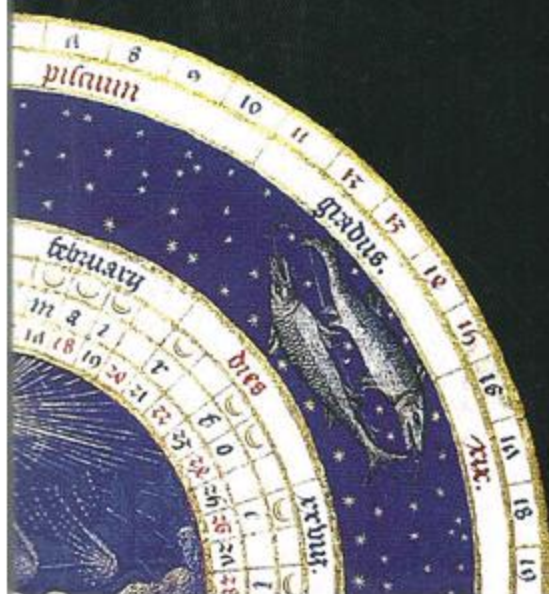


Presses Universitaires Franc-Comtoises

# LES LIMITES DE SIÈCLES

CHAMPS DE FORCES CONSERVATRICES  
ET RÉGRESSIVES DEPUIS LES TEMPS MODERNES



ACTES DU COLLOQUE  
INTERNATIONAL  
ORGANISÉ PAR  
LE LABORATOIRE  
LITTÉRAIRE ET  
HISTOIRE DES  
PAYS DE LANGUES  
EUROPÉENNES  
À BESANÇON, LES  
27-28-29 MAI 1999

VOL.

**2**

## L'itinéraire de Maeterlinck : Ou l'abandon d'une modernité

Jean-Christophe DELMEULE (Lille III)

Présenté comme l'un des poètes et dramaturges les plus novateurs de son temps Maurice Maeterlinck est aujourd'hui oublié. *Le Pelléas* de Julien Roy, l'opéra de Dukas *Ariane et Barbe bleue*, rejoué à Lyon, n'auront pas réussi à attirer l'attention sur le cinquantenaire de sa mort, et par delà sur son écriture. Pourquoi un tel silence entoure-t-il une œuvre pleinement ancrée dans le mouvement symboliste ? Le caractère solitaire de l'auteur y est-il pour quelque chose ? Son origine flamande, qui fait de lui un exilé de la langue, rend-elle difficile la revendication d'une telle notoriété ? Ou plus simplement, Maeterlinck lui-même n'a-t-il pas abandonné sa démarche esthétique, épuisant les possibilités d'innovation pour renoncer à la modernité et revenir à une écriture plus classique ? De nombreux exégètes ont ainsi vu en lui, un premier puis un second Maeterlinck, les uns regrettant cette rupture, les autres s'en félicitant : « Le Maeterlinck complet, intégral, celui qui est construit à l'image de sa ville natale, il faut le chercher dans les grandes œuvres en prose, qui scintillent, en leur matière et leur écriture, de la poésie la plus pure et la plus ferme aussi [...]. Les vrais inspirateurs de Maeterlinck ne sont ni Verlaine, ni Villiers de L'Isle-Adam, ce sont les grands prosateurs français, Bossuet, Montesquieu, Châteaubriand »<sup>1</sup>.

---

1. Franz Hellens, « Maeterlinck, poète gantois », Revue *Europe*, juillet-août 1962, p 24-25.

Sans vouloir critiquer le bien-fondé de ce jugement, il faut pourtant se souvenir des affirmations de Maeterlinck lui-même, dans le *Cahier Bleu*. Il précise les sources qui l'ont inspiré, n'hésitant pas à critiquer les faiblesses de la littérature française, pour lui préférer les écrivains allemands ou anglais : « Le Germanisme semble le sceau du monde nouveau, comme l'hellénisme et le Latinisme était celui des deux anciens les mieux connus de Nous. Le Germanisme est le contact nouveau avec la substance et proprement une sympathie complète avec les choses. Jusqu'en ce siècle, la littérature française semble avoir vécu des restes du Latinisme »<sup>2</sup>.

Comment comprendre cette coupure apparente, ce déni de modernité ? Si la poésie et les pièces du début cèdent effectivement la place à des textes apparemment scientifiques sur les fourmis, les abeilles ou les termites, ne pourrait-on pas préférer à l'hypothèse d'une rupture radicale, celle d'un abandon de la forme mais d'une persistance des fondements eschatologiques, des enracinements mystiques, qui de Ruysbroeck à Novalis ne cesseront de nourrir la pensée de Maeterlinck ? Dans la mesure où la modernité est une crise de la forme, une tentative de saisir la vie dans la dissolution des moyens qui doivent se soumettre aux fins, dans la recherche d'une adéquation formelle qui fera pour Kandinski du triangle ou de la ligne des objets spirituels, Maeterlinck semble bien avoir renoncé à ses premières expériences. « La modernité est placée sous le signe de la déchirure : les contradictions y sont si profondes entre les formes culturelles antérieures, marquées par le culte classique de la forme en général, et les désirs de renouvellement modernes, que l'on a plus à faire qu'à des esquisses, à des ébauches, ou c'est la vie elle-même qui tend à s'exprimer de façon immédiate »<sup>3</sup>.

Mais si le concept central de l'époque moderne est surtout le questionnement de la vie elle-même, alors Maeterlinck s'y inscrit encore : « Schopenhauer est le premier philosophe moderne, qui au niveau décisif le plus profond, ne pose pas de question sur des contenus quelconques de la vie, sur des idées ou sur des états de l'être, mais demande exclusivement : qu'est-ce que la vie ? »<sup>4</sup>.

2. Maurice Maeterlinck, « Cahiers Bleus », édition critique de Joanne Wieland-Burston, in *Cahiers de la Fondation*, 1977, p. 101.

3. Jean-Louis Vieillard-Baron, introduction, *Philosophie de la modernité II*, éd. Payot, 1990, p. 11.

4. Georg Simmel, *Philosophie de la modernité II*, Payot, 1990, p. 236.

Interroger l'œuvre de Maeterlinck dans ses transformations progressives et régressives, devrait donc permettre de prouver que l'œuvre de l'auteur belge n'est pas traversée par une dichotomie définitive, mais plutôt que la seconde période éclaire la première et que les apories qui constituent le fondement de la pensée et du travail de Maeterlinck survivent après l'époque symboliste.

### **I) La modernité des premiers poèmes et du premier théâtre.**

Dans *Serres Chaudes*, paru en 1889, Maeterlinck, qui a modifié le titre du recueil qui devait s'intituler *Les Symboliques* puis *Les Tentations* évoque déjà les forces obscures qui le travaillent intérieurement, mais qui révèlent aussi la présence du mystère de la vie. Les thèmes de l'âme, de la maladie, côtoient sous les symboles explicites le jeu ambigu des passions et des dangers.

« O 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 ! »<sup>5</sup>

Maeterlinck a abandonné les rimes classiques, inaugurant un style poétique qui fera dire à Paul Gorceix : « *Les Serres Chaudes* ont marqué l'histoire littéraire plus profondément qu'il n'est admis généralement. Apollinaire s'est souvenu du vers dérythmé d'Hôpital. Blaise Cendrars et André Breton n'oublieront pas la technique maeterlinckienne : le refus de la métrique classique au profit d'une prosodie nouvelle et d'une forme antipoétique, les longues et monocordes énumérations, les répétitions litaniques et surtout l'image fulgurante, dissonante, qui occupe l'espace du vers entier »<sup>6</sup>.

Sans entrer dans le détail il faut noter cette présence du décalage qui caractérise l'œuvre de Maeterlinck. En quelque sorte il est un auteur déplacé. Et lorsqu'il écrit dans le même poème que (Oh rien n'y est à sa place !), il insère entre les parenthèses une esthétique du désordre, du décentrage qui dans l'énoncé et son contraire, dans l'affirmation du symbole et son refus, creuse un vide qui est celui de la pensée. Déjà, dans

5. Maurice Maeterlinck, « Serre Chaude » in *Serres Chaudes*, (1889) Poésie Gallimard, 1983, p. 31.

6. Paul Gorceix, introduction, in *Serres Chaudes*, *op. cit.*, p. 16.

ses premiers poèmes s'énonce cette impossibilité fondamentale qui fera de lui un précurseur de Blanchot et de sa théorie littéraire. Comme le dit Blanchot : « Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde »<sup>7</sup>.

Cette thématique du vide, comme vide de l'écriture dans son aveu d'inopérabilité n'est pas un constat d'échec. Le mouvement créateur de cet aveu et l'abandon progressif de la ruse conduisent Maeterlinck à jouer de la présence effrayante de la Mort mise en scène dans des procédés stylistiques qui donnent à l'ellipse et au symbole leur dimension dramatique. Maeterlinck précisera la fonction du symbole : « Je crois qu'il y a deux sortes de symboles : l'un que l'on pourrait appeler le symbole a priori ; le symbole, de propos délibéré ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions [...]. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée. C'est le symbole qui naît de toute création littéraire géniale de l'humanité »<sup>8</sup>.

Les surréalistes se retrouveront dans cette proposition. Artaud distinguera Maeterlinck des autres symbolistes, pour son authenticité. Pour comprendre la modernité poétique de Maeterlinck il faut citer un autre poème : *Les trois Sœurs aveugles*. Dans le poème trois sœurs sont enfermées dans une tour. Ce poème est chanté par Mélisande, dans la scène deux du troisième acte. Ici Maeterlinck, à partir du rythme musical des comptines populaires introduit un sentiment d'étrangeté, d'*inquiétante étrangeté* comme le dira Freud. Maeterlinck joue de la répétition et du déplacement progressif du sens. L'identique côtoie le nouveau, et les points de suspension ouvrent à l'angoisse des sœurs une possibilité de sympathie qui sera celle du lecteur. La Mort qui entoure les personnages envahit le corps même du lecteur. Ce procédé de mise en présence d'une force invisible se retrouvera dans les pièces de Maeterlinck, dans *L'Intruse* ou *Intérieur* et plus encore dans *Les Aveugles*. Lui-même dans *La Préface au*

7. Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire*, Folio essais, 1955, p. 31.

8. Maurice Maeterlinck, *Enquête sur l'évolution littéraire*, (1891) de Jules Huret, ed. Thot, 1984, p. 123.

théâtre écrira : « Les autres drames [...] à savoir *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les sept Princesses*, *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* présentent une humanité et des sentiments plus précis, en proie à des forces aussi inconnues mais un peu mieux dessinées. On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, au bonheur »<sup>9</sup>.

Proche de l'œil de la caméra fantastique et du sentiment partagé par celui qui voit sans être vu, le regard du lecteur participe à la fois à la mise en péril du personnage et à la disparition de la distance scénique. Et si Maeterlinck n'adhère pas à la psychanalyse il appartient à ce mouvement d'idées qui confère à l'inconnu personnel une dimension au moins aussi forte que celle qui provient de la réalité extérieure. C'est donc une poétique du sujet qui s'élabore progressivement.

Le sujet qui s'émancipe peu à peu de la structure narrative pour entrer dans l'inconnu de l'écriture va se trouver confronté aux réalités de la conscience. Le surhomme déicide cède la place à un personnage exposé aux affres du temps. Mais le plus étrange est qu'il doit affronter aussi la perte du récit. Si l'histoire a une fin c'est celle de la diégèse, du psychologisme naturaliste. Il devrait être possible de trouver dans le naturalisme et le symbolisme une même volonté d'analyse de la représentation. Mais l'une se développerait par excès, l'autre par défaut. La colère de Huysmans contre Zola est poussée au bout de sa logique. Maeterlinck n'a pas écrit de roman. La fiction est gommée par le silence, par les blancs qui s'immiscent entre les personnages et leur dialogue. Dans son théâtre les figures fortes s'effacent peu à peu. Golaud est la dernière incarnation du chasseur et du père. Mais il n'est qu'un guerrier en perte de puissance. Un homme qui ne pourra que blesser superficiellement Mélisande. Dans le théâtre de Maeterlinck ce sont les femmes qui vont occuper une place essentielle. Les femmes, les enfants, les vieillards. Maleine assassinée, Mélisande qui meurt de n'avoir pas su vivre : « Oh ! oh ! Je n'ai pas de courage !... Je n'ai pas de courage !... »<sup>10</sup>.

Théâtre de l'immobilité et du silence, théâtre de *marionnettes*, dans lequel les hommes et les femmes sont confrontés au destin. Non pas un destin antique, mais un Tragique quotidien qui refuse tout héroïsme et tout

9. Maurice Maeterlinck, *Préface au théâtre*, (1901) éd. Slatkine, 1979, p. III et IV.

10. Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, (1892) *Théâtre*, éd. Slatkine, 1979, p. 92.

dépassement pour mieux ouvrir au désespoir les portes de la vie ordinaire. Priver l'homme de sa dimension épique c'est le soumettre au tragique de la vie, c'est refuser l'écran de la forme pour abandonner les personnages à leur sort : « Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement »<sup>11</sup>.

Cette énigme sans réponse que Maeterlinck a découverte chez Hadewijch d'Anvers ou chez Ruysbroeck, trouve son développement dans le premier théâtre, qu'Helmut Klose a appelé le théâtre de la négativité, en référence au mysticisme. La transposition de la mystique, le déplacement du religieux vers l'Art, analysés par Georg Simmel ou Gilbert Durand sont des composantes de la modernité. Les questions sans réponse, les mots qui s'ouvrent sur le vide seront le matériau de Beckett. Les personnages féminins, incapables de vivre, ravies à leur existence apprendront à perdre leur langage chez Marguerite Duras. Les répétitions, les écholalies successives conduiront les personnages à n'être que des faces cachées d'un questionnement aporique. Cette fin dans le début, cette mort dans la vie, Maeterlinck l'avait bien rencontrée dans l'œuvre de Novalis, mais pour mieux refuser au poète la possibilité d'une Rédemption. La transcendance d'Emerson, le savoir du non savoir de Novalis, la naïveté présumée de Ruysbroeck sont repoussés par l'auteur belge. Il n'y a pas ici de savoir de l'ignorance, il n'y a qu'une ignorance qui se sait. Face à la Mort, aucune ruse, aucune stratégie possible. Cet abandon face au destin, cette négation si catégorique de la solution, du mot proposé comme obstacle au vide, cette solitude tragique sont bien les éléments fondateurs d'une modernité qui s'exprime dans un théâtre sans absolu.

Le symbolisme de Maeterlinck n'a pas les défauts du symbolisme. Il ne propose pas ces grandes figures allégoriques qui recouvrent les questions fondamentales. Même si la pièce *Les Aveugles* évoque les tableaux de Böcklin, même si les évocations permanentes de la cécité peuvent rappeler *Les Yeux clos* d'Odilon Redon, il n'en reste pas moins que Maeterlinck inaugure une dissolution profonde.

11. Maurice Maeterlinck, *Préface au théâtre*, op. cit., p. IV.

## II) L'abandon de la modernité.

Pourtant cette expérience s'arrêtera. Les pièces les plus novatrices sont écrites avant 1895. *Ariane et Barbe bleue*, *Sœur Béatrice* paraissent en 1891. Toute la réflexion sur un théâtre d'androïdes ou sur la critique de l'acteur comme destructeur du mystère de l'œuvre est reléguée. La méfiance que Maeterlinck entretient avec son travail n'est pas nouvelle. De la *Princesse Maleine* il parlait de Shakespiterie. A son traducteur allemand il conseillait d'oublier *Serres Chaudes* et de ne les considérer que comme morbides. D'une manière générale il aime à se distancier de ses écrits. A Jules Huret, il déclarait : « Vous savez, un livre, une pièce, des vers, une fois écrits, cela n'intéresse plus (...) Je ne comprends pas, je l'avoue, l'émotion vécue par les auteurs, dit-on, à la première représentation de leurs œuvres. Pour moi, je vous assure que je verrais jouer *Pelléas et Mélisande* comme si cette pièce était de quelqu'un de ma connaissance, d'un ami, d'un frère – même pas, car pour un autre, je pourrais ressentir des craintes ou des joies qui me resteront sûrement inconnues tant qu'il s'agira de moi »<sup>12</sup>.

Mais si le jugement de Maeterlinck paraît bien froid, ce n'est pas que celui-ci renie son travail, c'est tout simplement que les véritables questions qu'il se pose ne peuvent trouver une réponse définitive. Les livres ne sont que les fragments d'une interrogation perpétuelle. S'arrêter sur eux serait un renoncement dans la quête insatiable de l'auteur. En ce sens, Maeterlinck se sépare de Mallarmé ou de Huysmans. Il ne cède pas à la tentation de l'art. Impossible à classer, il apparaît, dans la désacralisation de l'art comme plus moderne que certains modernes. Et son détour de modernité n'est peut-être ici que le simple constat d'une mobilité permanente, d'une incapacité à saisir. C'est dans les interstices de la pensée, dans les entre-deux du questionnement que Maeterlinck s'affirme en se refusant. Pourtant il écrit. Lui qui pense que la mise en scène tue les chefs d'œuvre continue à produire. Mais ses textes changent de nature. Il semble s'intéresser aux animaux et aux plantes. Il publie *La Vie des Abeilles* (1901) *L'Intelligence des Fleurs* (1907), *La Vie des Termites* (1926), *La Vie des Fourmis* (1930). Dans ses essais il prétend adopter une attitude scientifique et objective. « *La Vie des Termites*, non plus que *La Vie des Abeilles*, dont toutes les assertions ont été reconnues exactes par les spé-

12. Maurice Maeterlinck, *Interview de Jules Huret* (1889-1905), éditions Thot, 1984, p. 30.



cialistes, n'est pas une biographie romancée [...] Je n'ai donc pas avancé un fait, pas rapporté une observation qui ne soit incontesté et facilement vérifiable »<sup>13</sup>.

Il écrit aussi des essais moraux et philosophiques : *Le double Jardin* (1904), *La Mort* (1913), *L'Hôte inconnu* (1914), *Devant Dieu* (1937). Ainsi l'auteur de théâtre symboliste s'est-il transformé en penseur, en entomologiste. Le dramaturge et le poète ont cédé la place à un homme mûr qui considère l'art comme une dissipation de jeunesse et qui cherche à opposer la sérénité de l'âge adulte aux émois de la jeunesse. Le bourgeois gantois aurait pris le dessus. Dans *La Sagesse et la Destinée* on peut déjà lire : « A mesure que nous devenons sages, nous échappons à quelques-unes de nos destinées instinctives. Il y a dans tout être un certain désir de sagesse, qui pourrait transformer en conscience la plupart des hasards de la vie. Et ce qui a été transformé en conscience n'appartient plus aux puissances ennemies »<sup>14</sup>.

Mais derrière les apparences Maeterlinck demeure le même homme. Comme le dit Paul Gorceix : « Il faut se garder de tomber dans le piège tentant de construire un Maeterlinck apaisé, un humaniste à la – Thésée – bien à l'aise dans l'existence après les angoisses d'un pessimisme de jeunesse »<sup>15</sup>.

Car s'il a renoncé à certaines formes de la modernité, il n'a pas abandonné ses préoccupations profondes. Peut-être est-il simplement allé au bout d'une démarche, comme si la page blanche allait s'imposer comme ultime écriture et que son sens de la réalité lui interdisait d'accepter cette hypothèse nihiliste. Car si Maeterlinck est l'homme du Rien, d'un Rien qui se pense de ne pas pouvoir être pensé, il ne pourrait pas se résoudre à affirmer une philosophie du rien. Comme pour les mystiques qu'il a tant aimés pour leurs doutes, il ne peut que s'éloigner des affirmations définitives. Mais l'expérience mystique reste une expérience, une certitude de l'insaisissable. Pour Maeterlinck, au contraire, il n'y a pas d'extase, pas même de moment ultime où le temps est soudain retrouvé. Apparemment redevenu classique il s'échappe dans une nouvelle modernité du refus d'appartenance à un moment quasi officiel. Lui dont les origines le prédestinaient à être un notable et un avocat, qui dans sa jeunesse s'est

13. Maurice Maeterlinck, *La Vie des Termites*, Fasquelle éditeurs, 1926, p. 9-10.

14. Maurice Maeterlinck, *La Sagesse et la Destinée*, (1898), éd. Le Cri, 1993, p. 33.

15. Paul Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maeterlinck*, Presses universitaires de France, 1975, p. 202.

amusé à inviter Verlaine à Gand pour choquer ses concitoyens tout autant que par amour de la poésie, lui qui a fréquenté les salons parisiens et vécu avec Georgette Leblanc s'enfonce dans sa pensée comme le termite dans la nuit. Là où sa modernité disparaît, c'est pour mieux resurgir dans un mouvement profondément subversif de questionnement de l'art comme moyen. Si dans un premier temps il avait mis en cause les formes traditionnelles de la représentation, il réussit ensuite à ne pas se contenter de cette interrogation exclusive, de poursuivre sa démarche jusqu'au bout. Il ne s'agit pas d'un retour au classique, mais d'une continuité. Il s'est servi du symbolisme mais il ne s'y est pas arrêté. Et si le lecteur y perd du point de vue de l'innovation formelle, il profite en revanche des questionnements obsessionnels de l'auteur : « Au point culminant de la vie, on cherche moins à apprendre ce qu'on ne sait pas encore, qu'à mesurer l'étendue de son ignorance »<sup>16</sup>.

Le rejet du rationalisme dans un délire pseudo scientifique, la volonté de construire là où tout se déconstruit, annoncent d'autres modernités. Quand il écrit : « En attendant, j'aime mieux savoir que je ne sais rien que de me nourrir d'affirmations illusoire et inconciliables. J'aime mieux me tenir à un infini dont l'incompréhensible est sans limites, que de me restreindre à un Dieu dont l'incompréhensible est borné de toutes parts »<sup>17</sup>. Il ne fait que rappeler les fonctions assignées à l'art et refuser que celui-ci ne s'enferme dans sa propre dénégation. Les doutes, les incertitudes doivent rester telles. Et le mouvement de l'écriture est cette oscillation entre deux postulats qui s'annulent. A peine une pensée est échafaudée qu'une autre la conteste. La modernité de Maeterlinck ne pourrait pas exister sans cette face absolue du doute. Si l'art moderne est en quelque sorte la prétention à interroger la Mort sans l'écran des certitudes, alors Maeterlinck pousse cette volonté à son terme. Ses essais, contrairement à ses déclarations n'ont rien de scientifique. Il ne cesse d'écrire sur Dieu, la Mort, les Incertitudes fondamentales. Lorsqu'il parle des fourmis et des termites ce n'est pas avec calme et sagesse mais pour mieux laisser ses sentiments s'exprimer : « Elle vit surtout sans l'immortalité, parce qu'elle fait partie d'un tout que rien ne peut anéantir. Si étrange que paraisse au premier abord l'assertion, la fourmi est un être profondément mystique, qui n'existe que pour son Dieu, et n'imagine pas qu'il puisse y

16. Maurice Maeterlinck, *Devant Dieu*, (1937) Fasquelle éditeurs, 1955, p. 66.

17. Maurice Maeterlinck, *La Mort*, (1913), Fasquelle éditeurs, 1953, p. 174.

avoir d'autre bonheur, d'autre raison de vivre que de le servir, de s'oublier, de se perdre en lui »<sup>18</sup>.

### Conclusion.

La ligne de partage qui devait traverser l'œuvre de Maeterlinck ressemble plutôt à un écheveau dont les fils sont entremêlés, parfois dans la cohérence du symbolisme, parfois dans des textes qui n'ont de classique que l'apparence du style. Il ne faut pas oublier que les premiers essais, en particulier *Le Trésor des Humbles* qui débute par un texte essentiel sur le silence date de la période symboliste. Il en va de même pour les traductions de *L'Ornement des Noces spirituelles* de Ruysbræck et des *Fragments* de Novalis. La pièce qui va rendre célèbre Maeterlinck est parvenue dans les mains d'Octave Mirbeau par l'intermédiaire de Mallarmé et c'est Huysmans qui semble-t-il avait fait découvrir Ruysbroeck à Maeterlinck. De même, après 1900, Maeterlinck travaillera à *L'Oiseau bleu* (1909), qui n'a pas la force du premier théâtre mais qui peut être considéré comme moderne par les symboles qu'il contient, par la disposition des scènes. Cette expérience initiatique sera mise en scène par Stanislavski qui fit connaître le nouveau théâtre en Russie. Quant aux essais ils sont souvent rédigés sous forme de textes courts ou d'aphorismes et dévoilent l'idée centrale de Maeterlinck, l'impossible connaissance, et du coup la mission qu'il confie à l'écriture : révéler l'inconnu et l'insaisissable, rendre visible l'invisible dans une opération qui avoue son échec mais qui malgré tout offre par les secrets des mots la possibilité de penser l'impensable. « Nous sommes semblables ici à l'œil dans l'image néoplatonicienne : il s'éloigne de la lumière pour voir les ténèbres, et par cela même, il ne voit pas ; car il ne peut voir les ténèbres avec la lumière, et cependant sans elle, il ne voit pas ; de cette manière, en ne voyant pas, il voit les ténèbres autant qu'il est naturellement capable de les voir »<sup>19</sup>.

Transposant la pensée de Platon ou celle de Plotin dans une époque qui fait de la science, à la fois un espoir et une illusion, fixant à l'art une finalité qui s'évanouit, refusant de voir en Dieu autre chose qu'un mot que les hommes utilisent pour affronter leur finitude et leur Mort, multipliant les répétitions et les incertitudes, Maeterlinck dans des productions si différentes, ouvre la voie à une littérature expérimentale. Chez lui, les

18. Maurice Maeterlinck, *La Vie des Fourmis*, (1930), Fasquelle éditeurs, 1952, p. 238-239.

19. Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, op. cit., p. 67.

forces régressives ne s'opposent pas à la modernité, mais simplement à une modernité particulière qui est celle du symbolisme. L'angoisse devant la Mort, le sentiment de l'absurde, la contradiction d'une pensée qui se noue en se dénouant serviront de creusets à bien des œuvres ultérieures.