autres [...] nous pourrions l’appeler Maeterlinck russe »[[502]](#footnote-502). Cependant, Biély compare le plus souvent Maeterlinck et Anton Tchekhov. Il appelle Tchekhov « un véritable artiste » et écrit que « en lui, Tourgueniev et Tolstoï sont entré en contact avec Maeterlinck et Gamsun »[[503]](#footnote-503). Et pourtant: « Chez Tchekhov, la distinction et la modélisation des images, propres à Tolstoï sont combinées avec le souffle insaisissable du Sort comme chez Maeterlinck »[[504]](#footnote-504). Biély dévoile le pathétique des drames de Maeterlinck : « ainsi les premiers drames de Maeterlinck ont rélevé ce qui, jusqu’à présent, paraissait inattendu. Il semblait que d’énormes couches des éclarcissements vierges auxquels la vie réelle n’a aucun accès ont été révélées. Et, cependant, nous voyons maintenant que c’est une illusion »[[505]](#footnote-505). Biély dit que Tchekhov n’a pas quitté l’ordinaire dans son travail car il était plus attentif aux détails quotidiens. Biély compare Maeterlinck à une fusée qui « s’est élevée au-dessus de la vie et y est retombée » c’est-à-dire que la révélation de l’artiste est allée de l’art à la vie. Selon Biély, dans cette situation l’artiste est déjà un prophète mais s’il n’a pas la plénitude des connaissances alors il n’a pas droit à un tel sermon. Biély déclare : « chez Maeterlinck nous voyons un effondrement clair et net de ces perspicacités : il a plongé dans L’Éternité et a voulu l’expliquer. Il n’a rien expliqué et a dû quitter les positions occupées par le raid »[[506]](#footnote-506). Ainsi, Andreï Biély est l’un des rares symbolistes qui critiquait les oeuvres de Maurice Maeterlinck, mais qui, en même temps a été profondement imprégné de son esthétique, ce qui détérmine notre choix.

A.V. Amphithéâtrov (1862-1938), écrivain russe, critique littéraire et théâtral, a écrit dans une lettre à M. Gorki du 11 septembre 1908 au sujet des mises en scène de Maeterlinck au Théâtre d’Art de Moscou : « Ils suivent maintenant la ligne de Maeterlinck et Blok est dans l’apothéose. Selon moi, c’est comme de l’acide et du soda »[[507]](#footnote-507). Dans l’article « Ibsen » (1914), Amphithéâtrov écrit que Ibsen ne se soucie pas du côté symbolique. Selon Amphithéâtrov, la compréhension d’une pièce symboliste nécessite le viol de l’imagination pour accepter une croyance partiale dans les sens multiples d’un symbole. Sinon, un personnage devient parodique, donc écrire une « bonne pièce symboliste » n’est pas facile. Cependant, « des géants comme Ibsen, de grands talents comme Maeterlinck réusissent des trucs pareils parfaitement bien mais tous *les dii minores* [...] du symbolisme sont insupportablement pédants ou caricaturallement drôles »[[508]](#footnote-508). Amphithéâtrov oppose Maeterlinck à Leonid Andreïev lorsqu’il parle du personnage « Quelqu’un en gris » (le drame *La vie d’un homme* de L. Andreïev) : « Maeterlinck a un secret exceptionnel pour remplir la scène d’hallucinations sincères de l’invisible, Leonid Andreïev, en tant qu’un réaliste par sa nature, qui s’est écarté provisoirement sur des chemins symboliques uniquement par hasard et par la mode, n’est pas un maître capable à manipuler l’invisible »[[509]](#footnote-509). Amphithéâtrov a noté l’influence de *L’Oiseau bleu* sur la vie quotidienne lorsqu’il a écrit sur l’actrice M.N. Ermolova : « Il était plus rare de la voir à l’extérieur du théâtre qu’un merle blanc comme ils le disaient autrefois ou un oiseau bleu alors qu’on a commencé à dire après Maeterlinck »[[510]](#footnote-510).

Pour Maxim Gorki (1868-1936) Maeterlinck est un décadent. Dans son article « Paul Verlaine et les décadents » (1896), il écrit que les décadents et la décadence sont un phénomène antisocial contre lequel il faut lutter : « Sans parler de Verlaine désormais reconnu comme un grand poète, je citerai Maurice Maeterlinck dont les drames, malgré la nébulosité de leurs idées, ont fait le tour des scènes de presque tous les théâtres d’Europe »[[511]](#footnote-511). Gorki écrit à propos des pièces de Maeterlinck : « L’obscurité de leurs images a effrayé l’imagination et a incité l’esprit à chercher du sens en elles »[[512]](#footnote-512). Gorki croyait que les auteurs de la « psychose de la créativité décadente » sont des écrivains comme Verlaine et Maeterlinck. Selon lui, ils corrompent la société : « la maladie qui y est chérie et cultivée par ses enfants, les Verlaines et les Maeterlincks, est en train d’émerger. Ils y cultivaient et lui inculquaient maintenant son subtil poison destructeur »[[513]](#footnote-513).

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[514]](#footnote-514)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[515]](#footnote-515). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[516]](#footnote-516).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[517]](#footnote-517). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[518]](#footnote-518). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[519]](#footnote-519).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[520]](#footnote-520). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[521]](#footnote-521).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[522]](#footnote-522). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[523]](#footnote-523). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[524]](#footnote-524). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[525]](#footnote-525). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[526]](#footnote-526). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

 Nicolas Berdiaev (1874-1948), philosophe politique et religieux russe, a parlé de la tragédie de la vie quotidienne de Maeterlinck. Cependant, il a analysé ce sujet à travers la philosophie de la tragédie de Nietzsche (« La naissance de la tragédie de l’esprit de la musique ») dans son article « Sur la philosophie de la tragédie (Maurice Maeterlinck) ». Il croyait que Nietzsche avait examiné la tragédie grecque d’une manière nouvell, en découvrait la beauté tragique dans la conséquence du principe dionysiaque dans la culture grecque. Berdiaev identifie quatre types de tragédie qui sont unis par une tragédie commune de la vie :

1. La tragédie de la mort.
2. La tragédie de l’amour.
3. La tragédie de la soif de savoir.
4. La tragédie de la poursuite de la liberté et de la perfection.

 Berdiaev appelle Maeterlinck « le plus pur représentant de la tragédie non seulement dans la littérature moderne mais, peut-être, dans la littérature de tous les temps »[[527]](#footnote-527). Il considère les pièces *L’Intruse* et *Intérieur* (la tragédie de la mort), *Les Aveugles* (la tragédie de la quête du savoir), *Pelléas et Mélisande* et *Aglavaine et Sélysette* (la tragédie de l’amour) comme les meilleures œuvres de Maeterlinck. Berdiaev déduit la formule de la tragédie qui unit les auteurs des tragédies grecques, Nietzsche et Maeterlinck : « la beauté tragique des souffrants et toujours insatisfaits est la seule voie digne de l’homme vers la béatitude des justes »[[528]](#footnote-528). Selon Berdiaev, le mérite de Maeterlinck est qu’il « apporte à la vie ordinaire des gens [...] l’esprit d’une beauté tragique »[[529]](#footnote-529). Cet esprit indique à l’homme son destin le plus élevé. Cependant, Berdiaev critique Maeterlinck pour son incrédulité dans l’esprit humain, son pessimisme et son manque d’activité. Berdiaev trouve un moyen de créer un pont entre le royaume de Dieu sur terre et le royaume des cieux auquel l’esprit tragique de l’homme aspire toute sa vie.

## **2. Les éléments de la poétique maeterlinckienne dans *La* *Symphonie Nordique* d’Andreï Biély**

### *a) Le personnel actantiel : rois et princesses*

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[530]](#footnote-530)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[531]](#footnote-531). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[532]](#footnote-532).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[533]](#footnote-533). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[534]](#footnote-534). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[535]](#footnote-535).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[536]](#footnote-536). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[537]](#footnote-537).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[538]](#footnote-538). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[539]](#footnote-539). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[540]](#footnote-540). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[541]](#footnote-541). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[542]](#footnote-542). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

### *b) Les symboles*

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[543]](#footnote-543)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[544]](#footnote-544). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[545]](#footnote-545).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[546]](#footnote-546). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[547]](#footnote-547). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[548]](#footnote-548).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[549]](#footnote-549). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[550]](#footnote-550).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[551]](#footnote-551). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[552]](#footnote-552). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[553]](#footnote-553). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[554]](#footnote-554). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[555]](#footnote-555). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

### *c) Les couleurs rouge et or*

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[556]](#footnote-556)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[557]](#footnote-557). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[558]](#footnote-558).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[559]](#footnote-559). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[560]](#footnote-560). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[561]](#footnote-561).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[562]](#footnote-562). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[563]](#footnote-563).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[564]](#footnote-564). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[565]](#footnote-565). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[566]](#footnote-566). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[567]](#footnote-567). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[568]](#footnote-568). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

### *d) Le silence*

Maurice Maeterlinck était connu non seulement par les poètes et les écrivains mais aussi par les philosophes. Léon Chestov (1866-1938), philosophe existentialiste russe, dans son article « La puissance des idées » (1903) propose comparer les talents littéraires aux capacités vocales. Pour Maeterlinck, il a défini la position de la mezza-voce (traduit de l’italien comme « à voix basse »[[569]](#footnote-569)), ce qui est cohérent avec le rôle prioritaire du symbole du silence dans les premiers drames de l’écrivain. Lorsque Chestov parle du développement de la science en Europe il mentionne l’implication de l’homme dans le système des relations causales. Contrairement à Dieu, selon le philosophe, elles ne portent pas d’évaluation morale des actions humaines. Mais lorsqu’une personne souffre, elle ne sait pas comment intégrer le chagrin dans sa vie. Chestov compare cet état avec l’histoire de Job biblique qui a trouvé du réconfort en Dieu. Mais l’homme moderne se comporte différemment. Chestov estime que la situation actuelle a été exprimée par Maeterlinck : « Écoutez-les, lisez Maeterlinck. Qu’est-ce que sont ses *Aveugles*, *L’Intruse*, *La mort de Tintagiles* sinon l’histoire de Job racontée par un homme qui croit en universalité de la cause et de la consequence ? »[[570]](#footnote-570). Chestov affirme en outre que: « Ceux qui ne pouvaient pas „se réjouir“, comme nous l’avons dit, ont pris, avec désespoir et malédiction, le hasard en tant que la seule loi de la vie humaine. Cesont les gens du rang de Maeterlinck »[[571]](#footnote-571).

Vasily Rozanov (1856-1919), philosophe et critique littéraire russe, a écrit dans son article « Maeterlinck » (1907) à propos de l’essai *Le Trésor des Humbles* : « C’est déjà „pas comme ça“, pas déjà le jour et pas encore la nuit, c’est Maeterlinck lui-même»[[572]](#footnote-572). Rozanov compare la nouveauté de la philosophie de Maeterlinck avec la transition du jour au crépuscule : « Le monde crépusculaire de Maeterlinck, incarnant une nouvelle psychologie et une nouvelle logique, même une nouvelle métaphysique, fait les syllogismes matinaux de l’ancienne logique tout simplement ridicules »[[573]](#footnote-573). Selon Rozanov, Maeterlinck a décrit dans son essai la nature surnaturelle des choses : « il y a des ombres autour des objets ! il y a des puissances – auprès des réalités – et même de différents degrés du toucher, de la tension et de l’„incarnation“ »[[574]](#footnote-574).

 Nikolai Roerich (1874-1947), artiste et philosophe mystique russe, qui a dessiné des esquisses pour les pièces de Maeterlinck, a fait une remarque pareille en ce qui concerne les nuances de couleurs: « Maeterlinck a beaucoup d’accords bleus, violets et pourpres, et tout cela me répond spécialement »[[575]](#footnote-575). Roerich respectait le dramaturge belge et l’appelait son ami : « Maeterlinck est mortencore un ami est donc parti. Il était proche à nous tous»[[576]](#footnote-576).

 Dmitry Philosophoff (1872-1940), publiciste et critique littéraire russe, a parlé positivement de Maeterlinck . Dans son article « La littérature mondiale » (1908), Philosophoff évoque la littérature contemporaine et mentionne le dramaturge belge : « La renommée de Maeterlinck va-t-elle s’effacer ? »[[577]](#footnote-577). Il estime qu’il est important et honorable de familiariser les lecteurs russes avec les auteurs occidentaux. Ainsi, Philosophoff perçoit Maeterlinck comme un auteur important pour la Russie car ses drames doivent être traduits en russe. Il encourage les traducteurs de Maeterlinck : « On ne peut que se réjouir lorsque „ Églantier “ publie „ Les recueils de nord “ et Pirozhkov fait son excellente édition de Maeterlinck ». Dans l’article « L’héroïsme quotidien » (1909), Philosophoff parle de l’héroïsme quotidien, en l’opposant à le tragique quotidien de Maeterlinck. Il affirme que les idées de Maeterlinck ont ​​été incarnées en Russie par Tchekhov dont les pièces sont de grandes œuvres d’art. Puis il critique Leonid Andreïev, qualifiant ses œuvres comme « une forme de Tchekhovisme moderne » et affirme qu’elles sont « hors de la littérature »[[578]](#footnote-578). De plus, Philosophoff s’adresse à l’héroïsme quotidien (en fait, c’est la théorie des petites affaires) en Russie et en Allemagne. Il croit qu’en Russie on perçoit la tragédie quotidienne mais on ne sait pas valoriser l’héroïsme quotidien qui donne un sens à la vie quotidienne. Ces tendances se reflètent dans la littérature de l’époque (*Les Trois sœurs* de Tchekhov et *Anatema* de Andreïev) : « plongés dans la tragédie quotidienne, nous ne comprenions pas le sens de l’héroïsme quotidien »[[579]](#footnote-579). Dans l’article « L’almanach nouveau d’„ Églantier “ » (1914), Philosophoff critique à nouveau Leonid Andreïev et le compare à Maeterlinck lorsqu’il analyse le rôle du théâtre dans le monde moderne. Selon Philosophoff, Andreïev exprime les idées de Maeterlinck sur la scène du théâtre (l’article « Le Tragique quotidien ») près de quinze ans après. Il l’explique ainsi : « Personne n’a entendu le poète belge chez nous, mais on entendra Andreïev »[[580]](#footnote-580). Philosophoff traite Andreïev avec ironie et Maeterlinck avec respect : « ...un article délicat et parfumé de Maeterlinck »[[581]](#footnote-581). Il considère le dramaturge belge comme un innovateur dans le théâtre et l’appelle « Maeterlinck-Columbus ».

# **Conclusion**

Maurice Maeterlinck était bien connu en Russie au tournant des XIXe – XXe siècles. Ses œuvres littéraires ont suscité une discussion parmi de nombreux intellectuels du début du siècle. Ses poèmes ont été perçus par le public russe comme une continuation des traditions des symbolistes français (Paul Verlaine, Stephan Mallarmé, Arthur Rimbaud). Les symbolistes russes, en particulier V. Bryusov, considéraient que ses poèmes n’étaient pas originaux et que leur poétique n’était pas différente des autres œuvres symbolistes.

Cependant, l’opinion différente a été exprimée concernant les drames maeterlinckiens. Les textes dramaturgiques de Maeterlinck (en particulier ses premières œuvres) n’ont laissé personne indifférent. Nous avons constaté trois axes principaux dans la perception de ses pièces:

1. La perception des drames maeterlinckiens comme un phénomène non identifié, inconnu dans l’histoire du théâtre. Les articles critiques de Z. Hippius, A. Blok (premiers articles), N. Berdiaev, etc. représentent une évaluation positive de la poètique de Maeterlinck. Cependant, dans ces articles, la réception des textes du dramaturge belge se forme en comparaison avec des auteurs russes et étrangers. À notre avis, cela est expliqué par le fait que le public russe n’était pas prêt à voir dans les œuvres de Maeterlinck l’expression d’une poétique individuelle, qui n’est propre qu’à cet auteur.
2. La perception des drames maeterlinckiens comme des textes innovateurs. Les articles critiques de D. Philosophoff, V. Rozanov, V. Meyerhold, L. Chestov, etc. représentent une évaluation positive, voire élogieuse, de la créativité littéraire, ainsi que de la philosophie de Maeterlinck. Les chercheurs notent la nature mystique et surnaturelle de sa philosophie qui se reflète non seulement dans son essai *Trésor des Humbles* mais aussi dans ses drames. De plus, la réforme théâtrale effectuée par Maeterlinck est mise en avant et en valeur dans ces articles. Le théâtre maeterlinckien acquiert la signification d’un temple.
3. La perception de Maeterlinck sous un jour bien critique. L’opinion selon laquelle les textes de Maeterlinck n’étaient que des exemples de la poétique décadente étaient postulée dans les articles de A. Lounacharski, G. Plekhanov et d’autres écrivains. Dans les articles de la fin des années 1910, les drames de Maeterlinck ont été caractérisés comme pessimistes, sa philosophie a été nommée idéaliste et, de ce fait, toute son oeuvre a été sévèrement critiquée.

 Andreï Biély a accordé une attention particulière aux textes maeterlinkiens. Sa critique constante concerne les aspects théâtraux, poétiques, dramatiques et philosophiques de l’œuvre de Maeterlinck. Cela signifie que Biély était extremement intéressé par les textes du dramaturge belge. Alors, le fait de l’influence de Maeterlinck sur Biély doit être pris en compte lors de l’analyse des textes du symboliste russe ce que nous allons faire par la suite.

Leonid Andreïev, comme Biély, a été influencé par l’esthétique maeterlinkienne. Le fait qu’on compare souvent les textes d’Andreïev avec ceux de Maeterlinck dans les articles des symbolistes anciens et jeunes (starchie simvolisty et mladosimvolisty), ainsi que dans les études modernes, nous donne de fortes raisons de croire qu’Andreïev a été influencé par le travail du dramaturge belge. De plus, Andreïev et Biély ont regardé des pièces de Maeterlinck mises en scène par des réformateurs du théâtre russe K. Stanislavski et V. Meyerhold qui proposaient leur intérprétation originale et novatrice du texte sur scène. Cette double perception – personnelle et à travers le regard d’un autre - est important pour nous. Ce n’est pas un pur hasard que les premiers essais de Biély et Andreïev sur Maeterlinck ont été leurs impressions sur les spectacles.

Après avoir examiné la réception de Maeterlinck en Russie, nous nous avons adressé au silence qui est au coeur même de notre recherche.

Le silence est considéré dans divers domaines scientifiques: dans les études culturelles, sémantiques, grammaticales, communicatives, ethnolinguistiques et mythologiques. Ainsi, le silence est l’une des principales composantes des rites, il a un sens magique, le silence est sacralisé. L’analyse des ouvrages scientifiques et critiques, ainsi que les définitions des dictionnaires nous permettent de conclure que le silence peut être considéré en tant qu’un symbole. C’est exactement ce que nous observons chez Maeterlinck qui, analysant le silence, le poétise et le considère comme une force puissante de l’autre monde.

Dans la suite de notre travail nous allons examiner l’expression du silence dans les textes dramatiques de Maurice Maeterlinck pour comprendre à fond les moyens auxquels il recourt pour rendre, dans toute son ampleur, le sens philosophique de ce phénomène.

Dans la dernière partie de notre mémoire, en nous basant sur les conclusions concernant l’esthétique du silence de Maeterlinck, nous allons étudier le silence dans les textes d’Andreï Biély et Leonid Andreïev. Nous allons essayer d’établir un lien entre le silence dans les textes de ces écrivains afin de prouver notre hypothèse principale selon laquelle le silence est un symbole commun pour les symbolistes russes et français.

# **Bibliographie**

1. **Corpus primaire**
2. Biély, Andreï, *Simfonii*, Moscou, « Dmitriï Setchin », 2014.
3. Biély, Andreï, *Stikhotvoreniya i poemy. Tom 2*, Saint-Pétersbourg, « Akademitcheskiï proekt », « Progress-Pleyada », 2006.
4. Maeterlinck, Maurice, « L’Intruse », *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles, « Éditions Complexe », 1997.
5. Maeterlinck, Maurice, *Alladine et Palomides, trois actes. Intérieur, un acte, et La Mort de Tintagiles, quatre actes. Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, « E. Deman », 1894.
6. Maeterlinck, Maurice, *Les Aveugles*, Bruxelles, « Paul Lacomblez », 1892.
7. **Corpus secondaire**
8. **Autres œuvres de Maurice Maeterlinck et d’Andreï Biély**
9. Biély, Andreï, *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’. Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907.
10. Biély, Andreï, *Mezhdou dvoukh revolutciï*, Leningrad, Izdatel’stvo pisateley v Leningrade, 1934.
11. Biély, Andreï, *Natchalo veka*, Moscou, « Khoudozhestvennaya literatoura », 1990.
12. Biély, Andreï, *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, « Dmitry Setchin », 1994.
13. Biély, Andreï, *Zapiski tchoudaka*, T. 2, Moscou, Berlin, « Ghelikon », 1922.
14. Blok, Alexandre et Biély, Andreï, *Perepiska*, Moscou, Gos. lit. mouzeï, 1940.
15. Literatournoe nasledstvo, *Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov*, Moscou, « Naouka », 2016.
16. Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Société du mercure de France, 1896.
17. **Travaux et études critiques sur Maurice Maeterlinck**
18. Amphiteatrov, Alexandre, « Mouzh Ermolovoy », <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml>, consulté le 21.03.2021.
19. Amphiteatrov, Alexandre, *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Nauka », 1988.
20. Amphiteatrov, Alexandre, *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003.
21. Amphiteatrov, Alexandre, *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005.
22. Andreïev, Leonid, *Pis’ma o teatre*, <http://andreev.lit-info.ru/andreev/articles/andreev/pisma-o-teatre.htm>, consulté le 15.03.2021.
23. Berdiaev, Nicolas, « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902.
24. Blok, Alexandre, « Dramatitcheskiï teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2.
25. Blok, Alexandre, « O teatre », *Zolotoe rouno*, 1908, N. 3-4, N. 5.
26. Blok, Alexandre, « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml>, consulté le 22.03.2021.
27. Blok, Alexandre, « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1.
28. Chestov, Léon, « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96.
29. Chestov, Léon, Chekspir i yego kritik Brandes, <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm>, consulté le 22.03.2021.
30. Gorki, Maxim, « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85.
31. Hippius, Zinaïda, *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003.
32. Kogan, Piotr, *Literatournaya entciklopedia : v 11 t. T. 7*, Moscou, « Sovetckaya Entciklopedia », 1934.
33. Lounatcharski, Anatoly, « Tragizm zhizni i belaya magiya », *N.A. Berdyaev: pro et contra*. *Kn.1*, Saint-Petersbourg, RHGI, 1994. P. 117.
34. Marousyak, Natalya, « Rousskiy Meterlink ». Poeziya i scena, <http://noblit.ru/node/1162>, consulté le 22.03.2021.
35. Meyerhold, Vsevolod, *Stat’i, pis’ma, retchi, besedy. T. 1*, Moscou, « Iskousstvo », 1968.
36. Minski, Nikolaï. « Maurice Maeterlinck », <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm>, consulté le 22.03.2021.
37. Philosophoff, Dimitri, « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44.
38. Philosophoff, Dimitri, « Noviï almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3.
39. Philosophoff, Dimitri, « Povsednevnyï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2.
40. Plekhanov, Gueorgui, « Evangelie ot dekadansa », *Sovremennyï mir*, 1909, N. 12.
41. Rozanov, Vassili, « O simvolistakh o dekadentakh », *Rousskiï Vestnik*,1896, N. 4, p. 271-282.
42. Rozanov, Vassili, *Maeterlinck,* <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml>, consulté le 22.03.2021.
43. Stanislavski, Konstantin, *Sobranie sotchineniï : v 9 t. T.1.Moya zhizn’ v iskousstve*, Moscou, 1988.
44. Sventcitckiï, Valentin, *Sobranie sotchineniï*. *T. 2. Pis’ma ko vsem : obracheniya k narodu 1905-1908*, Moscou, 2011.
45. Tchekhov, Anton. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004.
46. Tchoulkov, Gueorgui, *Gody stranstviï*, Moscou, 1930.
47. Tchukovskiï, Korneï, « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52.
48. Trotski, Léon, *Sotchineniya. Tom 20*, Moscou-Leningrad, 1926.
49. **Travaux et études scientifiques sur Andreï Biély**
50. Bytchkov, Viktor, « Ou istokov estetiki russkogo simvolizma : Dmitriï Merezhkovskiï », *Khoudozhestvennaya kul’tura*, N. 1, 2019.
51. Nivat, Georges, *Histoire de la littérature russe. t. III/1 : Le XXe siècle. L’Âge d’Argent*, Paris, Fayard, 1987.
52. Strachkova O., *Modernistskaya drama Serebryanogo veka. K istorii i teorii russkoï dramatourghii kontca XIX-natchala XX veka*, Stavropol, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
53. Vasilyev, Igor, « „Strachnoe“ v poezii rannego russkogo simvolizma », *Vestnik Kourganskogo gosoudarstvennogo ouniversiteta*, N. 3 (54), 2019.
54. Victoroff T. « Dramaturgie du silence dans les mystères des symbolistes russes et francophones », *Écriture et silence au XXe siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2010, p. 121-132.
55. **Travaux et études scientifiques sur Maurice Maeterlinck**
56. Accardi, Andrea, « Le suicide de l’avenir. Une impasse représentative chez Maurice Maeterlinck », *Les Lettres Romanes*, N. 3-4, 2012.
57. Chemin, Jean-Paul, « Notes sur les sources populaires des Chansons de Maeterlinck », *Textyles*, N. 1-4, 1997, p. 25-30.
58. Coudert, Pierre-Emmanuel, « Rêve et ésoterisme dans „L’Oiseau bleu“ de Maurice Maeterlinck », *Merveilles & contes*, N. 2, 1989.
59. Couvreur, Michèle, « Le Thème mythique de l’ondine dans le théâtre de Maeterlinck »,Textyles, N. 1-4, 1997, pp. 45-50
60. Dessons, Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, « Classiques Garnier », 2016.
61. Dessy, Clément, *Un art décoratif en littérature. Maurice Maeterlinck et l’écriture des symbolistes*, Bruxelles ou la convergence des arts, Paris, Vrin, 2013, p. 147-159.
62. Ducrey, Anne, « Alexandre Blok, lecteur critique de Maurice Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXX, Gand, 1997, p. 67-81.
63. Ducrey, Anne, « Dramaturgie du seuil », *Maeterlinck dans le monde*, Textyles, № 41, 2012, p. 31-44.
64. Ducrey, Anne, « Maeterlinck et la Russie : une aura « début de siècle », *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Editions Labor, 2002, p. 351-368.
65. Ducrey, Anne, « Maeterlinck sur les scènes russes : de la modernité du texte à la modernité du décor », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome 31, Gand, 1999, pp. 159-178.
66. Ducrey, Anne*, La suggestion de l’au-delà dans les œuvres dramatiques de Blok et Maeterlinck*, Tours, 1996.
67. Efremenko, Oksana, « Koulturnyï fenomen piecy M. Meterlinka “Sinyaya ptitca” v Rossii : istoriya simvolistskoï idei v XX – natchale XXI vv. », *Vestnik Tchelyabinskogo gosoudarstvennogo pedagoghitcheskogo ouniversiteta*, N.1, 2015.
68. Efremenko, Oksana, « Polemika « pervichnoï » i « vtorichnoï » koul’tur v pervykh otzyvakh rossiyskoï pressy na tvortchestvo M. Meterlinka », *Khoudozhestvennaya koul’toura*, N. 1, 2019.
69. Enache, Eugenia, « „Les marques“ de l’absence dans le théâtre de Maurice Maeterlinck », *Quêtes littéraires*, no. 2, Université « Petru Maior », Târgu Mureş, 2012.
70. Frolova, Elena, « Realizatciya kontcepta „moltchanie“ M. Meterlinka v dnevnikakh M. Prichvina », *Troudy Novosibirskogo gosoudarstvennogo arkhitektourno-stroitel’nogo ouniversiteta (Sibstrin)*, N. 4 (70), 2018.
71. Gorceix, Paul, « Les „Serres chaudes“ de Maurice Maeterlinck : prélude à la poésie moderne », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, N. 4, 1980.
72. Gorceix, Paul, « Symbolisation, suggestion et ambiguïté. G. Rodenbach, M. Elskamp, M. Maeterlinck », *Les Lettres Romanes*, 1986.
73. Gorceix, Paul, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, Paris, Eurédit – J & S éditeur, 2006.
74. Gorceix, Paul, *Les affinités allemandes dans l’œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, « Presses universitaires de France », 1975.
75. Gorceix, Paul, *Maurice Maeterlinck du mysticisme à la pensée ésotérique*, Paris, Eurédit – J & S éditeur, 2006.
76. Gorceix, Paul, *Maurice Maeterlinck le symbolisme de la différence*, Paris, Eurédit – J & S éditeur, 2005.
77. Hadar, Tayitta, « L’Angoisse métaphysique dans „Les Aveugles“ de Maeterlinck », *Nineteenth-Century French Studies*, N. 1/2, 1973-1974.
78. Jumeau-Lafond, Jean-David, « Montrer la mort : „Les Aveugles“ de Maeterlinck », *Revue Otrante*, Numéro « Théâtre Et Fantastique Une Autre Scène Du Vivant », 2005.
79. Kachler, Olivier, «La communauté innommable du silence dans le premier théâtre de Maeterlinck », *Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg*, 2010, p. 85-97.
80. Khodus, Vyatcheslav, « K voprosou o „moltchanii“ v drame », *Inovatcionnyïe tekhnologii v naouke i obrazovanii*, Tcheboksary, 2015.
81. Kiritchouk, Elena, Mikhaïlova, Ol’ga, « Simvolika prostranstva v piese Morisa Meterlinka „Neprochennaya“ », *Vestnik Omskogo gosoudarstvennogo pedagogitcheskogo ouniversiteta. Goumanitarnye issledovaniya*, N. 1 (14), 2017.
82. Laoureux, Denis, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l’image*, Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique, Anvers, Pandora (Cahiers, no. 10), 2008.
83. Laoureux, Denis, « Maurice Maeterlinck et l’invention d’un théâtre de l’image », *Les arts de la scène à l’épreuve de l’histoire : les objets et les méthodes de l’historiographie*, Paris, Champion, 2011, p. 113-121.
84. Maksimov, Vadim, « Meyerhold », *Iskousstvo*, N. 23, 2003.
85. Maksimov, Vadim, *Teatr XX-XXI vekov : teoriya, rezhissoura, kritika*, Saint-Pétersbourg, Tchistyï List, 2019.
86. Man’kovskaya, Nadezhda, « Sud’ba stuchitsya v dver’. Filosofsko-esteticheskiye vzglyady Morisa Meterlinka », *Khoudozhestvennaya koul’toura*, N. 1, 2019.
87. Rykner, Arnaud, « Maeterlinck and the search for music »*, From Art Nouveau to Surrealism. Belgian Modernity in the Making,* ed. by N. Aubert, P.-F. Fraiture and P. McGuiness, M. H. R. A. an Maney Publishing, London, 2007.
88. Rykner, Arnaud, *L’Envers du théâtre. La dramaturgie du silence, de l’âge classique à Maeterlinck*, Paris, « José Corti Éditions », 1996. 367 p.
89. Rykner, Arnaud, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Rome, « Éditions Mémini », 1998. 318 p.
90. Schurmans, Fabrice, « Le tragique quotidien de Maeterlinck : de l’écriture théâtrale à la réflexion théorique », *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses 30*, no. 2, 2015, p. 9-24.
91. Sorin, C. Stan, « Les Quinze Chansons, des drames en comprimés ? Le premier théâtre de Maeterlinck, entre la didactique et la critique », *Le symbolisme en son temps et aujourd’hui*, 2016.
92. Thévoz, Samuel, « Dans les „infirmeries de l’âme“ : *Les Sept Princesses* de Maeterlinck et la culture neurologique », *Romantisme*, 2014, p. 101-110.
93. Zöllner, Reto, « *Ariane et Barbe-Bleue* de Maeterlinck et l’apport symboliste », *Fabula*, N. 54, 2013.

**Théorie et critique littéraires**

**Études de réception**

1. Chevrel, Yves, « Les études de réception », *Précis de littérature comparée*, Presses Universitaires de France, 1989, p. 177-214.
2. Heidenreich, Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *L’énigme du texte littéraire*, N. 12, 1989, p. 77-89.
3. Ingarden, Roman, *Issledovaniya po estetike*, Izdatel’stvo inostrannoï literatoury, Moscou, 1962.
4. Iser, Wolfgang, *L’Acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
5. Jauss, Hans Robert, « Istoriya literatoury kak provokatciya literatourovedeniya », *Novoe literatournoe obozrenie*, N. 12, 1995, p. 34-84.
6. Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
1. Biély A. *Zapiski tchoudaka*, T. 2, Moscou, Berlin, « Ghelikon », 1922. P. 146-147. [↑](#footnote-ref-1)
2. Andreï Biély est né à 1880. *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck ont été publiés en langue française à 1890 et en langue russe à 1894. [↑](#footnote-ref-2)
3. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Les Aveugles*, *L’Intruse* et *Intérieur* en 1904, *L’Oiseau bleu* en 1908. [↑](#footnote-ref-4)
5. *La Mort de Tintagiles* (1906, en Tbilissi), *Sœur Beatrice* (1906) et *Pelléas et Mélisande* (1907). [↑](#footnote-ref-5)
6. Maeterlinck M. *Polnoe sobranie sotchineniï*, v perevode N. Minskago, N.L. Vilkinoï pod redaktcieï N. Minskago, Petrograd, Izdatelstvo Tovarichestva A.F. Marksa, 1915. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Rousskie simvolisty*, Moscou, Tipografiya E. Lissnera i Y. Romana, 1894. [↑](#footnote-ref-7)
8. Hippius Z. « Tchelovek i boloto », *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-8)
9. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-9)
10. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-10)
11. Lounatcharski A., « Tragizm zhizni i belaya magiya », *N.A. Berdyaev: pro et contra. Kn.1*, Saint-Petersbourg, RHGI, 1994 [↑](#footnote-ref-11)
12. Trotski L., « Frank Wedekind », *Sotchineniya. Tom 20*, Moscou-Leningrad, 1926. [↑](#footnote-ref-12)
13. Plekhanov G., « Evangelie ot dekadansa », *Sovremennyï mir*, N. 12, 1909. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ducrey A. « Alexandre Blok, lecteur critique de Maurice Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXX, Gand, 1997, p. 67-81. [↑](#footnote-ref-14)
15. Victoroff T. « Dramaturgie du silence dans les mystères des symbolistes russes et francophones », *Écriture et silence au XXe siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2010, p. 121-132. [↑](#footnote-ref-15)
16. Strachkova O. *Modernistskaya drama Serebryanogo veka. K istorii i teorii russkoï dramatourghii kontca XIX-natchala XX veka*, Stavropol, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. [↑](#footnote-ref-16)
17. Andreïev L. Pis’ma o teatre, <http://andreev.lit-info.ru/andreev/articles/andreev/pisma-o-teatre.htm>, consulté le 15.03.2021 [↑](#footnote-ref-17)
18. Stanislavski K., *Sobranie sotchineniï : v 9 t. T.1. Moya zhizn’ v iskousstve*, Moscou, 1988. [↑](#footnote-ref-18)
19. Meyerhold V., *Stat’i, pis’ma, retchi, besedy. T. 1*, Moscou, « Iskousstvo », 1968, pp. 105-143. [↑](#footnote-ref-19)
20. Lounatcharski A. « Tragizm zhizni i belaya magiya », *N.A. Berdyaev: pro et contra. Kn.1*, Saint-Pétersbourg, RHGI, 1994. P. 117. [↑](#footnote-ref-20)
21. Maksimov V. *Teatr XX-XXI vekov : teoriya, rezhissoura, kritika*, Saint-Pétersbourg, Tchistyï List, 2019. P. 13. [↑](#footnote-ref-21)
22. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-22)
23. Efremenko O. « Koulturnyï fenomen piecy M. Meterlinka “Sinyaya ptitca” v Rossii : istoriya simvolistskoï idei v XX – natchale XXI vv. », *Vestnik Tchelyabinskogo gosoudarstvennogo pedagoghitcheskogo ouniversiteta*, N.1, 2015. [↑](#footnote-ref-23)
24. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-24)
25. Biély A. *Zapiski tchoudaka*, T. 2, Moscou, Berlin, « Ghelikon », 1922. [↑](#footnote-ref-25)
26. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. [↑](#footnote-ref-26)
27. Id. [↑](#footnote-ref-27)
28. Id. [↑](#footnote-ref-28)
29. Biély A. *Natchalo veka*, Moscou, « Khoudozhestvennaya literatoura », 1990. [↑](#footnote-ref-29)
30. Biély A. *Mezhdou dvoukh revolutciï*, Leningrad, Izdatel’stvo pisateley v Leningrade, 1934. [↑](#footnote-ref-30)
31. Biély A. *Stikhotvoreniya i poemy. Tom 2*, Saint-Pétersbourg, « Akademitcheskiï proekt », « Progress-Pleyada », 2006. [↑](#footnote-ref-31)
32. Id. [↑](#footnote-ref-32)
33. Biély A. *Simfonii*, Moscou, « Dmitriï Setchin », 2014. [↑](#footnote-ref-33)
34. Biély A. *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, « Dmitry Setchin », 1994, P. 94 [↑](#footnote-ref-34)
35. Biély A. « Les couleurs sacrées », *Arabeski*, Moscou, 1911. P. 115-129 [↑](#footnote-ref-35)
36. Blok A. et Biély A. *Perepiska*, Moscou, Gos. lit. mouzeï, 1940. P. 300 [↑](#footnote-ref-36)
37. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-37)
38. « Literatournoe nasledstvo», Tom 105 :*Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov*, Moscou, « Naouka », 2016, P. 920. [↑](#footnote-ref-38)
39. Biely A. *Simfonii*, Moscou, « Dmitriï Setchin », 2014. P. 56. [↑](#footnote-ref-39)
40. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-40)
41. [↑](#footnote-ref-41)
42. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike*, Izdatel’stvo inostrannoï literatoury, Moscou, 1962. [↑](#footnote-ref-42)
43. Iser W. *L’Acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985. [↑](#footnote-ref-43)
44. Jauss H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978. [↑](#footnote-ref-44)
45. Les mémoires d’Andreï Biély : *Zapiski tchoudaka* (1922), *K biografii* (1927), *Kratkiye biografitcheskiye svedeniya* (1929), *Material k biografii* (1929), *Rakours k dnevnikou* (1929), *Dnevnik. 1932 god* (1932), *Natchalo veka* (1933), *Mezhdou dvoukh revolutciï* (1934). [↑](#footnote-ref-45)
46. Alexandre Blok et Andreï Biély, *Perepiska*, Moscou, Gos. lit. mouzeï, 1940 ; Andreï Biély et Ivanov Razoumnik, *Perepiska*, Saint-Pétersbourg, Atheneum, Fenix, 1998. [↑](#footnote-ref-46)
47. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016, P. 5. [↑](#footnote-ref-47)
48. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-48)
49. La publication de ces mémoires est datée dés 1922. En ce temps, Andreï Biély avait 42 ans. Il continuait travailler à ses mémoires jusqu’au sa mort en 1934. [↑](#footnote-ref-49)
50. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. P. 6. Alexandre Lavrov écrit sur la différence entre les mémoires et les manuscrits autobiographiques. Les mémoires concernent des événements plus importants pour Biély et les manuscrits, selon le symboliste, s’adressent aux événements secondaires et épisodiques. [↑](#footnote-ref-50)
51. Les traducteurs plus fameux de Maurice Maeterlinck sont les symbolistes russes Valéri Brioussov (1873-1924) et Gueorgui Tchoulkov (1879-1939). Le premier a traduit quelques poémes du recueil *Serres chaudes* (1889) dans 1900, le deuxième a traduit le recueil *Douze Chansons* (1896) dans 1905. [↑](#footnote-ref-51)
52. Les metteurs en scène Constantin Stanislavski (1863-1938) et Vsevolod Meyerhold (1874-1940). [↑](#footnote-ref-52)
53. En général, les articles critiques sont présentés dans les revues esthétiques et symbolistes telles que *La Balance*, *La Toison d’or*, *Apollon*, *Le Monde de l’art*. [↑](#footnote-ref-53)
54. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. P. 15. [↑](#footnote-ref-54)
55. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-55)
56. Razoumnik Ivanov-Razoumnik est un philologue, critique littéraire, sociologue et écrivain russe et soviétique. Il édite avec Andreï Biély le recueil *Les Scythes* (« Скифы ») en 1917 et 1918. [↑](#footnote-ref-56)
57. Andreï Biély et Ivanov Razoumnik, *Perepiska*, Saint-Pétersbourg, Atheneum, Fenix, 1998, pp. 481-514. [↑](#footnote-ref-57)
58. Id. P. 483. [↑](#footnote-ref-58)
59. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. P. 920. [↑](#footnote-ref-59)
60. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-60)
61. Il y a la contradictoire dans les mémoires. Andreï Biély est né en 1880. *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck ont été publiés en français en 1890 et en russe en 1894. Si Biély a lu le drame en 1890, en original, alors la première connaissance du texte maeterlinckien a été quand il avait 10 ans. Mais Biély écrit qu’il l’a lu à l’âge de 5 ans. Selon lui, il a commencé la langue française au janvier de 1887, à 6 ans avec son père. En 1889, Andreï Biély étudie de lire en français avec sa gouvernante – mademoiselle Marie. [↑](#footnote-ref-61)
62. Biély, Andreï, *Zapiski tchoudaka*, T. 2, Moscou, Berlin, « Ghelikon », 1922, pp. 146-147. [↑](#footnote-ref-62)
63. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-63)
64. Andreï Biély et Ivanov Razoumnik, *Perepiska*, Saint-Pétersbourg, Atheneum, Fenix, 1998. P. 482. [↑](#footnote-ref-64)
65. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-65)
66. Id. P. 485. [↑](#footnote-ref-66)
67. *La Symphone nordique* (1901, mais elle est publiée en 1904), *La Symphonie dramatique* (1902), *Le Retour* (1905), *La Coupe des Tempêtes* [de neige] (1908). [↑](#footnote-ref-67)
68. Biély, Andreï, *Simfonii*, Moscou, « Dmitriï Setchin », 2014, pp. 344-364. [↑](#footnote-ref-68)
69. Andreï Biély et Ivanov Razoumnik, *Perepiska*, Saint-Pétersbourg, Atheneum, Fenix, 1998. P. 488. [↑](#footnote-ref-69)
70. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-70)
71. Id. 488. [↑](#footnote-ref-71)
72. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-72)
73. Le recueil *Serres chaudes* (1889)*.* [↑](#footnote-ref-73)
74. Un rouge profond tirant vers le violet. [↑](#footnote-ref-74)
75. Biély, Andreï, *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, « Dmitry Setchin », 1994. P. 428. [↑](#footnote-ref-75)
76. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-76)
77. Chez Biély, le terme « метерлинковщина » (« maeterlinckovisme ») comme un événement artistique et comme un fait de l’esthétique maeterlinckienne est donné dans plusiers mémoires. [↑](#footnote-ref-77)
78. Biély, Andreï, *Zapiski tchoudaka*, T. 2, Moscou, Berlin, « Ghelikon », 1922. P. 146. [↑](#footnote-ref-78)
79. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-79)
80. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. P. 25. [↑](#footnote-ref-80)
81. Biély, Andreï, *Natchalo veka*, Moscou, « Khoudozhestvennaya literatoura », 1990. P. 20. [↑](#footnote-ref-81)
82. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-82)
83. Id. P. 23. [↑](#footnote-ref-83)
84. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-84)
85. Biély, Andreï, *Zapiski tchoudaka*, T. 2, Moscou, Berlin, « Ghelikon », 1922. P. 146. [↑](#footnote-ref-85)
86. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-86)
87. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016, pp. 29-328. [↑](#footnote-ref-87)
88. Id., pp. 39-40. [↑](#footnote-ref-88)
89. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-89)
90. Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Société du mercure de France, 1896. [↑](#footnote-ref-90)
91. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. P. 41. [↑](#footnote-ref-91)
92. Un enseignant, traducteur, fils du célèbre historien Sergueï Soloviev (1820-1879), frère, ami et associé du philosophe Vladimir Soloviev (1853-1900) et éditeur de ses œuvres. Père du poète et figure religieuse Sergueï Soloviev (junior) (1885-1942). [↑](#footnote-ref-92)
93. Un poète symboliste russe. Il est le petit-fils de Sergueï Soloviev, le neveu de Vladimir Soloviev, le cousin issu de germain d’Alexandre Blok et l’ami d’Andreï Biély. [↑](#footnote-ref-93)
94. Andreï Biély et Ivanov Razoumnik, *Perepiska*, Saint-Pétersbourg, Atheneum, Fenix, 1998. P. 486. [↑](#footnote-ref-94)
95. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-95)
96. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. P. 42. [↑](#footnote-ref-96)
97. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-97)
98. Biély, Andreï, *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, « Dmitry Setchin », 1994. P. 418. [↑](#footnote-ref-98)
99. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-99)
100. Ibid. [↑](#footnote-ref-100)
101. Id. P. 428. [↑](#footnote-ref-101)
102. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-102)
103. Ibid. [↑](#footnote-ref-103)
104. Biély cite le poème de Valéri Brioussov sous un pseudonyme Vladimir Darov publié au recueil *Symbolistes russes* en 1895 comme l’imitation à Maurice Maeterlinck. Voir : Marousyak, Natalya, « Rousskiy Meterlink ». Poeziya i scena, <http://noblit.ru/node/1162>, consulté le 22.03.2021. [↑](#footnote-ref-104)
105. Biély cite un vers monostique « Oh, couvre tes jambes pâles » de Valéri Brioussov publié dans le troisième volume des *Symbolistes russes*. [↑](#footnote-ref-105)
106. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-106)
107. Andreï Biély et Ivanov Razoumnik, *Perepiska*, Saint-Pétersbourg, Atheneum, Fenix, 1998. P. 487. [↑](#footnote-ref-107)
108. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-108)
109. Ibid. [↑](#footnote-ref-109)
110. Biély, Andreï, *Zapiski tchoudaka*, T. 2, Moscou, Berlin, « Ghelikon », 1922. P. 147. [↑](#footnote-ref-110)
111. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-111)
112. Biély, Andreï, *Natchalo veka*, Moscou, « Khoudozhestvennaya literatoura », 1990. P. 221. [↑](#footnote-ref-112)
113. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-113)
114. Id. P.153. [↑](#footnote-ref-114)
115. Id. P. 222. [↑](#footnote-ref-115)
116. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-116)
117. « Literatournoe nasledstvo », Tom 105 : Andreï Biély : Avtobiografitcheskie svody : Material k biografii. Rakours k dnevnikou. Registratcionnyïe zapisi. Dnevniki 1930-kh godov, Moscou, « Naouka », 2016. P. 388. [↑](#footnote-ref-117)
118. Biély, Andreï, *Stikhotvoreniya i poemy*, T. 2, Saint-Petersbourg, Moscou, Goumanitarnoe agentstvo « Akademitcheskiy proekt », « Progress-Pleyada », 2006, p. 438-439. [↑](#footnote-ref-118)
119. Id., pp. 437-438. [↑](#footnote-ref-119)
120. Andreï Biély et Ivanov Razoumnik, *Perepiska*, Saint-Pétersbourg, Atheneum, Fenix, 1998. P. 488. [↑](#footnote-ref-120)
121. Traduction personnelle. [↑](#footnote-ref-121)
122. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-122)
123. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-123)
124. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-124)
125. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-125)
126. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-126)
127. Ibid. [↑](#footnote-ref-127)
128. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-128)
129. Ibid. [↑](#footnote-ref-129)
130. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-130)
131. Ibid. [↑](#footnote-ref-131)
132. Ibid. [↑](#footnote-ref-132)
133. Ibid. [↑](#footnote-ref-133)
134. Ibid. [↑](#footnote-ref-134)
135. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-135)
136. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-136)
137. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-137)
138. Ibid. [↑](#footnote-ref-138)
139. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-139)
140. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-140)
141. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-141)
142. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-142)
143. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-143)
144. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-144)
145. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-145)
146. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-146)
147. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-147)
148. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-148)
149. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-149)
150. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-150)
151. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-151)
152. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-152)
153. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-153)
154. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-154)
155. Ibid. [↑](#footnote-ref-155)
156. Ibid. [↑](#footnote-ref-156)
157. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-157)
158. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-158)
159. Ibid. [↑](#footnote-ref-159)
160. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-160)
161. Ibid. [↑](#footnote-ref-161)
162. Ibid. [↑](#footnote-ref-162)
163. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-163)
164. Ibid. [↑](#footnote-ref-164)
165. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-165)
166. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-166)
167. Ibid. [↑](#footnote-ref-167)
168. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-168)
169. Ibid. [↑](#footnote-ref-169)
170. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-170)
171. Ibid. [↑](#footnote-ref-171)
172. Ibid. [↑](#footnote-ref-172)
173. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-173)
174. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-174)
175. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-175)
176. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-176)
177. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-177)
178. Ibid. [↑](#footnote-ref-178)
179. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-179)
180. Ibid. [↑](#footnote-ref-180)
181. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-181)
182. Ibid. [↑](#footnote-ref-182)
183. Ibid. [↑](#footnote-ref-183)
184. Ibid. [↑](#footnote-ref-184)
185. Ibid. [↑](#footnote-ref-185)
186. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-186)
187. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-187)
188. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-188)
189. Ibid. [↑](#footnote-ref-189)
190. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-190)
191. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-191)
192. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-192)
193. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-193)
194. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-194)
195. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-195)
196. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-196)
197. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-197)
198. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-198)
199. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-199)
200. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-200)
201. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-201)
202. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-202)
203. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-203)
204. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-204)
205. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-205)
206. Ibid. [↑](#footnote-ref-206)
207. Ibid. [↑](#footnote-ref-207)
208. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-208)
209. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-209)
210. Ibid. [↑](#footnote-ref-210)
211. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-211)
212. Ibid. [↑](#footnote-ref-212)
213. Ibid. [↑](#footnote-ref-213)
214. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-214)
215. Ibid. [↑](#footnote-ref-215)
216. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-216)
217. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-217)
218. Ibid. [↑](#footnote-ref-218)
219. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-219)
220. Ibid. [↑](#footnote-ref-220)
221. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-221)
222. Ibid. [↑](#footnote-ref-222)
223. Ibid. [↑](#footnote-ref-223)
224. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-224)
225. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-225)
226. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-226)
227. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-227)
228. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-228)
229. Ibid. [↑](#footnote-ref-229)
230. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-230)
231. Ibid. [↑](#footnote-ref-231)
232. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-232)
233. Ibid. [↑](#footnote-ref-233)
234. Ibid. [↑](#footnote-ref-234)
235. Ibid. [↑](#footnote-ref-235)
236. Ibid. [↑](#footnote-ref-236)
237. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-237)
238. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-238)
239. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-239)
240. Ibid. [↑](#footnote-ref-240)
241. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-241)
242. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-242)
243. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-243)
244. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-244)
245. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-245)
246. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-246)
247. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-247)
248. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-248)
249. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-249)
250. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-250)
251. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-251)
252. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-252)
253. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-253)
254. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-254)
255. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-255)
256. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-256)
257. Ibid. [↑](#footnote-ref-257)
258. Ibid. [↑](#footnote-ref-258)
259. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-259)
260. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-260)
261. Ibid. [↑](#footnote-ref-261)
262. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-262)
263. Ibid. [↑](#footnote-ref-263)
264. Ibid. [↑](#footnote-ref-264)
265. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-265)
266. Ibid. [↑](#footnote-ref-266)
267. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-267)
268. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-268)
269. Ibid. [↑](#footnote-ref-269)
270. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-270)
271. Ibid. [↑](#footnote-ref-271)
272. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-272)
273. Ibid. [↑](#footnote-ref-273)
274. Ibid. [↑](#footnote-ref-274)
275. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-275)
276. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-276)
277. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-277)
278. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-278)
279. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-279)
280. Ibid. [↑](#footnote-ref-280)
281. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-281)
282. Ibid. [↑](#footnote-ref-282)
283. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-283)
284. Ibid. [↑](#footnote-ref-284)
285. Ibid. [↑](#footnote-ref-285)
286. Ibid. [↑](#footnote-ref-286)
287. Ibid. [↑](#footnote-ref-287)
288. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-288)
289. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-289)
290. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-290)
291. Ibid. [↑](#footnote-ref-291)
292. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-292)
293. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-293)
294. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-294)
295. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-295)
296. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-296)
297. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-297)
298. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-298)
299. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-299)
300. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-300)
301. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-301)
302. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-302)
303. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-303)
304. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-304)
305. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-305)
306. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-306)
307. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-307)
308. Ibid. [↑](#footnote-ref-308)
309. Ibid. [↑](#footnote-ref-309)
310. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-310)
311. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-311)
312. Ibid. [↑](#footnote-ref-312)
313. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-313)
314. Ibid. [↑](#footnote-ref-314)
315. Ibid. [↑](#footnote-ref-315)
316. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-316)
317. Ibid. [↑](#footnote-ref-317)
318. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-318)
319. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-319)
320. Ibid. [↑](#footnote-ref-320)
321. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-321)
322. Ibid. [↑](#footnote-ref-322)
323. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-323)
324. Ibid. [↑](#footnote-ref-324)
325. Ibid. [↑](#footnote-ref-325)
326. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-326)
327. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-327)
328. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-328)
329. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-329)
330. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-330)
331. Ibid. [↑](#footnote-ref-331)
332. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-332)
333. Ibid. [↑](#footnote-ref-333)
334. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-334)
335. Ibid. [↑](#footnote-ref-335)
336. Ibid. [↑](#footnote-ref-336)
337. Ibid. [↑](#footnote-ref-337)
338. Ibid. [↑](#footnote-ref-338)
339. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-339)
340. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-340)
341. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-341)
342. Ibid. [↑](#footnote-ref-342)
343. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-343)
344. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-344)
345. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-345)
346. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-346)
347. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-347)
348. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-348)
349. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-349)
350. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-350)
351. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-351)
352. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-352)
353. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-353)
354. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-354)
355. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-355)
356. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-356)
357. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-357)
358. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-358)
359. Ibid. [↑](#footnote-ref-359)
360. Ibid. [↑](#footnote-ref-360)
361. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-361)
362. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-362)
363. Ibid. [↑](#footnote-ref-363)
364. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-364)
365. Ibid. [↑](#footnote-ref-365)
366. Ibid. [↑](#footnote-ref-366)
367. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-367)
368. Ibid. [↑](#footnote-ref-368)
369. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-369)
370. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-370)
371. Ibid. [↑](#footnote-ref-371)
372. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-372)
373. Ibid. [↑](#footnote-ref-373)
374. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-374)
375. Ibid. [↑](#footnote-ref-375)
376. Ibid. [↑](#footnote-ref-376)
377. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-377)
378. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-378)
379. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-379)
380. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-380)
381. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-381)
382. Ibid. [↑](#footnote-ref-382)
383. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-383)
384. Ibid. [↑](#footnote-ref-384)
385. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-385)
386. Ibid. [↑](#footnote-ref-386)
387. Ibid. [↑](#footnote-ref-387)
388. Ibid. [↑](#footnote-ref-388)
389. Ibid. [↑](#footnote-ref-389)
390. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-390)
391. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-391)
392. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-392)
393. Ibid. [↑](#footnote-ref-393)
394. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-394)
395. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-395)
396. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-396)
397. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-397)
398. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-398)
399. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-399)
400. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-400)
401. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-401)
402. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-402)
403. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-403)
404. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-404)
405. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-405)
406. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-406)
407. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-407)
408. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-408)
409. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-409)
410. Ibid. [↑](#footnote-ref-410)
411. Ibid. [↑](#footnote-ref-411)
412. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-412)
413. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-413)
414. Ibid. [↑](#footnote-ref-414)
415. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-415)
416. Ibid. [↑](#footnote-ref-416)
417. Ibid. [↑](#footnote-ref-417)
418. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-418)
419. Ibid. [↑](#footnote-ref-419)
420. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-420)
421. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-421)
422. Ibid. [↑](#footnote-ref-422)
423. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-423)
424. Ibid. [↑](#footnote-ref-424)
425. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-425)
426. Ibid. [↑](#footnote-ref-426)
427. Ibid. [↑](#footnote-ref-427)
428. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-428)
429. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-429)
430. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-430)
431. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-431)
432. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-432)
433. Ibid. [↑](#footnote-ref-433)
434. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-434)
435. Ibid. [↑](#footnote-ref-435)
436. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-436)
437. Ibid. [↑](#footnote-ref-437)
438. Ibid. [↑](#footnote-ref-438)
439. Ibid. [↑](#footnote-ref-439)
440. Ibid. [↑](#footnote-ref-440)
441. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-441)
442. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-442)
443. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-443)
444. Ibid. [↑](#footnote-ref-444)
445. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-445)
446. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-446)
447. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-447)
448. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-448)
449. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-449)
450. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-450)
451. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-451)
452. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-452)
453. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-453)
454. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-454)
455. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-455)
456. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-456)
457. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-457)
458. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-458)
459. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-459)
460. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-460)
461. Ibid. [↑](#footnote-ref-461)
462. Ibid. [↑](#footnote-ref-462)
463. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-463)
464. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-464)
465. Ibid. [↑](#footnote-ref-465)
466. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-466)
467. Ibid. [↑](#footnote-ref-467)
468. Ibid. [↑](#footnote-ref-468)
469. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-469)
470. Ibid. [↑](#footnote-ref-470)
471. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-471)
472. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-472)
473. Ibid. [↑](#footnote-ref-473)
474. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-474)
475. Ibid. [↑](#footnote-ref-475)
476. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-476)
477. Ibid. [↑](#footnote-ref-477)
478. Ibid. [↑](#footnote-ref-478)
479. Marousyak N. « „Rousskiy Meterlink“. Poeziya i scena », <http://noblit.ru/node/1162> [↑](#footnote-ref-479)
480. Rozanov V., « O simvolistakh o dekadentakh », Rousskiï Vestnik, 1896, N. 4, p. 271-282. [↑](#footnote-ref-480)
481. Voir N. Marousyak pour plus de détails. [↑](#footnote-ref-481)
482. Minski N. Moris Meterlink, <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-belg/minskij-moris-meterlink.htm> [↑](#footnote-ref-482)
483. Tchekhov A. *Perepiska A.P. Tchekhova i O.L. Knipper. Tom vtoroï. 18 iyunya 1902 goda – 30 aprelya 1904 goda*, Moscou, « Iskousstvo », 2004. [↑](#footnote-ref-483)
484. Ibid. [↑](#footnote-ref-484)
485. Tchoukovski K., « Doucha Meterlinka », *Niva*, 1914, N. 52. [↑](#footnote-ref-485)
486. Ibid. [↑](#footnote-ref-486)
487. Hippius Z. *Sobranie sotchineniï. T. 7. My i oni. Literatournyï dnevnik. Poublitcistika 1899-1916 gg.*, Moscou, « Rousskaya kniga », 2003. [↑](#footnote-ref-487)
488. Ibid. [↑](#footnote-ref-488)
489. Ibid. [↑](#footnote-ref-489)
490. Ibid. [↑](#footnote-ref-490)
491. Ibid. [↑](#footnote-ref-491)
492. Blok A., « Dramatitcheskiy teatr V.F. Komissarzhevskoy », *Pereval*, 1906, N.2. [↑](#footnote-ref-492)
493. Blok A., « Probouzhdenie vesny », *Loutch*, 1907, N. 1. [↑](#footnote-ref-493)
494. Blok A., « O „Golouboï ptitce Meterlinka“ », <http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1920_o_goluboy_ptitze_meterlinka.shtml> [↑](#footnote-ref-494)
495. Ibid. [↑](#footnote-ref-495)
496. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 25. [↑](#footnote-ref-496)
497. Ibid. P. 123. [↑](#footnote-ref-497)
498. Ibid. P. 124. [↑](#footnote-ref-498)
499. Ibid. P. 164. [↑](#footnote-ref-499)
500. Ibid. P. 380. [↑](#footnote-ref-500)
501. Ibid. P. 356. [↑](#footnote-ref-501)
502. Biély A., *Alexandre Blok. Netchayannaya radost’*. *Vtoroï sbornik stikhov*, Moscou, « Skorpion », 1907. [↑](#footnote-ref-502)
503. Biély A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscou, 1994. P. 372. [↑](#footnote-ref-503)
504. Ibid. P. 374. [↑](#footnote-ref-504)
505. Ibid. P. 373. [↑](#footnote-ref-505)
506. Ibid. P. 373-374. [↑](#footnote-ref-506)
507. Amphiteatrov A., *Gorki i rousskaya zhournalistika natchala XX veka. Neizdannaya perepiska. Literatournoe nasledstvo. Tom devyanosto pyatyï*, Moscou, « Naouka », 1988. [↑](#footnote-ref-507)
508. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. T. 8. Nasledniki. Zlye prizraki. Otcherki, stat’y*, Moscou, « Intelvak », 2005. [↑](#footnote-ref-508)
509. Amphiteatrov A., *Sobranie sotchineniï : V 10 t. Kniga 1. Memouary. Vlastiteli dum : Literatournye portrety i vpetchatleniya*, Moscou, « Intelvak », 2003. [↑](#footnote-ref-509)
510. Amphiteatrov A., Mouzh Ermolovoy, <http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1928_muzh_ermolovoy.shtml> [↑](#footnote-ref-510)
511. Gorki M., « Pol’ Verlen i dekadenty », *Samarskaya gazeta*, 1896, N. 85. [↑](#footnote-ref-511)
512. Ibid. [↑](#footnote-ref-512)
513. Ibid. [↑](#footnote-ref-513)
514. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-514)
515. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-515)
516. Ibid. [↑](#footnote-ref-516)
517. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-517)
518. Ibid. [↑](#footnote-ref-518)
519. Ibid. [↑](#footnote-ref-519)
520. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-520)
521. Ibid. [↑](#footnote-ref-521)
522. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-522)
523. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-523)
524. Ibid. [↑](#footnote-ref-524)
525. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-525)
526. Ibid. [↑](#footnote-ref-526)
527. Berdiaev N., « K filosofii tragedii (Maurice Maeterlinck) », *Literatournoe delo*, 1902. [↑](#footnote-ref-527)
528. Ibid. [↑](#footnote-ref-528)
529. Ibid. [↑](#footnote-ref-529)
530. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-530)
531. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-531)
532. Ibid. [↑](#footnote-ref-532)
533. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-533)
534. Ibid. [↑](#footnote-ref-534)
535. Ibid. [↑](#footnote-ref-535)
536. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-536)
537. Ibid. [↑](#footnote-ref-537)
538. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-538)
539. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-539)
540. Ibid. [↑](#footnote-ref-540)
541. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-541)
542. Ibid. [↑](#footnote-ref-542)
543. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-543)
544. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-544)
545. Ibid. [↑](#footnote-ref-545)
546. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-546)
547. Ibid. [↑](#footnote-ref-547)
548. Ibid. [↑](#footnote-ref-548)
549. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-549)
550. Ibid. [↑](#footnote-ref-550)
551. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-551)
552. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-552)
553. Ibid. [↑](#footnote-ref-553)
554. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-554)
555. Ibid. [↑](#footnote-ref-555)
556. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-556)
557. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-557)
558. Ibid. [↑](#footnote-ref-558)
559. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-559)
560. Ibid. [↑](#footnote-ref-560)
561. Ibid. [↑](#footnote-ref-561)
562. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-562)
563. Ibid. [↑](#footnote-ref-563)
564. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-564)
565. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-565)
566. Ibid. [↑](#footnote-ref-566)
567. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-567)
568. Ibid. [↑](#footnote-ref-568)
569. Chestov L., « Vlast’ idey », *Mir iskousstva*, 1903, N.1-2, p. 77-96. [↑](#footnote-ref-569)
570. Chestov L., « Chekspir i yego kritik Brandes », <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest09.htm> [↑](#footnote-ref-570)
571. Ibid. [↑](#footnote-ref-571)
572. Rozanov V., « Meterlink », <http://az.lib.ru/r/rozanow_w_w/text_1907_meterlink.shtml> [↑](#footnote-ref-572)
573. Ibid. [↑](#footnote-ref-573)
574. Ibid. [↑](#footnote-ref-574)
575. Roerich N., *Listy dnevnika T.2*, Moscou, 2000. 512 p. [↑](#footnote-ref-575)
576. Ibid. [↑](#footnote-ref-576)
577. Philosophoff D., « Mirovaya literatoura », *Moskovskiï ezhenedel’nik*, 1908, N. 21, p. 36-44. [↑](#footnote-ref-577)
578. Philosophoff D., « Povsednevniï geroizm », *Rousskoe slovo*, 1909, N. 238. P. 2. [↑](#footnote-ref-578)
579. Ibid. [↑](#footnote-ref-579)
580. Philosophoff D., « Noviy almanakh „Chipovnika“ », *Retch*, 1914, N. 12, P. 3. [↑](#footnote-ref-580)
581. Ibid. [↑](#footnote-ref-581)