



# Maurice Maeterlinck et l'analogie

COMMUNICATION DE PAUL GORCEIX  
A LA SEANCE MENSUELLE DU 12 FEVRIER 2000

Un peu plus de cinquante ans après la mort de Maeterlinck, l'histoire littéraire est encore loin d'avoir pris la juste mesure du rôle que l'écrivain a joué dans le changement d'épistémè au tournant du siècle. En poésie, ses *Serres chaudes* ont ouvert la voie à une esthétique novatrice où les anomalies s'abolissent dans les images délivrées des contraintes de la vraisemblance. Dramaturge, Maeterlinck a inauguré un théâtre construit sur la suggestion du mystère, situé en deçà et au-delà de la parole, qu'il juge incapable de fabriquer de la vérité. Penseur, dans ses essais qui marquèrent l'esprit de plus d'une génération, il développa une réflexion sur l'Inconnaissable dans la forme du fragment, parce que l'inachevé lui est apparu la seule forme d'expression convenable pour un texte dont l'énoncé total est impossible. Entomologiste, il a poursuivi dans des ouvrages qui furent de vrais best-sellers, sa quête de l'Inconnu à travers la vie de l'infiniment petit.

On s'est souvent trompé sur la vraie personnalité de l'écrivain, secret, difficilement accessible, atypique. Maeterlinck n'est pas un esthète dilettante, ni le plagiateur, tel que Maurice Lecat l'a présenté<sup>1</sup>. Il n'est pas non plus un « dandy spirituel<sup>2</sup> », qui aurait fini par se tourner vers un occultisme à la mode. C'est un homme de connaissance, un lecteur curieux, passionné dès ses débuts par les cultures anciennes et, comme il l'avoue, par des « œuvres qui passent pour fort abstruses »,

---

<sup>1</sup> Maurice Lecat, *Le maeterlinckisme*, Bruxelles, Castaigne, 1939.

<sup>2</sup> Jean Biès, *Littérature française et pensée hindoue. Des origines à 1950*, thèse présentée devant l'Université de Toulouse-Le Mirail (1973), Service de reproduction des thèses à l'Université de Lille, 1974, p. 398.

« Novalis, Coleridge, Platon, Plotin, saint Denys l'Aréopagite, Böhme<sup>3</sup> », etc. Il faut prendre au sérieux l'inquiétude métaphysique qui, très tôt, a porté le futur auteur de *La Princesse Maleine* vers des lectures qui concernent des questions que l'intellect n'est pas en mesure de résoudre. La vérité, c'est que, sa vie durant, il n'a cessé d'être préoccupé jusqu'à l'obsession par la situation paradoxale de l'homme dans l'univers et par le constat de l'inanité de l'existence humaine. Face à la vérité suprême du néant et de la mort, son œuvre d'un bout à l'autre, des *Serres chaudes* à *L'autre monde ou le cadran stellaire* (1942), porte cependant le témoignage qu'il existe des relations entre les êtres et les choses, des correspondances qui rapprochent le fini de l'infini, qui lient le visible et l'invisible. Pour ce prospecteur d'inconnu qu'il est, l'œuvre ne peut être bâtie que sur la foi en la possibilité d'une synthèse au sein de « l'âme universelle ». Quant à son écriture, tissée d'images, de métaphores et d'analogies, elle s'alimente à cette source cachée où elle puise son unité. C'est ce que nous voudrions essayer de montrer.

« Au fond, j'ai de l'art une idée si grande qu'elle se confond avec cette mer de mystères que nous portons en nous<sup>4</sup>. » Maeterlinck a vingt-neuf ans, en 1890, au moment où il fait cette déclaration en réponse à l'enquête d'Edmond Picard parue sous le titre « Confession de poète ». Il y formule un projet esthétique en rupture avec un art de la signification et de la transparence, focalisé sur l'indéfini, sur l'inintelligible, sur l'énigme de l'existence. Cette position, qui implique le bouleversement des valeurs traditionnelles et des critères de l'écriture, va déterminer sa carrière : « Nous ne sommes qu'un mystère, et ce que nous savons n'est pas intéressant », lui souffle Novalis<sup>5</sup> en 1895. Trente-cinq ans plus tard, se penchant sur l'énigme de la vie à travers l'observation des insectes, il émet cette hypothèse : « L'Inconnaissable qui nous mène, ne sachant au juste où il allait, a-t-il voulu faire trois essais, sur les termites, les fourmis et les abeilles, avant de lancer dans le temps ou l'éternité l'homme, sa dernière pensée et le dernier venu des

---

<sup>3</sup> Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles* (1896), Paris, Mercure de France, 1912, « Ruysbroeck l'Admirable », p. 95.

<sup>4</sup> Maurice Maeterlinck, *Confession de poète*, Réponse à l'Enquête d'Edmond Picard, parue dans *L'Art moderne*, février 1890.

<sup>5</sup> *Trésor des humbles, op. cit.*, « Novalis », p. 145.

animaux<sup>6</sup> ? » Quelque dix ans auparavant, il avait conclu son essai sur l'histoire de l'occultisme par cette phrase en forme de boutade : « Le grand secret, le seul secret, c'est que tout est secret<sup>7</sup>. » Le questionnement sur l'Inconnu nous apparaît comme une sorte d'invariant de sa réflexion.

C'est un fait que, dès les années 1860, les ouvrages qui traitent des sciences occultes représentent un contrepoids du scientisme<sup>8</sup>. L'affirmation de l'inconnu ou même le simple sentiment du mystère ambiant traduit la réaction des contemporains de Maeterlinck contre le positivisme envahissant et les excès du naturalisme. Symptomatique, la réflexion de Remy de Gourmont à Jules Huret en 1891 : « M. Maeterlinck vient de traduire Ruysbroeck ; d'autres travaux préparatoires vont émerger Nous en avons assez de vivre sans espoir au *Pays du Mufle* ! Un peu d'encens, un peu de prière, un peu de latin liturgique, de la prose de saint Bernard, des vers de saint Bonaventure, — et des secrets pour exorciser M. Zola<sup>9</sup> ! » La préface d'Anatole France au traité publié par Papus (docteur G. Encausse) en 1888 atteste la dimension croissante faite au mystère dans la littérature de l'époque : « La Magie occupe une large place dans l'imagination de nos poètes et de nos romanciers, y lit-on. Le vertige de l'invisible les saisit, l'idée de l'inconnu les hante<sup>10</sup>... » Villiers, auquel Maeterlinck reconnaît beaucoup de devoir, se passionne pour le *Rituel de haute magie* d'Eliphas Lévi<sup>11</sup>. 1889, l'année des *Serres chaudes*, paraît la *Préface des Grands Initiés* d'Édouard Schuré ; Bergson publie les *Données immédiates de la conscience* et Charles Morice *La littérature de tout à l'heure*. Quant à Charles Morice, comme l'a constaté Paul Delsemme, il a rattaché l'évolution de la nouvelle génération vers l'irrationnel à l'influence de Thomas Carlyle, qui voyait dans l'intuition la seule méthode de la philosophie<sup>12</sup>. De fait, Maeterlinck place Carlyle à côté de Platon, d'Emerson et de Shakespeare

---

<sup>6</sup> Maurice Maeterlinck, *La vie des fourmis* (1930). On se référera à M. Maeterlinck, *La vie de la nature, La vie des abeilles, L'intelligence des fleurs, La vie des termites, La vie des fourmis*, préface de Jacques Lacarrière, Postface de Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 483.

<sup>7</sup> Maurice Maeterlinck, *Le grand secret*, Paris, Fasquelle, 1921, p. 319.

<sup>8</sup> Se reporter à ce sujet à l'ouvrage remarquable d'Yves Vadé qui traite de l'histoire des rapports entre les écrivains et la magie : *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990.

<sup>9</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Vanves, Éditions Thot, 1982, p. 141.

<sup>10</sup> Cité par Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1966, p. 372.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>12</sup> D'après Paul Delsemme, *Un théoricien du symbolisme : Charles Morice*, Paris, Nizet, 1958, p. 139.

parmi ceux qui ont exercé « la plus grande influence » sur son esprit<sup>13</sup>. De manière plus générale, la place qu'occupent les *res occultae* dans le renouveau de la sensibilité à la fin du siècle, est loin d'être un phénomène négligeable pour comprendre la création littéraire du symbolisme. Dès 1886, chez Maeterlinck, l'occulte a joué un rôle majeur de stimulant dans l'élaboration de son esthétique symboliste. Dix années plus tard, en 1896, encore sous le coup des révélations de la pensée mystique, celui-ci confie à Adolphe Brisson : « Nous voudrions déchiffrer l'irritante énigme. L'inconnu nous environne, l'acte le moins important que nous accomplissons est soumis à des influences que la raison est impuissante à expliquer... Il y a là un champ d'étude autrement intéressant que l'analyse de quelques cas passionnels ; la vraie psychologie est la psychologie élémentaire, dont le règne, Dieu merci ! est près de finir<sup>14</sup>. »

Hostile à la psychologie traditionnelle, Maeterlinck voit dans les sciences occultes une pensée primitive, synthétique, dotée du pouvoir de jeter un pont de symboles et d'analogies entre le moi et les choses. C'est d'ailleurs en ce sens-là qu'il faut comprendre son mysticisme. Chez lui, la foi dans le cosmos où s'insèrent des créatures vivantes s'associe aux spéculations mystiques de Ruysbroeck et de Böhme. Compte tenu de la crise intérieure de courte durée qu'il traversa vers 1888, il faut cependant se garder d'attribuer à Maeterlinck des aspirations religieuses au sens traditionnel du terme. Pas question d'ascèse, ni d'adhésion à un dogme révélé. L'homme de pensée qu'il a été, le poète, le dramaturge, cherche ses garants spirituels dans des philosophies qui impliquent la possibilité pour l'homme de se dépasser, de faire éclater le carcan de sa finitude.

Les notes du *Cahier bleu* écrites à bâtons rompus à la charnière des années 1888-1889<sup>15</sup> nous apportent des informations précieuses sur ce temps d'initiation à l'esthétique symboliste. On constate que la qualité de « sympathie » y ressort comme une des idées maîtresses autour de laquelle se cristallise la réflexion du

---

<sup>13</sup> Réponse à l'enquête de la *Revue des revues* (mai 1891). Se reporter à l'édition critique du *Cahier bleu* par Joanne Wieland-Burston, notamment aux pages 44 à 49. Maurice Maeterlinck, *Le cahier bleu*, Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977. Bien des passages du *Trésor des humbles* témoignent de l'influence de Carlyle (cf. en particulier « Le Silence »). L'esthétique mystique dont le *Cahier bleu* est le document renvoie à Carlyle.

<sup>14</sup> Adolphe Brisson, *Portraits intimes*. Troisième série. *Promenades et visites*. Paris, 1897. L'entretien fut d'abord publié dans *Le Temps*, 25 juillet 1896.

<sup>15</sup> J. Wieland-Burston insiste à juste titre sur cette époque d'« initiation ».

futur auteur des *Serres chaudes* et de *La Princesse Maleine*. Or, le concept d'intuition de la vie universelle en tant que spéculation métaphysique, Maeterlinck l'a hérité de la mystique rhéno-flamande, de la « Philosophie de la Nature » et de Novalis. Il l'a retrouvé chez Mme de Staël dans *De l'Allemagne* et il le rejoindra dans la pensée asiatique (*Le grand secret*). La notion est essentielle, en ce sens qu'elle constitue le fondement des analogies, sans lequel l'écriture symboliste serait inconcevable. Qu'est-ce à dire ? Cette sympathie repose sur une manière de voir et de vivre, sur l'idée d'inséparabilité, selon laquelle rien n'est différencié entre le moi et le monde, entre le macrocosme et l'âme. Avec beaucoup de perspicacité, M<sup>me</sup> de Staël initiée par Schlegel a vu dans cette attitude la composante de l'épistémè du dix-huitième siècle en Allemagne, le fondement commun aux sciences de la nature et à la création poétique. « L'univers, constate-t-elle, est fait sur le modèle de l'âme humaine ; [...]. Les analogies des divers éléments de la nature physique entre eux servent à constater la suprême loi de la création, la variété dans l'unité, et l'unité dans la variété<sup>16</sup>. »

Chez l'auteur du *Cahier bleu*, qui développe à cette occasion une curieuse réflexion imago-typique, la sympathie, c'est l'apanage des « primitifs », soit des peuples qui sont restés à l'écart de la Renaissance<sup>17</sup>. Ce sont les peuples du Nord de l'Europe supérieurs aux Latins, parce qu'ils ont conservé intacts leurs liens avec le Moyen Âge. Cette sympathie, c'est « le contact avec la substance<sup>18</sup> », « les relations attendries et comme de muqueuses à muqueuses avec la nature<sup>19</sup> », c'est « la communion avec la vie ! — vue dès le cordon ombilical qui rattache chaque homme à l'essence<sup>20</sup> ». Cela dit, la sympathie est en quelque sorte la ligne de démarcation à partir de laquelle Maeterlinck distingue les écrivains d'esprit analytique, adeptes de l'épistémologie mécaniste, des autres, les germaniques, c'est-à-dire de ceux qui possèdent une compréhension intuitive de la vie universelle et pour qui existent des analogies entre tous les ordres de la réalité, du naturel au surnaturel. À partir de ces critères, il condamne l'esprit du théâtre

---

<sup>16</sup> M<sup>me</sup> de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Édition Charpentier, 1842, troisième partie, chapitre X, p. 484 et 485.

<sup>17</sup> À ses yeux « une apostasie de la vérité... et un mouvement artificiel ». *Le Cahier bleu*, op. cit., p. 102.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 109.

classique français, dès lors que tout ce qui déborde la raison, y est écarté. De même, son attitude à l'égard de la langue française est critique, négative, du fait, selon lui, de l'absence de relations intimes du Français à l'égard de sa langue. « Le Français, note-t-il, n'est pas en famille avec les mots de sa langue et agit avec eux comme envers des étrangers [...] le langage ne s'applique presque jamais exactement à la pensée mais se contente en général de la côtoyer<sup>21</sup>. »

Certes, depuis Baudelaire, dont on sait l'admiration qu'il a portée aux synesthésies du « divin Hoffmann » entre les couleurs, les sons et les parfums, la notion de correspondances était dans les esprits. Il ne fait pas de doute que cette notion a servi d'assise au développement du Symbolisme. Avec quelques restrictions cependant. L'intuition de la structure analogique de l'univers avait inspiré à Mallarmé en 1867 le récit bref intitulé de manière significative *Le démon de l'analogie*. Mais celui-ci s'en était détourné. À lire ce poème en prose, on constate que l'analogie se transforme pour Mallarmé en « démon » inquiétant, bizarre, qui échappe à son contrôle. Chez Maeterlinck, bien au contraire, l'analogie est le signe rassurant des liens occultes qui unissent, dans la continuité et l'harmonie du cosmos, la nature et l'homme. Et ce qui fait la différence, essentielle à nos yeux, entre Maeterlinck et Mallarmé, c'est que lui, le Belge, a découvert l'écriture analogique en retournant à ses sources, la tradition de la mystique flamande, de nature germanique – n'appelle-t-il pas Ruysbroeck « l'ancêtre flamand » ? – et, que de surcroît il rejoint par ce cheminement son identité d'homme et d'écrivain.

Après les travaux fondateurs de Joseph Hanse<sup>22</sup>, il faut souligner que Maeterlinck a rencontré chez Ruysbroeck le type d'œuvre et d'écriture où la connaissance intuitive prime sur l'intelligence discursive. Pour le traducteur, encore à la recherche d'une langue, la prose du mystique est une révélation. Révélation de l'image dans sa simplicité concrète, sa sensualité et surtout dans sa puissance de suggestion. Le commentateur remarque : « Par moments, l'ermite

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>22</sup> Nous pensons en particulier à l'essai très remarquable : « De Ruysbroeck aux *Serres Chaudes* », dans *Le centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1964, p. 75 à 129.

admirable regarde encore au dehors et cherche, pour parler de Dieu, des images, au jardin, à la cuisine ou dans les étoiles<sup>23</sup>. »

Ruysbroeck lui apprend que la fonction de l'image, c'est de rendre visible ce qui n'a ni représentation ni nom ; que la force de l'image prime sur les lois de la syntaxe. En ce sens, il parle de la « syntaxe tétanique<sup>24</sup> » du mystique. Comme s'il était lui-même contaminé par le texte, il trouve des équivalences curieuses et fascinantes pour figurer la manière de dire de celui qui sera son maître d'écriture. Les phrases de Ruysbroeck, note-t-il, « sont des jets de flammes ou des blocs de glace... et il y a, en effet, des explosions singulières, des expressions inconnues, des similitudes inouïes<sup>25</sup> ».

Le mot *similitudes* fait dresser l'oreille. Confronté à l'expérience de l'ineffable, le traducteur prend conscience, pour la première fois, des insuffisances du langage pour dire l'inconnaissable. Il réalise la nécessité du recours à la métaphore. La lecture de *L'ornement des noces spirituelles*, c'est pour Maeterlinck la découverte du langage analogique dans le contexte de la crise du langage que connaît la littérature contemporaine : « Depuis que je l'ai vu, souligne le commentateur, notre art ne me semble plus suspendu dans le vide. Il nous a donné des racines<sup>26</sup>. » Ruysbroeck lui révèle le rôle de vecteur du symbole, qui établit une relation entre le spirituel et les formes inférieures de la vie, les objets, les figures, permettant de se rapprocher de l'immatériel et de l'abstraction. « Et lorsqu'il descend un moment jusqu'aux similitudes, il ne touche qu'aux plus éloignées, aux plus subtiles et aux plus inconnues ; il aime ainsi les miroirs, les reflets, le cristal, les fontaines, les verres ardents, les plantes d'eau, les pierreries, les fers rougis, la faim, la soif, le feu, les poissons, les étoiles, et tout ce qui l'aide à doter ses idées de formes visibles et prosternées devant l'amour; sur les cimes transparentes de l'âme, et à fixer l'inouï qu'il révèle avec calme<sup>27</sup>. »

---

<sup>23</sup> Maurice Maeterlinck, *Ruysbroeck l'Admirable*, dans *Revue générale*, Bruxelles, oct.-nov. 1889, p. 453.

<sup>24</sup> *L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, traduction et introduction de Maurice Maeterlinck (1891). Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, Collection Passé-Présent, 1990, p. 2.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>26</sup> *Ruysbroeck l'Admirable*, *op. cit.*, p. 668.

<sup>27</sup> *L'ornement des noces spirituelles*, *op. cit.*, p. 27.

Hugo von Hofmannsthal, qui fut très impressionné aux alentours de 1894 par « le traducteur qui a réveillé un mystique chrétien du Moyen Âge<sup>28</sup> » (il s'agit bien entendu de Maeterlinck), écrit dans sa *Lettre de Lord Chandos* « que nous pourrions entrer dans un rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence, si nous nous mettions à penser avec le cœur<sup>29</sup> ». Chaque chose peut être le vecteur d'expérience intérieure. « Un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysans, tout cela peut devenir le réceptacle de mes révélations<sup>30</sup>. » On aura noté la relation triangulaire dans ce cas de réception : Ruysbroeck en amont, puis Maeterlinck, qui entraîne lui-même dans son sillage le symboliste autrichien. Commun dénominateur : chaque objet, à leurs yeux, peut être le médiateur d'une expérience intérieure.

Essayant de définir la démarche de Ruysbroeck, le traducteur-exégète a cette phrase qui n'a pas été relevée par la critique : « Ici [chez Ruysbroeck] nous retrouvons [...] les habitudes de la pensée asiatique ; l'âme intuitive règne seule au-dessus de l'épuration discursive des idées par les mots<sup>31</sup>. » La remarque confirme l'intérêt de Maeterlinck pour la pensée orientale, du fait qu'elle implique une relation permanente de l'âme avec « l'universel » au contraire de la pensée humaniste de l'Occident rationaliste<sup>32</sup>. Face au développement de la science analytique réductrice et matérialiste, l'Orient lui offre le modèle d'une science ancienne, construite sur la synthèse et la foi en la structure d'un univers unifié.

---

<sup>28</sup> Hugo von Hofmannsthal, « Maurice Barrès », dans *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze 1, 1891-1913*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, p. 126. « Wenn Maeterlinck einen christlichen Mystiker des Mittelalters erweckt. » Se reporter à notre article : « Maurice Maeterlinck vecteur du concept de « mystique » chez Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal et Rainer Maria Rilke », dans *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*, édit. par M. Bassler et H. Châtellier, Strasbourg, Presses universitaires, 1998 (Actes du Colloque franco-allemand des 7-8-9 nov. 1996), p. 223 à 238.

<sup>29</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, traduction de Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard/Poésie, 1992, p. 48.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45. La question se pose. Elle est fondamentale. L'analogie est-elle seulement équivalence, approximation, substitution ? On se souvient d'une des définitions qu'en donnait Suzanne Lilar : « l'Analogie, c'est la comparaison et la métaphore, c'est le symbole, c'est le rappel, c'est l'imitation mystifiante, masque, mannequin de cire, trompe l'œil. » Suzanne Lilar, *Le journal de l'analogue*, Paris, Grasset, 1979, p. 168. Préface de Julien Gracq. Introduction de Jean Tordeur.

<sup>31</sup> *L'ornement des noces spirituelles*, *op. cit.*, p. II.

<sup>32</sup> On se reportera à ce sujet aux réflexions du *Cahier bleu* consacrées à l'Inde.

C'est l'idée qui, plus de trente ans après, conduira Maeterlinck à retracer l'histoire de l'Orient mystique dans *Le grand secret*.

Dégagé de la crise religieuse, Maeterlinck aborde Novalis à partir de 1889<sup>33</sup>. Dès lors, son mysticisme s'affranchit des conditions et des impératifs de la foi. Transposé à l'art, il signifie plutôt la réappropriation d'un mode de pensée magique, perdue par l'excès de science. C'est la reconnaissance du mystère, indissociable de la croyance dans l'*anima mundi*, ce lieu organique par où tout ce qui existe communique, coïncide. La déclaration qui suit, suffit à montrer comment le traducteur-exégète conçoit la démarche novalisienne : « Peut-être, écrit Maeterlinck, Novalis est-il celui qui a pénétré le plus profondément la nature intime et mystique et l'unité secrète de l'univers. Il a le sens et le tourment très doux de l'unité. " Il ne voit rien isolément ", et il est avant tout le docteur émerveillé des relations mystérieuses qu'il y a entre toutes les choses. [...] Il soupçonne et effleure d'étranges coïncidences et d'étonnantes analogies, obscures, tremblantes, fugitives et farouches, et qui s'évanouissent avant qu'on ait compris. Mais il a entrevu un certain nombre de choses qu'on n'aurait jamais soupçonnées s'il n'était pas allé si loin<sup>34</sup>. »

Ce que Maeterlinck retient du *Disciple à Saïs* est éloquent pour ce qui concerne les valeurs qui constituent à ses yeux la clef de voûte de la poétique à laquelle il aspire lui-même : « unité secrète de l'univers », « relations mystérieuses entre les choses », « coïncidences et analogies ». Son flair, en fait, c'est d'avoir vu que l'auteur des *Disciples à Saïs* est le poète qui annonce sans doute le mieux l'utilisation du symbole par les poètes de la nouvelle école. À la suite de Ruysbroeck, il lui a confirmé que la nature entière n'est qu'un vaste symbole, qu'entre la matière et l'esprit, tout est relié par un réseau infini de correspondances, que Novalis appelle « Sympathien ». Pénétré de cette conception magique du monde, Maeterlinck aborde l'écriture des poèmes en vers libres de *Serres chaudes* et de *La Princesse Maleine*.

---

<sup>33</sup> La traduction de Maurice Maeterlinck des *Disciples à saïs* et des *Fragments* de Novalis paraît en 1895.

<sup>34</sup> Novalis, *Fragments*, précédé de *Les disciples de Saïs*, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, « Préface » et « Postface » de Paul Gorceix, Paris, Librairie José Corti, 1992, (rééd. 2003). « Introduction » de M. Maeterlinck, p. 46.

Le 31 mai 1889, paraît chez Léon Vanier le recueil *Serres chaudes* : en tout trente-trois poèmes, dont sept en vers dérythmés. Le poème liminaire « Serre chaude » commence ainsi :

Ô serre au milieu des forêts ! / Et vos portes à jamais closes ! / Et tout ce qu'il y a sous  
votre coupole ! / Et sous mon âme en vos analogies !

Le mot *analogies* frappe. Terme technique ici, dissonant et incongru. Replacé dans le contexte des poèmes en vers libres de *Serres chaudes*, on peut y voir un défi. Celui de bouleverser les conventions en rompant avec la tradition du lyrisme qui obéit au goût, au rythme et qui se plie aux exigences tranquilisantes de l'esthétique classique. Cependant, le terme *analogie* est ici programmatique avant tout. C'est l'arme de guerre avec laquelle il entend renverser la convention poétique en introduisant dans le poème, inversions, anomalies, associations incohérentes, au mépris de la vraisemblance. « Ce que le poète appelle *analogies* [...], a remarqué Jean Cassou, est bien, en vérité, une suite d'étourdissants contrastes<sup>35</sup>. » La question est posée.

Il suffit de lire n'importe quelle séquence tirée de l'un des poèmes en vers dérythmés pour s'en convaincre, comme ces vers extraits de « Regards » :

Ô ces regards pauvres et las ! / Et les vôtres et les miens ! / Et ceux qui ne sont plus et  
ceux qui vont venir ! / Et ceux qui n'arriveront jamais et qui existent cependant ! / Il y en  
a qui semblent visiter des pauvres un dimanche ; / Il y en a comme des malades sans  
maison ; / Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linges. / Et ces  
regards insolites

Dépourvu de toute articulation, chaque îlot d'images comme un instantané, prend tout son relief incantatoire. À l'inverse des poèmes en vers réguliers, construits sur la sonorité du mot, l'image n'est plus élaborée ici comme un instrument qui a pour objet d'énoncer un sens. L'effet poétique du texte est subordonné à l'addition de ses dissonances, de ses incongruités et des ruptures sémantiques qu'il contient.

---

<sup>35</sup> Jean Cassou, *Le poète*, dans *Maurice Maeterlinck 1862-1962*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, p. 297. Souligné par lui.

Dans une opération d'écriture très calculée, le meneur de jeu intègre le lecteur au sein de « la structure d'appel » du texte. C'est le chemin qui le conduit de la poésie allégorique, construite autour de l'emblème initial de la serre et de ses équivalents — l'aquarium, la cloche de verre ou l'hôpital — au jeu de l'imagination délestée, qui explose littéralement dans les poèmes en vers libres. La langue acquiert l'extraordinaire pouvoir de créer un univers en soi, une réalité esthétique, indépendante des contingences matérielles. Dès 1800, Novalis avait conçu la poésie à venir comme le produit de l'activité « auto-imageante » de l'esprit, qui dispose du pouvoir d'effluer à volonté des images, de créer un monde. « Il me semble que les poètes, fait dire Novalis à l'un des Disciples à Saïs, [...] ne soupçonnent qu'obscurément les prestiges de cette langue, [...] qu'ils ne savent pas quelles forces leur sont soumises, quels univers doivent leur obéir<sup>36</sup>. »

Avec beaucoup de perspicacité, Marie-Thérèse Bodart<sup>37</sup> a comparé le grand Gantois à l'homme « *baroque* », imbu d'une foi inébranlable dans la parenté occulte entre l'homme et l'univers, lequel n'établit aucune distinction entre les contraires, entre le possible et l'impossible. Ce rapprochement nous permet peut-être de mieux comprendre la démarche analogique du poète. Au nom d'une unité mystique pressentie dans l'univers tout entier, les antinomies dont sont tissés les vers des *Serres chaudes*, sont levées. Plus d'incohérences irréductibles à partir du moment où la sève qui fait monter des images absurdes pour l'entendement jaillit de l'intuition, toujours vivace chez Maeterlinck, qu'au centre de nous-mêmes toutes les choses sont liées par le cordon ombilical qui rattache l'homme à la création.

Cela signifierait que Maeterlinck rejoint ici l'affirmation de « l'analogie des contraires » d'Éliphas Lévi, paraphrase du fameux postulat de l'Hermès Trismégiste : « Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas pour faire des miracles d'une seule chose<sup>38</sup>. » Au demeurant, ce pouvoir de résoudre les antagonismes, n'est-ce pas la propriété intrinsèque de toute poésie que Suzanne Lilar, dans son livre essentiel *Le journal de l'analogiste* (1954), qualifie

---

<sup>36</sup> Novalis, *Les disciples à Saïs*, dans *Fragments*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>37</sup> Marie-Thérèse Bodart, *Aspects de la pensée de Maeterlinck*, dans *Synthèses*, Bruxelles, août 1962, n° 195, p. 94.

<sup>38</sup> Dans *Le grand secret* (1921), Maeterlinck accorde un chapitre aux « Occulistes modernes », dont plusieurs pages à Éliphas Lévi (de son vrai nom Alphonse-Louis Constant, 1810-1875).

d'« exorcisante » ? Du fait qu'elle mène en un lieu « où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement<sup>39</sup> » ? Comme Jean Tordeur le rappelle dans son introduction fort éclairante du livre de Suzanne Lilar, l'analogie est pour celle-ci une conduite de vie, une expérience vitale, un « credo éthique ».

Dans cette pensée du *Sablier* (1936), Maeterlinck justifie le jeu de l'imagination débridée : « Il faut se dire qu'avec la matière-esprit ou l'esprit-matière, *toutes les combinaisons*, par conséquent, *toutes les créations sont possibles*<sup>40</sup>. »

Le métaphorisme des *Serres chaudes* n'est nullement un jeu verbal. Il est issu de cette veine. Sous l'apparence de ce que d'aucuns, tel Michel Riffaterre, pourraient tenir pour l'application d'un système artificiel de nature décadente<sup>41</sup>, se cache une hypothèse métaphysique : la croyance dans l'unité fondamentale de l'univers au sein duquel tous les contraires se réconcilient, toutes les antinomies se résolvent. Par des voies certes différentes, on est en droit de penser que Maeterlinck et Suzanne Lilar, ces deux Franco-Flamands, sont fort proches l'un de l'autre au sein d'une conception de la poésie qui non seulement refuse « l'irréductibilité des contraires », mais en fait un fondement, sinon le fondement de leur poétique.

La structure analogique fait partie intégrante de l'étoffe poétique de la dramaturgie maeterlinckienne. À partir du moment où le mystère de la mort est placé au cœur du drame, la question, voire le paradoxe au théâtre, c'était de suggérer, de rendre perceptible pour le spectateur ce « troisième personnage », toujours présent, sans pour autant le figurer, ni le matérialiser par une allégorie devenue obsolète.

Que l'on prenne n'importe lequel des drames du premier théâtre, petit drame pour marionnettes comme *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *La mort de Tintagiles*, ou bien *Pelléas et Mélisande* ou encore *Alladine et Palomides*, le changement de paradigme que ces pièces représentent pour la dramaturgie, c'est que Maeterlinck entend confronter le spectateur à un fait inéluctable, la mort, dont il s'agit de lui faire

---

<sup>39</sup> Suzanne Lilar, *Le Journal de l'analyste*, *op. cit.* Jean Tordeur a écrit une Introduction remarquable à ce livre en analysant « l'expérience » de l'analogie dans la création poétique de Suzanne Lilar.

<sup>40</sup> Maurice Maeterlinck, *Le sablier*, Paris, Fasquelle, 1936, p. 122. Souligné par nous.

<sup>41</sup> On pense ici à Michel Riffaterre, « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck », dans *La production du texte*, Paris, Seuil, Collection poétique, 1979.

prendre conscience. Il ne le peut cependant que de manière indirecte. Comme Franz Hellens l'a remarqué, Maeterlinck joue sur ce qu'il appelle «le double d'une action dramatique », soit sur ce que « l'action visible sur la scène évoque ou provoque dans le subconscient du spectateur<sup>42</sup> ». Le drame de Maeterlinck, comme le poème, est construit sur *l'effet* à produire.

Ceci explique cela. L'intuition indéfinie du malheur ou de la mort qui guette, les intersignes prémonitoires deviennent les instruments que le dramaturge met en œuvre pour déclencher la peur de ce qui ne peut être directement ni figuré, ni conceptualisé. Maeterlinck a innové en suggérant dans le drame la vie obscure, tissée de pressentiments et de coïncidences, par lesquels l'être est lié au cosmos. Un glissement du centre de gravité s'est opéré dans le drame : l'analogie y assume un rôle-clef — cela en proportion de la réduction extrême de l'action, du déficit de la psychologie des personnages et de la quasi-absence de dialogue. Le monde devient le miroir dans lequel se reflète le destin des âmes : le jour, la nuit, le soleil, les astres, les saisons. Dans son *Introduction à Macbeth* (1910), le dramaturge s'est expliqué sur cette conception de la « Grande Nature » avec ses mystères, selon laquelle la terre est un lieu et un champ de forces émanant de la création tout entière et de l'homme : « Au-dessus, au-dessous, tout autour du sens littéral et littéraire de la phrase primitive flotte une vie secrète, presque insaisissable et pourtant plus puissante que la vie extérieure des mots et des images. » Communiquer « cette vie secrète », c'est le projet du dramaturge : « C'est elle qu'il importe de comprendre et de reproduire de son mieux<sup>43</sup>. »

À cet effet, les signes prémonitoires qu'adresse la nature jalonnent une action diffuse, quand ils ne la remplacent pas, à tel point qu'on pourrait y suivre en filigrane le déroulement du drame. Toutes les fluctuations, tous les jeux de l'atmosphère, tous les avertissements des êtres et des choses sont lourds d'un symbolisme qui repose sur une sorte de relation permanente entre les âmes et l'univers. Le projet est ici de faire découvrir, sous le drame de ses personnages, la réalité telle que sa propre métaphysique l'imagine : elle n'est pas d'ordre moral, ni spirituel, mais cosmique. Maeterlinck énonce l'idée-maîtresse de son théâtre dans

---

<sup>42</sup> Franz Hellens, *Essais de critique intuitive*, Bruxelles/Paris/Amiens, Sodi/Style et langage, 1968, p. 253.

<sup>43</sup> Maurice Maeterlinck, *Introduction à sa traduction de Macbeth*, Paris, Fasquelle, 1910, p. XXIX-XXX.

cette phrase : « Il s'agirait [...] de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive<sup>44</sup>. » Maeterlinck conçoit le théâtre comme le langage propre à l'expression de la vie cosmique dans laquelle la personne en tant qu'individu existe en étroite connivence avec les puissances surréelles.

La remise en honneur de la pensée analogique est un des aspects essentiels de la dramaturgie maeterlinckienne. Depuis *Maleine*, où les présages étaient surdéterminés assez lourdement, la technique d'écriture s'est affinée. Dans *L'Intruse*, la mort de la jeune accouchée est suggérée indirectement par analogie : la simple apparition de la religieuse qui s'avance sur le devant de la scène chargée d'ensevelir la défunte, dans un clair-obscur signifiant. Le dramaturge, il est vrai, n'a pas renoncé à accumuler les intersignes trop visibles, qui augmentent la tension dramatique (le jardinier qui fauche la nuit, les rossignols qui se taisent, la porte qui grince). En revanche, il a incarné le pressentiment du malheur dans le personnage de l'aïeul aveugle, dont il a fait le symbole de l'intuition. Comme il l'explique à Mockel, « en communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres fécondes et tout l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi<sup>45</sup> ». À travers l'aveugle, le spectateur est mis en contact avec un monde occulte du « dedans », dont la connaissance échappe à celui qui voit.

Le paysage tout entier dans lequel le drame s'inscrit n'est plus simple coulisse. Il vaut en tant qu'équivalence, analogie de l'état d'âme des personnages. Est-il besoin de le rappeler, ce sont : le château isolé sur l'île, ceint de forêts épaisses, les souterrains ou les grottes aquatiques sur lesquels il est bâti, le jardin avec sa fontaine et ses jets d'eau, les animaux, les plantes et les choses, les grandes forces de la nature, pluie, vent, tempête, soleil. Tout ce qui existe devient ici matière dramatique, actant dans un théâtre statique, substitut de l'action. La pièce *Pelléas et Mélisande* est pleine de ce genre de signes. La fontaine, symboliquement appelée « fontaine des aveugles » ouvre « les yeux des aveugles » — elle est le lieu où se déchiffre l'appel de l'âme ; la chute de l'anneau dans le bassin est le signe que les liens qui rattachent Mélisande à Golaud sont irrémédiablement rompus ; la

---

<sup>44</sup> *Trésor des humbles*, *op. cit.*, « Le tragique quotidien », p. 161-162.

<sup>45</sup> Lettre de Maeterlinck à Albert Mockel, 15 février 1890, citée par Guy Doneux, *Maurice Maeterlinck — Une poésie. — Une sagesse. — Un homme*. Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

chevelure de Mélisande qui lui échappe et plonge dans l'eau symbolise les forces inconscientes qui l'entraînent vers Pelléas ; les moutons qui s'égarerent, les étoiles qui tombent, le navire que Pelléas et Mélisande voient ensemble sortir du port, les cygnes qui se battent contre les chiens — on pourrait multiplier les exemples. Ce sont autant de présages symboliques du drame qui se noue, que le dramaturge, maître du jeu, laisse pressentir au spectateur par analogies. Le drame se construit sur la trame de correspondances qui lient les êtres à l'univers. Quant au spectateur, il est amené ainsi à pressentir la fatalité inexorable du dénouement.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire *L'Oiseau bleu*, la pièce de Maeterlinck sans doute la plus célèbre dans le monde, avec *Pelléas et Mélisande*. Certes, on peut lire la pièce telle qu'elle se présente, c'est-à-dire comme une féerie, sans avoir à tenir compte du contenu ésotérique qu'elle véhicule, dissimulé derrière les apparences du jeu. Et pourtant l'auteur avait averti : « Cet oiseau qui n'a l'air de rien, est en réalité plus difficile à traduire qu'une page de philosophie<sup>46</sup>. » C'est que, sous le couvert du conte, proche du *Märchen* initiatique de Novalis ou de Tieck, l'auteur de *L'Oiseau bleu* pose la question philosophique du mystère de l'existence et celle du secret du bonheur. Les enfants, Tytyl et Mytyl, sont partis à la recherche de l'oiseau bleu du « grand secret des choses ». Il s'agit explicitement d'un secret. Il faut le remarquer, le secret renvoie à quelque chose qui existe, qui se cache, mais que l'on peut découvrir. « Il est de l'ordre de l'avoir et du savoir », tandis que le mystère est de l'ordre de l'être<sup>47</sup>. Il semble bien qu'ici le problème métaphysique de l'inintelligibilité et de l'inappréhensible se soit concrétisé, matérialisé. De surcroît, le conte oblige. Dans *L'Oiseau bleu*, l'inaccessible est devenu objet. Maeterlinck a adapté, vulgarisé, à l'attention du grand public, la problématique qui a dominé son théâtre. Il en livre ici la synthèse sur le ton mi-enjoué, mi-grave du conte magique. Pour retrouver le paradis perdu, « il faut savoir regarder », telle serait la leçon de *L'Oiseau bleu*. La découverte du secret est réservée aux initiés, à ceux qui ont appris à voir.

Mais qu'est-ce que voir ? En réalité, cette morale de la vie quotidienne s'alimente aux sources de l'ésotérisme et s'inspire d'une conception néo-

---

<sup>46</sup> Lettre du 7 juillet 1907 à Charles Doudelet, *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. 1, 1955, p. 113.

<sup>47</sup> J. Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, « Le silence et l'existence », p. 70.

platonicienne organiciste et symboliste de la nature. Celle-ci est douée d'une « Âme universelle » au sein de laquelle chaque âme peut retrouver l'image de l'univers grâce à une sorte de sympathie mystérieuse – cette « sympathie » du *Cabier bleu*, qui lie par le dedans l'être qui perçoit et la chose perçue, le sujet connaissant et l'objet connu. C'est l'ancienne conception cabalistique du microcosme et du macrocosme que Maeterlinck applique ici et dont il fait un conte après celui de Novalis, *Hyacinthe et Bouton de rose*. Cela signifie que pour celui qui a appris à voir, doté comme l'enfant de l'intuition totale divinatoire, rien n'est isolé au plus profond de la grande âme cosmique. Pour lui, tout se tient au sein de l'Âme du monde. Les hommes, les bêtes, les plantes, les pierres et les astres, les choses, l'animé et l'inanimé, ce que le non-initié voit comme des contraires irréductibles, le moi et le non-moi, la vie et la mort — tout se répond et correspond dans l'univers à travers un réseau d'analogies sans fin. L'aventure de Tytyl et de Mytyl est celle de l'initiation graduelle de l'âme à la « sympathie ». Qui la possède peut aller du Multiple de la création à la Totalité. À lui se révèle le secret de l'univers.

Il fallait à Maeterlinck une certaine audace pour réactiver au début du siècle en pleine rationalité les anciennes traditions de l'imaginaire magique. Il a osé l'entreprise en misant sur l'attraction que pouvait exercer la vision d'un monde heureux, unitaire, où passé, présent et futur coexistent — et où la mort, tout simplement, n'existe pas. Le conte ouvrait au poète un champ privilégié de totale liberté. Sous la baguette magique de l'écriture analogique, les réalités les plus éloignées les contrastes et les contraires les moins conciliables se rejoignent pour reconquérir un univers merveilleux où tout interfère et se reflète à l'infini.

À première vue la série d'ouvrages inaugurée par *La vie des abeilles* en 1901 pose problème. L'exégète de Ruysbroeck l'Admirable et de Novalis, le poète-dramaturge obsédé par le mystère et l'injustice de la mort, se serait-il mué d'un seul coup en scientifique ? L'objectivité rigoureuse de l'homme de science aurait-elle succédé à l'empathie qui avait porté le poète, plusieurs décennies durant, dans sa quête de l'inconnaissable ? Imaginer deux Maeterlinck, aussi radicalement différents, supposer une rupture aussi totale dans l'évolution de sa pensée, ce serait commettre le plus grossier des contresens. Si l'observation de la vie des insectes a toute sa valeur scientifique, il est évident pour nous que le questionnement de

l'entomologiste sur la vie des insectes et sur celle des végétaux ne doit pas être isolé de la question fondamentale que le poète-dramaturge n'a cessé de se poser. Quant au mystère de la vie, « la vérité suprême du néant, de la mort et de l'inutilité de notre existence », qu'il dénonce très haut dans sa préface du *Théâtre* de 1901, Maeterlinck en fait un constat similaire au miroir de la vie de l'infiniment petit. Aveuglement, mystère et absurdité sont le lot commun aux hommes et aux insectes. À la fatalité dont l'individu est la victime répond la fatalité qui frappe les sociétés collectives — abeilles, fourmis et termites confondus. « Les résultats sont pareils », constate-t-il en concluant que les sociétés animales sont « les préfigureurs de nos propres destins ».

Taxer Maeterlinck d'anthropomorphisme, c'est juger à la légère et négliger le fondement philosophique de sa réflexion. Lorsque celui-ci traduit ce fragment de Novalis : « Y a-t-il une échelle de vie, et la plante a-t-elle une vie simple, l'animal une vie double, l'homme une vie triple et ainsi de suite<sup>48</sup> » ? », on est en droit de penser qu'il ne fait pas seulement office de traducteur<sup>49</sup>. Il retrouve dans cette supposition la thèse du symbolisme universel qui a alimenté sa création artistique. Ou bien cet autre jugement concernant les stades de l'évolution du végétal à l'animal : « L'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante, l'homme une flamme parlante, l'animal une flamme errante<sup>50</sup>. » Maeterlinck traduit en connaissance de cause. L'hypothèse du romantique allemand rejoint la sienne dans le contexte de l'épistémologie de la Totalité. Selon la doctrine organiciste développée par les « Philosophies de la Nature », tous les stades de l'évolution de la matière seraient reliés entre eux par une Intelligence universelle active à travers un réseau infini de correspondances — de l'animal au minéral et aux astres en passant par le monde végétal. À l'antipode du dualisme cartésien, rien ne serait isolé dans l'univers. Cette réflexion analogique dont on a constaté qu'elle était un des fondements de son écriture — sinon son fondement — nourrit la réflexion du naturaliste. On peut en retracer l'évolution depuis son adhésion à la pensée mystique jusqu'à son intérêt pour les thèses de l'occultisme (*Le grand secret*) à travers la pensée de Schelling, qu'il désigne dans l'introduction à sa traduction des

---

<sup>48</sup> Novalis, *Fragments*, *op. cit.*, p. 301.

<sup>49</sup> Ce que suggère Jacques Lacarrière dans sa Préface à *La vie de la nature*, *op. cit.*

<sup>50</sup> Novalis, *Fragments*, *op. cit.*, p. 169.

*Fragments et des Disciples à saïs* de Novalis (1895), de manière significative, comme le philosophe de « l'identité absolue ». Ce qui signifie que la réflexion de Maeterlinck sur la nature s'inscrit dans le contexte de l'intuition philosophique selon laquelle il y a identité absolue de l'Esprit en nous et de la Nature en dehors de nous.

Au siècle de la science, Maeterlinck continue de croire à la symbiose universelle, à l'unité vivante du monde, traversée par les manifestations de l'intelligence, « une intelligence éparsée, générale, une sorte de fluide universel qui pénètre diversement, selon qu'ils sont bons ou mauvais conducteurs de l'esprit, les organismes qu'il rencontre » (*L'intelligence des fleurs*). L'observateur des abeilles n'est guère différent du penseur qui n'a jamais cessé d'ailleurs d'être à l'écoute de l'univers, qu'il voit comme un réseau infini d'analogies, un perpétuel échange de reflets, équivalences que se renvoient le microcosme et le macrocosme.

Le constat s'impose : chez Maeterlinck, à l'évidence, le Symbolisme ne signifie pas la simple adhésion à un courant littéraire. Il ne peut pas être réduit non plus à une technique, au simple choix d'un procédé d'écriture : c'est une manière de voir, de concevoir le monde. Pour le symboliste, l'analogie s'inscrit dans la perception intuitive de l'unité profonde, de la symbiose entre les différents échelons de la vie. Cela dit, on ne pourra prendre la mesure de l'esthétique de Maeterlinck que si l'on tient compte de la déviation qu'elle représente par rapport aux concepts du rationalisme occidental. Son expérience de la mystique et de l'introversion, ses références ponctuelles à l'Inde, en particulier la synthèse qu'il donne de l'ésotérisme dans *Le grand secret*, sous-tendent son attitude singulière, sa distance eu égard à la tradition classique occidentale qu'il voit, avant Antonin Artaud, comme une culture réductrice de l'analyse et de la séparation. Dans l'espace poétique qu'il renouvelle, tout au long de sa réflexion dans ses essais, Maeterlinck propose de suivre une autre voie pour approcher le monde. Cette approche implique un élargissement de l'héritage humaniste par l'intégration de la réalité de l'homme intérieur en connivence étroite avec le mystère du monde. Ouverture, en ce sens que l'objectif est de rétablir le contact avec le sens cosmique, en créant une écriture fondée sur des correspondances, prises dans le monde des sens et dans la réalité quotidienne.

À cet égard, on peut mesurer ici ce qui sépare le concept esthétique de Maeterlinck de celui de Mallarmé. Dans la conception analogique de l'univers chez Mallarmé, le poète, artisan du verbe, s'efforce de parvenir à une correspondance avec la réalité universelle, en rapprochant des mots, en associant des vocables selon leur sonorité, leur coloris, leur puissance de suggestion plutôt que par leur sens. Cela, de telle façon que la matière brute soit abolie, l'objet sublimé jusqu'à l'absence. Seule en subsiste l'idée.

Pour Maeterlinck, en revanche, la matière demeure en tant que telle. Il n'est pas de recherche tendue vers l'essence, pas de quête d'absolu. Les choses existent, plus elles ont de valeur de symbole. Elles signifient spirituellement. Ruysbroeck n'avait-il pas révélé à son disciple que les choses les plus petites, les plus humbles renferment en elles-mêmes l'unité, la totalité de la vie. A l'inverse de Mallarmé, Maeterlinck, quant à lui, fait confiance aux injonctions de l'inconscient. Les objets, sans qu'aucune transposition soit nécessaire, lui permettent de suggérer, sinon de fixer, l'inouï. Souvenons-nous de sa déclaration à Jules Huret en 1891, à propos du symbole : « Le poète doit [...] être passif dans le symbole et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a eu lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions. »

Lue dans cette perspective, l'œuvre poétique de Maeterlinck documente l'expérience d'un moi qui cesse d'être le centre psychologique de la création pour n'apparaître plus que sous la forme d'un moi transrelationnel, celle d'un nœud de relations avec les éléments de la nature et plus largement avec l'ordre cosmique. Pour Maeterlinck, l'analogie, plus que moyen, instrument ou technique, acquiert une importance majeure, dès lors qu'elle assure la cohérence magique entre les composantes de l'œuvre tout entière.

Copyright © 2000 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Référence bibliographique à reproduire :**

Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck et l'analogie* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008. Disponible sur :

<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/gorceix120200.pdf>>