



DE LA SCÈNE À LA FLORE, UN IMAGINAIRE FONCIER

*L'Intelligence des fleurs de Maurice
Maeterlinck*¹
Marc Quaghebeur²

RÉSUMÉ : On considère souvent comme un à côté la production de Maurice Maeterlinck consacrée aux faits naturels. La cohérence des livres de ce cycle, à l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre, mérite pourtant un regard attentif. Publié au mitan de la vie du futur Prix Nobel, *L'Intelligence des fleurs* (1907) s'avère ainsi bien davantage qu'une pure description botanique. Ce qui en fait la singularité, c'est le tressage d'une telle description naturelle avec les hantises de l'imaginaire maeterlinckien, qui sont en outre celles de l'idéalisme Fin de siècle. Cette étude fait surgir de nombreux exemples de descriptions qu'on croirait tirées des drames de l'auteur de *Pelléas*.

MOTS-CLÉS : Récit de nature ; Fin de siècle ; Idéalisme ; Analogie ; Littérature francophone.

¹ Publié originalement sous le titre : « Foncier, l'imaginaire de Maeterlinck face à la nature » (in MUSSCHOOT, SCHOENTJES, 2013).

² Docteur en Philosophie et Lettres pour sa thèse *L'œuvre nommée Arthur Rimbaud* (1975), essayiste, poète et écrivain, Marc Quaghebeur est directeur des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles. Il est l'auteur de nombreux livres de références consacrés à la littérature belge francophone et au symbolisme dont, plus récemment, *Histoire Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone. L'engendrement (1815/1914)* (2015).



DO PALCO À FLORA, A PREGNÂNCIA DE UM IMAGINÁRIO. A INTELIGÊNCIA DAS FLORES DE MAURICE MAETERLINCK

RESUMO: Considera-se com frequência como um aparte a produção de Maurice Maeterlinck dedicada aos fatos naturais. A coerência dos livros deste ciclo, no interior do conjunto da obra, merece, no entanto, um olhar atento. Publicado na metade da vida do futuro Prêmio Nobel, *L'Intelligence des fleurs* [A Inteligência das Flores] (1907) prova ser assim bem mais que uma pura descrição botânica. O que o torna singular é o emaranhado de uma tal descrição natural com as assombrações do imaginário maeterlinckiano, que são além disso aquelas do idealismo finissecular. Este estudo faz surgir numerosos exemplos de descrições que se acreditaria tiradas dos dramas do autor de *Pelléas*.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa de Natureza; Fim de Século; Idealismo; Analogia; Literatura Francófona.

Lorsqu'on parle de Maeterlinck, on oppose généralement le premier et le second théâtres, mais on oublie qu'il faudrait aussi parler du troisième comme du quatrième³. De la même manière, on oppose la figure de Polydore Maeterlinck, père de l'écrivain, rentier amateur de la nature quelque peu libéral, à la mère de l'écrivain, plus piétiste, plus rigoriste. On le fait aussi par rapport à l'éducation du jeune homme dans le christianisme noir des jésuites du XIX^e siècle.

S'il n'est pas niable que l'œuvre a connu des évolutions significatives, et si la figure de Maeterlinck n'a cessé de révéler de profondes contradictions mais également de grandes volontés de résolution ou de dépassement de ces tensions, il reste que, dans cette œuvre avec laquelle une vie coïncide bien plus qu'il n'en va d'ordinaire chez les écrivains (et d'autant plus que l'auteur de *L'Oiseau bleu* n'a jamais connu de vrai souci financier), s'aperçoit une profonde continuité – et même une reprise incessante (certes, en les rebrassant différemment) de certains éléments récurrents. C'est un aspect de ce paysage littéraire auquel furent sensibles Joseph Hanse, Robert Vivier ou Roland Mortier dans le volume du centenaire publié à la Renaissance du livre (HANSE ; VIVIER, 1962). C'est à quoi tendit à retourner, avec d'autres instruments d'approche, la thèse de Nancy Delay qui concernait le Second Théâtre au sens strict⁴. Elle remettait ainsi en cause

³J'ai examiné ce Quatrième Théâtre dans « Le dernier Maeterlinck » (2002).

⁴ Outre sa thèse défendue à Bologne *Vers le régime nocturne de l'imaginaire : Le théâtre d'entre-deux-siècles de Maurice Maeterlinck*, Nancy Delay a notamment publié « Le premier symbole maeterlinckien » (2000) ; « L'évolution de l'esthétique symboliste de Maeterlinck dans l'entre-deux-siècles » (2001, p. 9-28) ; « Aux Sources de Monna Vanna » (1994, p. 237-270), publié aussi sur internet ; « Histoires de Barbe-Bleue à ne jamais dormir debout. Lecture comparative du conte chez Perrault et Maeterlinck » (1997, p. 59-90) – compte rendu de cet article de M. Christian Berg in *Annales de la Fondation Maeterlinck*, Gand, n°31 (1997, p. 282-



certaines jugements abrupts de Gaston Compère⁵, comme la redécouverte univoque de la modernité du premier théâtre.

Un texte emblématique de la seconde période, *L'Intelligence des fleurs*, permet d'approcher cette cohérence profonde. À côté des nombreuses considérations botaniques et botanistes on y trouve une reprise, subtile mais omniprésente, de nombreux motifs de l'œuvre. Cela explique sans doute aussi en quoi *L'Intelligence des fleurs* est un bijou comparable à *L'Oiseau bleu* ou à *Pelléas et Mélisande*.

Publié en 1907, c'est-à-dire au milieu de la vie de l'écrivain – et deux ans avant l'émergence publique de *L'Oiseau bleu* –, le texte comporte une centaine de pages consacrées strictement à *L'Intelligence des fleurs*, mais auxquelles ont été adjoints deux essais, beaucoup plus brefs, *Les Parfums* et *La Mesure des heures* (dans lequel le motif du sablier, qui deviendra un des titres de l'œuvre, revient bien évidemment). Dans ces deux contributions de moindre importance, et même si certaines métaphores poétiques en ornent le parcours, le rôle de ces dernières n'est point de le produire, mais précisément de l'orner, de l'illustrer. Or, dans *L'Intelligence des fleurs*, les motifs que je vais tenter de faire émerger sont, eux, profondément immergés dans le texte. Ils lui donnent une portée qui dépasse celle de la pure description botanique.

Ainsi, dans les premiers chapitres du livre (MAETERLINCK, 1939)⁶ qui précèdent la description proprement dite d'une série de plantes et fleurs, remarque-t-on, et dès la première page, que ce qui fascine l'auteur dans la vie des fleurs, c'est « l'effort de la vie végétale vers la lumière et vers l'esprit » (p. 1). Dans ce même premier chapitre, Maeterlinck écrit que toutes les fleurs « s'évertuent à l'accomplissement de leur œuvre » (p. 2). C'est donc bien à cette hantise générale de la lumière qui trame toute l'œuvre (souvenons-nous de la première des deux scènes du puits dans *Pelléas et Mélisande*, qu'Antoine Vitez avait si admirablement mise en scène à Vienne), que renvoie le livre, dès son entame, comme à l'indication auto-thématique du fait qu'il s'agit là du développement fondamental de l'œuvre de la plante ou de la fleur, métaphores elles-mêmes de l'œuvre littéraire.

Le second chapitre, qui ne manque pas de relever que le nectar de la fleur est un messenger d'amour qui doit lui permettre de recevoir « le baiser de l'amant lointain, invisible, immobile... » (p. 3) désigne d'ailleurs, et par ailleurs, une figure fondamentale de l'œuvre dramatique, dont *Pelléas* est l'incarnation la plus évidente et la plus connue. Tout aussi significative toutefois, la formule qui décrit le destin fondamental de la fleur comme de la plante : « échapper par le haut à la fatalité du bas » et « briser l'étroite

283) ; « Structure et symboles de l'imaginaire nocturne dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck » (2002, p. 198-239).

⁵ Son travail, qui valorise presque exclusivement le Premier Théâtre, se trouve dans *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck* (1955) et dans *Maurice Maeterlinck* (1990).

⁶ Toutes les citations renvoient à la reproduction offset (1977) par les Éditions d'aujourd'hui, pour leur collection « Les Introuvables », du volume paru en 1939 chez Fasquelle. Les renvois des citations aux pages de cette édition sont indiqués dans le texte après la citation.



sphère, inventer ou invoquer des ailes, s'évader le plus loin possible, vaincre l'espace où le destin l'enferme, se rapprocher d'un autre règne » (p. 4).

Tout l'univers de Maeterlinck, que l'on n'a pas manqué (à raison) de qualifier d'idéaliste, est ainsi rappelé dès les premières pages d'un ouvrage qui est bien plus qu'un traité de botanique. Renvoi est donc effectué à l'œuvre entière, en chacune de ses phases, dans ce qui la noue au plus foncier, comme à certaines des situations-clefs dans lesquelles l'auteur place les personnages de son Théâtre. La formule indiquant qu'il s'agit de briser l'étroite sphère n'est-elle pas en somme celle qui ouvre *Pelléas* avec la question de la porte et du seuil, dans la première scène ? Voire avec le jeu des cercles concentriques du château et du jardin dont Mélisande ne parviendra à sortir qu'à travers sa mort, laquelle s'effectue dans un rapport presque mystique à la lumière entrevue par la fenêtre ouverte de la chambre qui donne sur la mer.

Tout aussi significatifs, les commentaires du troisième chapitre. Ne rappellent-ils pas que le problème de la reproduction des végétaux est celui de la sortie de « la terrible loi d'immobilité absolue » (p. 5) ? Cette assertion, l'écrivain la commente en rappelant que « le pire ennemi de la graine, c'est la souche paternelle » (p. 5), formule que l'on peut élargir à l'espace familial dans son ensemble puisque le paragraphe se termine par la nécessité, pour chaque graine, d'inventer « quelque procédé bien à elle pour s'évader de l'ombre maternelle » (p. 6). Il s'agit donc pour les plantes, comme pour les héroïnes de Maeterlinck, de « secouer le joug et conquérir l'espace » (p. 6). Il s'agit donc également de « germer loin des dangers du lieu natal » (p. 8). Cela donne par ailleurs à penser sur l'itinéraire de Maeterlinck depuis Gand et Oostakker jusqu'à Médan, Saint-Wandrille, Grasse ou Orlamonde – appellation qui, à elle seule, se passe de commentaire.

La description des plantes commence d'autre part par celle de « deux pauvres plantes rampantes » (p. 9), ce qui n'est pas sans rappeler les misérables que l'on retrouve, et dans *La Princesse Maleïne*, et dans *Pelléas et Mélisande*. Au chapitre suivant, qui s'attache à un végétal d'un tout autre ordre – à lui seul, son nom renvoie aux grands personnages des univers maeterlinckiens puisqu'il s'agit du laurier –, le commentaire de l'écrivain ne manque pas de rappeler que l'arbre qu'il décrit – vieil Arkel végétal dans une position singulière, périlleuse et, pourrait-on dire, géniale – a envoyé « les aveugles racines à la longue et pénible recherche de l'eau précaire et de l'humus » (p. 13).

On remarque ainsi comment, alors que l'auteur n'est pas encore entré dans le vif de son sujet (qui tournera notamment autour des mille et une variétés d'orchidées), sa description et son commentaire botaniques se produisent à travers la reprise et l'encadrement par les grands motifs qui structurent dès le départ, et les œuvres dramatiques, et les œuvres poétiques de Maeterlinck. Les « effarouchements délicieux de la Sensitive » (p. 15), que l'on appelle communément la « Mimosa pudique » (p. 16), ne constituent-ils pas l'équivalent des attentes des princesses comme des personnages des *Quinze chansons* ? Et ne



visent-ils pas à « une agitation rythmique, presque chronométrique et incessante » (p. 16), qui n'est pas dépourvue de parenté avec une dramaturgie que l'on a souvent qualifiée de théâtre statique (mais infiniment vibratile) ?

Tout aussi significatif en ces premières pages du livre, et alors que l'auteur s'apprête à abandonner les plantes aquatiques, le commentaire qui rappelle que les hommes sont les « [d]erniers venus sur cette terre ». Ceux-ci ne peuvent dès lors que retrouver « simplement ce qui a toujours existé ». Ils refont « comme des enfants émerveillés la route que la vie avait faite avant nous » (p. 21). Dès cette phrase, deux ans avant son émergence dans le grand public et sur les scènes, *L'Oiseau bleu* se profile clairement.

Alors qu'il a annoncé qu'il allait abandonner les plantes aquatiques, Maeterlinck y revient en force, avec la Vallisnère dont il compare l'existence à « une sorte de demi-sommeil, jusqu'à l'heure nuptiale où elle aspire à une vie nouvelle » (p. 22). N'est-ce pas, une nouvelle fois, un condensé de *Pelléas* et de bien d'autres pièces ? Et l'auteur, de poursuivre en rappelant que les tiges de ces plantes étant trop courtes, « n'atteindront jamais le séjour de lumière, le seul où se puisse accomplir l'union des étamines et du pistil » (p. 23). « Imaginez, poursuit l'écrivain, [...] le drame de ce désir, l'inaccessible que l'on touche, la fatalité transparente, l'impossible sans obstacle visible !... » (p. 23). Lorsqu'on lit, immédiatement ensuite : « Les mâles avaient-ils le pressentiment de leur déception ? Toujours est-il qu'ils ont renfermé dans leur cœur une bulle d'air, comme on renferme dans son âme une pensée de délivrance désespérée. On dirait qu'ils hésitent un instant ; puis, d'un effort magnifique, [...] ils rompent délibérément le lien qui les attache à l'existence [...] » et à l'acmé qui « d'un incomparable élan, parmi des perles d'allégresse » (p. 23) adviennent à l'existence qui les laisse « [b]lessés à mort mais radieux et libres » (p. 24). Ne retrouve-t-on pas, là, métaphoriquement, la grande scène de l'acte 4 de *Pelléas et Mélisande*, qui aboutit à la mort du prince ? N'était que celle-ci s'opère au travers d'un mouvement inverse (au fond du puits, mais après l'acmé de la révélation et de sa déclaration).

Ce huitième chapitre, Maeterlinck le clôture en outre par une de ces antithèses dialectiques que toute l'œuvre ne cesse de tenter de nouer. Elle considère que, dans la plupart des espèces, c'est en elles et non dans leurs individus que réside le génie alors que « [c]hez l'homme seul il y a émulation réelle entre les deux intelligences » (p. 25). Je ne m'attarderai pas aux descriptions, souvent admirables et toujours passionnantes, des différentes stratégies des plantes pour amener les insectes à transporter le pollen, descriptions qui se focalisent sur les différents types d'orchidées. Je continue en revanche à insister sur le maillage, dans le texte, d'éléments fondamentaux qui constituent l'univers de Maeterlinck, et se retrouvent dans ses fictions, maillage qui fait sans doute de ce petit livre un bijou que la mémoire des hommes conserve au-delà de la pure description botanique qu'il contient.



Le dixième chapitre parle ainsi, dans sa description de la Nigelle de Damas (on l'appelle aussi Cheveux de Vénus, Diable dans le buisson ou Belle aux cheveux dénoués), du « drame sans paroles et sans dénouement que l'on puisse prévoir, de l'attente impuissante, inutile, immobile » (p. 37). Cette formule consonne avec bien des séquences du théâtre de Maeterlinck. Le temps passant toutefois, la splendeur des fleurs se ternit « et l'orgueil des grandes reines, sous le poids de la vie semble enfin s'infléchir » (p. 37). C'est alors qu'elles vont « obéi[r] au mot d'ordre secret et irrésistible de l'amour qui juge l'épreuve suffisante, d'un mouvement concerté et symétrique, comparable aux harmonieuses paraboles d'un quintuple jet d'eau qui retombe dans sa vasque » (p. 37). Toutes peuvent alors cueillir « aux lèvres de leurs humbles amants, la poudre d'or du baiser nuptial » (p. 38). Dans le chapitre suivant, Maeterlinck insiste en outre sur le fait qu'il n'entend s'attacher « qu'à la fleur vraiment fleur, à la fleur proprement dite, que l'on croit insensible et inanimée » (p. 39). Et d'ajouter : « la voilà seule en scène, comme une princesse magnifique douée de raison et de volonté » (p. 39).

Dans ce petit volume, le corpus proprement dit de la description des orchidées offre bien évidemment moins de traces de ce maillage constant qui démontre la cohérence profonde de l'œuvre de Maeterlinck. Celui-ci ne manque toutefois pas de parler « de l'âme de la fleur » et « des habitudes mentales de celle qui l'emporte sur toutes dans l'art d'obliger l'abeille ou le papillon à faire exactement ce qu'elle désire, dans la forme et le temps prescrits » (p. 59). Le naturel et le destinal qui ont marqué les jeunes années de l'écrivain trouvent ainsi à s'accomplir ; et d'une façon qui lui permet en outre de s'ouvrir au féérique – et donc à la lumière qu'il recherche.

Nombre de descriptions ne manquent pas d'insister sur cette logique quasiment téléologique, et dont on a si souvent souligné l'importance dans le Premier Théâtre. Comme on peut le constater, elle se retrouve inscrite face aux phénomènes végétaux mais transcrite autrement puisqu'il s'agit de la reproduction de la vie et de la merveille des cycles naturels. Les descriptions des différents endroits où sont placés les paquets de pollen, les tiges, les boulettes visqueuses et les disques membraneux ressortissent toutefois à cette téléologie fondamentale et porteuse du merveilleux, qui se déploie de plus en plus clairement dans cette phase de la création de Maeterlinck. Significatif toutefois le fait qu'au terme du 16^e chapitre, l'auteur écrive, au moment où il constate qu'une partie du mystère échappe aux possibilités de description humaine : « comme en toutes choses, le véritable et grand *miracle* commence où s'arrête notre regard » (p. 66, c'est moi qui souligne).

La phrase revêt d'autant plus d'importance dès lors qu'on se reporte au rôle essentiel du regard dans certaines *Serres chaudes*, comme dans le Premier Théâtre. Que l'on songe à l'incroyable occurrence des mots et des scènes qui ont à voir avec le regard dans *Pelléas et Mélisande*, en ce compris dans les obsessions tragiques de Golaud. De la sorte, on perçoit comment des thématiques dont les racines prolifèrent dans l'œuvre entière se métamorphosent aussi partiellement, au fur et à



mesure de l'évolution de cette œuvre. Ce serait sans doute une des pistes majeures à suivre pour une relecture approfondie de l'œuvre du prix Nobel 1911.

D'autant qu'au fur et à mesure que *L'Intelligence des fleurs* s'avance vers sa conclusion, les renvois autotéliques au fonctionnement de l'œuvre se multiplient. C'est que l'œuvre ne fait elle-même que reproduire les grandes lois de la vie. L'homme ne fait donc que reprendre, dans la création artistique, les grandes formes de la nature. Ainsi, à l'entame du chapitre 19, Maeterlinck écrit-il : « N'est-ce pas exactement ainsi, par des riens, par des reprises, des retouches successives que progressent les inventions humaines ? » (p. 72) Une telle formule s'applique très précisément au grand art des dialogues de Maeterlinck, particulièrement dans le Premier Théâtre.

Au chapitre suivant, et cela n'est pas non plus sans renvoyer aux différents moments de l'évolution de cette œuvre-vie, Maeterlinck s'interroge : « Si nous renversions le mouvement ? » (p. 75) Et de poursuivre, en se disant que « de l'inattendu sort tout à coup de l'inconnu » (p. 76). Lorsqu'on se souvient par ailleurs que le jeune surréaliste bruxellois Paul Nougé fut un lecteur assidu⁷ de Maeterlinck et un admirateur de Georgette Leblanc, on ne peut qu'être frappé par cette formule que l'animateur de *Correspondance* actualisa radicalement. Là où Maeterlinck n'avait fait, comme en d'autres domaines d'ailleurs, que laisser entrevoir l'horizon ou l'esquisse.

Le chapitre suivant (XXI), très logiquement – ce qui prouve bien la cohérence imaginaire des métaphores qui structurent insidieusement le texte –, reprend la figure du labyrinthe, figure qui sera celle du périple des enfants de *L'Oiseau bleu*, mais qui était aussi celle du parcours de *Sœur Béatrice* ; des couloirs de *Barbe bleue*, ou des secrètes déambulations de Golaud et de Pelléas dans les cavernes et les couloirs du château d'Allemonde. Ces labyrinthes conduisent à ce que tramera le chapitre XXI. Il les compare à des « contes de fées » (p. 80), termes sur lesquels s'ouvre le chapitre qui s'annonce comme l'amorce du volet conclusif du livre. Ces contes de fées peuvent être aux limites du noir, de la même façon que les figures de Golaud ou de Barbe bleue sont là pour le rappeler dans l'univers théâtral. L'auteur parle ainsi d'un lieu « exigü » dont les « parois sont glissantes » et « les invitées brutales » (p. 82). C'est que la fleur « connaît et exploite les passions des insectes » (p. 83) ; et qu'en un sens, au-delà de ses métamorphoses que l'on a peut-être exagérément exacerbées, l'Œuvre tout entier de Maeterlinck se place sous ce sigle. Une œuvre qui n'a pas manqué parfois, et notamment dans ses prémices, de recourir aux « complications fantastiques » (p. 84) dont on trouve également la trace dans ce chapitre.

L'œuvre de Maeterlinck n'est-elle pas, dès lors, comme il en va pour beaucoup de plantes et de fleurs, une création « d'imaginaires types que nous croyons fixés,

⁷ Nul ne semble avoir remarqué qu'une des *Publicité(s) transfigurée(s)*, reproduite à la page 70 de Paul Nougé *Fragments* (1997), et à la page 317 de *L'Expérience continue* (NOUGÉ, 1981), constitue une subtile reprise de la grande scène de la chevelure à l'acte III de *Pelléas et Mélisande*.



alors qu'ils ne sont probablement que les représentants d'une même fleur qui continue de modifier lentement ses organes selon de lentes circonstances » (p. 85-86)? Ce que cherche obstinément cette œuvre, que l'on retrouve dans le commentaire de la vie des fleurs et qui s'indique vers la fin du livre, c'est un « horizon purifié » (p. 95). Cet horizon purifié, Maeterlinck le définit comme étant celui de « deux ou trois images innocentes, invariables et fraîches, qu'on voudrait emporter dans le dernier sommeil, s'il est vrai qu'une image puisse passer le seuil qui sépare nos deux mondes » (p. 95).

Cette question de l'image – et de l'image de l'entre-deux mondes – n'est-elle pas foncièrement la clé du théâtre de Maeterlinck? Tant dans les incarnations de ses héroïnes et de l'ensemble des quatre phases de son Théâtre que dans l'émergence géniale des grandes *Serres chaudes* en laisses, ou dans la mélodie plus intime et plus déchirante des *Chansons*? N'est-ce pas ainsi – et ces formules se retrouvent au chapitre XXVII – que se déploient, et la lutte « contre la masse pesante, énorme et obscure de son être », et la tension « vers une vie plus ardente, plus complexe, plus nerveuse, plus spirituelle » (p. 99)?

Maeterlinck en arrive ainsi, au chapitre XXVIII, à la création d'un mythe qui décale le mythe de la caverne de Platon, et modifie tout autant, d'une certaine façon, le mythe des cavernes qui se trouvent sous le château d'Allemonde. Enchaînant toujours phrases et métaphores autour de la thématique du regard, comme de la hantise de la lumière, Maeterlinck imagine une caverne dans laquelle « des hommes s'y trouveraient prisonniers depuis leur naissance. Ils ne regretteraient point la lumière, ne l'ayant jamais vue ; ils ne seraient pas aveugles, leurs yeux ne seraient pas morts, mais n'ayant rien à regarder, deviendraient probablement l'organe le plus sensible du toucher » (p. 101). Où l'on retrouve bien évidemment cette question de l'image et de l'entre-deux mondes qui vient d'être évoquée. Les hommes dont il est question, écrit Maeterlinck, pourraient ainsi tirer un grand parti « de choses qui n'avaient pas été créées pour la nuit !... » (p. 101)

Puisque nous vivons, écrit Maeterlinck, dans une caverne de ce genre, n'est-il pas intéressant de constater que la puissance qui nous y a mis, agit souvent et sur quelques points importants, comme nous agissons nous-mêmes? Ce sont des lueurs dans notre souterrain qui nous montrent que nous ne nous sommes pas trompés sur l'usage de tous les objets qui s'y trouvent ; et quelques-unes de ces lueurs nous y sont apportées par les insectes et les fleurs. (p. 102).

Ainsi pourrait enfin se découvrir « la nature et la destination véritables d'outils et d'appareils que [les hommes] auraient [jusqu'à alors] de leur mieux appropriés aux incertitudes de l'ombre » (p. 101).



Même lorsqu'il s'agit de parler du naturel, ce domaine privilégié du père et de l'enfance, les grandes métaphores, inquiétudes et interrogations qu'a révélées le Premier Théâtre demeurent opérantes. Elles s'accrochent en revanche à des réalités qui permettent d'espérer de sortir plus avant de ce royaume des ombres auquel s'identifiait la vie dans le Premier Théâtre. Le naturel, auquel l'œuvre de Maeterlinck entend désormais conformer profondément l'essentiel du destin humain, ne s'y résout donc pas entièrement. « [N]'était notre rêve spécifique de justice et de pitié » (p. 103), écrit en effet l'auteur. Ce rêve constitue lui aussi une des données majeures de l'œuvre de l'auteur du *Massacre des innocents*.

L'Intelligence des fleurs, qui approche de sa fin, ne manque pas de faire allusion à l'analogie, qui structure la perception et la restitution du monde de l'écrivain, comme de nombreux auteurs belges de langue française. Le livre évoque tout autant l'évolution du monde d'alors. Il renvoie en outre à ce qui se passe entre son Premier et son Second Théâtre. Maeterlinck écrit en effet : « Nous ne frayons plus avec des dieux inaccessibles, mais avec des volontés voilées et fraternelles, qu'il s'agit de surprendre et de diriger. » (p. 105) Celles-ci, dont *L'Oiseau bleu* esquisse merveilleusement le songe, la boucherie de 1914-1918 viendra la mutiler profondément et entraînera le Troisième Théâtre. Comme la catastrophe de 1940, le Quatrième. Avec *L'Intelligence des fleurs* et *L'Oiseau bleu*, Maeterlinck croyait avoir atteint ce point d'équilibre qui n'est pas sans expliquer, pour une part, la « grâce » de ce texte.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

COMPÈRE, Gaston. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles : Palais des Académies, 1955.

COMPÈRE, Gaston. *Maurice Maeterlinck*. Paris : La Manufacture, 1990.

DELAY, Nancy. « Aux Sources de Monna Vanna », in *Textyles*, n. 11. Bruxelles, 1994, p. 237-270.

DELAY, Nancy. « Histoires de Barbe-Bleue à ne jamais dormir debout. Lecture comparative du conte chez Perrault et Maeterlinck » in *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, 7-8, t.1. Pécs/Vienne, 1997, p. 59-90.

DELAY, Nancy. « Le premier symbole maeterlinckien », in *Correspondance*, n°50, Cáceres, 2000.



DELAY, Nancy. « L'évolution de l'esthétique symboliste de Maeterlinck dans l'entre-deux-siècles » in *Les lettres belges au présent : actes du congrès des romanistes allemands : université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999*. Frankfurt : Peter Lang, 2001, p. 9-28

DELAY, Nancy. « Structure et symboles de l'imaginaire nocturne dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck » in QUAGHEBEUR, Marc. *Présence/Absence de Maeterlinck*. Bruxelles : AML Éditions, Labor, 2002, p. 198-239.

HANSE, Joseph Hanse ; VIVIER, Robert (éds). *Maurice Maeterlinck 1862-1962*. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1962.

MAETERLINCK, Maurice. *L'Intelligence des Fleurs*. Paris : Fasquelle, 1939.

NOUGÉ, Paul. *Fragments*. Bruxelles : Espace Nord n°7, 1997.

NOUGÉ, Paul. *L'Expérience continue*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1981.

QUAGHEBEUR, Marc. « Foncier, l'imaginaire de Maeterlinck face à la nature ». MUSSCHOOT, Anne Marie ; SCHOENTJES, Pierre (éds). *Maeterlinck en de natuur = Maeterlinck face à la nature*. Gent : Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal-en Letterkunde ; Bruxelles : Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 2013, p. 69-76.

QUAGHEBEUR, Marc. « Le dernier Maeterlinck ». In : QUAGHEBEUR, Marc (éd.) *Présence/Absence de Maeterlinck*. Bruxelles : Labor (Archives du futur), 2002, p. 200-284.