

Un tour d'horizon -en lambeaux- de *Serres chaudes*

ELISA LUENGO ALBUQUERQUE
Universidad de Extremadura

Dans la mesure où les lois mathématiques se réfèrent à la réalité, elles sont incertaines; et dans la mesure où elles sont certaines, elles ne se réfèrent pas à la réalité." A. Einstein, *Geometrie und Erfahrung*.

"Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont oublié de mentir." Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*.

Ecrire sur l'oeuvre de Maurice Maeterlinck représente toujours un défi, mais écrire sur *Serres chaudes*, considérées comme la *quintessence* du symbolisme, exige une bonne dose de prudence à l'heure d'établir nos affirmations, ne fût-ce que par le nombre d'excellents critiques qui ont exploré ce recueil de manière tout à fait louable. En ce sens, le titre de notre article laisse entrevoir la fragmentarité de notre lecture, fragmentarité nécessaire pour atténuer l'élan qui nous a guidé à l'heure d'aborder un texte fascinant, dont la lecture fait partie de notre vie quotidienne depuis un certain temps. Fragmentarité aussi, car notre déchiffrement aura deux temps d'exposition dont nous ne montrerons ici que le premier. Fait l'aveu, passons à *notre* lecture de *Serres chaudes*.

Une des premières questions qui s'imposent c'est pourquoi *Serres chaudes* sont-elles considérées comme la *quintessence* du symbolisme? Tout lecteur, après une réflexion profonde sur la signification du projet théorique du symbolisme¹, perçoit qu'il existe une *concentration* d'éléments de ce projet dans le livre de Maeterlinck. De la même manière que le livre-bible des décadents a toujours été *A Re-*

1. Ce que nous avons essayé de faire dans notre article précédent pour cette même revue. Cf. "Approche théorique du symbolisme" in *Cuadernos de Filología francesa*, N° 5, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.

bours de J.-K. Huysmans, le livre de chevet des symbolistes aurait dû être *Serres chaudes*. L'intersection de bien des points d'une oeuvre et de l'autre réaffirme encore plus notre idée de ne pas considérer la décadence et le symbolisme comme deux mouvements bien distincts, mais au contraire, de les observer comme une même semence fleurie en prose chez Huysmans, et éclore en vers chez Maeterlinck². L'illustration des rapports qui lient ces deux oeuvres ferait, à elle seule, l'objet d'un article, ce qui dépasserait largement notre propos et l'espace qui nous est imparti ici. Nous laissons ainsi une voie ouverte à une possible recherche ultérieure et nous n'y toucherons que par le biais de certains éléments.

NOTRE LECTURE

La lecture de *Serres chaudes* laisse l'impression d'être face à un embryon sinon surréaliste avant la lettre, du moins tout à fait onirique, car les vers, comme les phrases de l'écriture automatique, n'ont parfois rien à voir les uns avec les autres; telle est la première sensation, mais ... nous sommes dans le domaine de l'apparence. Le déchiffrement est ardu. Déjà le premier poème nous avertit d'un certain désordre, d'une certaine désorientation:

"Examinez au clair de lune!
(Oh rien n'y est à sa place!)"³.

Comme s'il s'agissait d'une pièce élaborée par la technique de la craquelure, du cloisonné⁴, *Serres chaudes* apparaît parfois comme un dessin en bribes, qui n'ont de sens que si l'on regarde l'alvéole d'à côté, la cellule d'à côté, et celle d'à

2. Cela a été également traité dans l'article signalé plus haut. Pour éviter la répétition, nous préférons renvoyer à ce travail.

3. Toutes nos citations correspondent à l'édition M. Maeterlinck, *Oeuvres: Quinze chansons, Les aveugles, L'intruse, Serres chaudes*, Jacques Antoine, Coll. Passé/Présent, Bruxelles, 1980, p. 131.

4. La technique du "cloisonné", de la "craquelure", fut curieusement très utilisée par les artistes de la fin de siècle, surtout par ceux qui décidèrent avec le slogan "L'art dans tout" la fin de l'isolement de l'artiste pour pouvoir conquérir son rôle social en élaborant des objets d'usage courant. Ce qui, jusque là, était considéré comme de l'artisanat devenait petit à petit de l'art ornemental. Cet exemple est à rapprocher de la situation de ces arts actuellement où tout le *design* s'est infiltré par tous les pores de notre civilisation. "L'art dans tout" est à rapprocher également, et c'est ici notre propos, de l'art d'écrire, l'art de peindre, l'art de composer, etc. de cette fin de siècle où les mêmes tendances se donnent la main miraculeusement, et dont l'intention est d'unir tous les arts dans l'art total-Cf. le compositeur Wagner et l'opéra comme spectacle total qui servit d'étalon aux artistes.

côté encore, et ainsi de suite jusqu'à ce que le regard soit capable de reconstruire l'image complète, préexistante mais seulement *visible*, et *lisible*, à une distance plus loin, comme à vue d'oiseau. Cette conception, pour ainsi dire, *réticulaire* exige l'effort d'une lecture minutieuse, analytique, en éclats d'abord, pour, grâce à la synthèse proportionnée par le regard d'en haut, pouvoir unifier les pièces en un tour d'horizon ensuite. D'où, à nouveau, notre titre; la reconnaissance des formes, son appréhension dans ses différentes dimensions, doit passer par une construction intellectuelle qui, s'affinant en permanence, comporte un caractère non définitif.

La serre elle-même est composée de *fragments* de verre, et ces fragments jouent un rôle qui n'est pas moindre. Le cloisonnement auquel nous avons fait allusion n'est, de nouveau, qu'apparent lui aussi car s'il reste quelque impression de netteté chez le lecteur de *Serres chaudes* celle-ci serait justement l'imbrication de tout dans tout, la capacité de Maeterlinck pour concentrer en un vers toute la sève de l'ensemble. La partie est dans le tout, de même que le tout est dans la partie malgré le réticule qui parfois nous cache le dessin, comme l'arbre la forêt.

NOTRE CHOIX

Devant l'ensemble d'éléments qui nous apporte la clé —ou plutôt les *clés*— de lecture de *Serres chaudes*, nous sommes contraint, une fois encore, de choisir: le monde des ombres et de la lumière, la présence de la femme, le couple intérieur—extérieur, la nature, la maladie, le temps et l'espace, la religion, la mythologie....autant de lanternes pour approcher ces *Serres* infinies, pour approcher l'infinité de la serre:

Le couple intérieur—extérieur est, à notre avis, un des noyaux les plus révélateurs, non seulement parce qu'il est en connexion avec tous les autres motifs— fait que nous avons déjà remarqué comme constitutif de l'oeuvre — mais aussi parce que le texte de Maeterlinck est fortement spatialisé; l'axe temporel y est pratiquement annulé par la présence de l'espace. Cette sorte de paralysie temporelle se traduit en un *tempo lento*, en temps mort même. Face à cela, l'axe spatial est par contre multiple, nous assistons *simultanément* à la présence de différents personnages dans différents endroits, même si ces endroits sont hors de la géographie quotidienne. Tenant compte cependant du fait que la serre est l'espace invariable qui parcourt tout le recueil, l'angoisse et l'étouffement que l'on ressent provient certainement de cette asphyxie spatiale de la serre qui contraste avec la diversité d'endroits évoqués par le sujet poétique. Nous allons remémorer quelques vers de *Cloches de verre*, par exemple, pour mieux illustrer ce trait:

"J'entends célébrer une fête un dimanche de famine,
Il y a une ambulance au milieu de la moisson,
Et toutes les filles du roi errent, un jour de diète,
à travers les prairies!

(...)

Une vierge arrose d'eau chaude les fougères,
Une troupe de petites filles observe l'ermite en sa cellule,
Mes soeurs sont endormies au fond d'une grotte
vénéneuse!"⁵.

D'autres poèmes pourraient illustrer cette spatialisation très marquée face à la temporalisation incertaine, effacée ou inexistante. Le couple dedans-dehors fait partie, d'une manière volontairement *répétitive*, de toute l'oeuvre de Maeterlinck. L'interrelation des deux éléments est constante, de sorte que le lecteur se sent parfois fourvoyé; le parcours de l'un à l'autre étant sans solution de continuité, il nous semble parfois erratique, tout comme l'âme elle-même se sent errante le long du recueil. A ce propos, nous vient à l'esprit une affirmation de Guy Michaud, ce grand connaisseur du mouvement symboliste:

"(...) le miroir, dit-il, est le symbole même du symbolisme. La création est un immense jeu de miroirs, et le miroir est ce qui permet le passage d'un monde à l'autre. Il est le révélateur des correspondances et, à ce titre, l'instrument par excellence du poète"⁶.

Si le miroir comme tel n'apparaît pas dans *Serres chaudes*, le verre, la vitre, le cristal, synecdoques de ce miroir, envahissent les poèmes. Ils entraînent l'idée de la clôture, de la lumière, de la séparation aussi et, plus largement, du concept platonicien du *speculum mundi* où l'ombre, et non seulement la clarté, a un rôle capital à jouer. La plupart des visions ont lieu au clair de lune⁷, la nuit; non pas dans une clarté diurne, mais dans l'obscurité, dans les ténèbres, là où les contours prennent un relief différent où "rien n'est à sa place!", mais là aussi où il faut savoir regarder autrement, pas seulement avec les sens physiques⁸.

5. pp.136/137.

6. G. Michaud, *L'Oeuvre et ses techniques*, Nizet, Paris, 1957, p. 108.

7. "Un clair de lune où transparissent / Les lys jaunés des lendemains" (Oraison, p. 132), "Dans le clair de lune qui pleure" (Serre d'ennui, p. 133), "Dans le clair de lune du mal" (Tentations, p.134), "Seigneur, ayez pitié du verbe! /Laissez mes mornes oraisons/ Et la lune éparse dans l'herbe /Faucher la nuit aux horizons!" (Offrande obscure, p. 138)"Oh! voici enfin le clair de lune! (Hôpital, 149), "Je vois un clair de lune amer" (Oraison nocturne, 151), la liste pourrait continuer d'une façon exhaustive, nous préférons nous arrêter ici.

8. A côté de la référence à Platon nous n'oublions pas que le sujet de la cécité est évidemment impliqué. Nous savons combien les aveugles envahissent l'oeuvre entière de Maeterlinck,

L'angoisse métaphysique de la fatalité –le *fatum* classique–, l'impossibilité d'accéder à l'amour et au bonheur, l'obsession de l'inconnu et du mystère par dessus tout, la présence implacable et ténébreuse de la mort, ingrédients fonciers du théâtre maeterlinckien sont déjà à la base de ses *Serres chaudes* dont le verre sert non seulement de séparation du monde mais aussi de moyen –dans son sens le plus pur étymologiquement–, d'*intermédiaire*, pour l'appréhension de celui-ci; dès lors on comprend mieux que la vue –le regard– soit le sens dominant. Comme nous l'avons dit plus haut les jeux de lumière et d'ombres sont très abondants dans ce recueil, et ces jeux sont directement liés au sens de la vue; que ce soit à travers les descriptions d'une multiplicité d'endroits, que ce soit à travers l'apparition des termes appartenant au champ sémantique de la vue⁹, que ce soit à travers les qualificatifs de couleurs –où le sens de la vue est sous-jacent¹⁰, le regard du sujet poétique va se placer tantôt d'un côté de la vitre tantôt de l'autre, c'est pourquoi, le lecteur se sent troublé, comme nous l'avons évoqué plus haut.

UNE AUTRE PISTE

Nous savons que Maeterlinck éprouvait une préférence manifeste pour l'*instinct*, pour l'*inconscient* comme source originelle, essentielle et primitive de l'homme; comme preuve ce petit texte:

"J'ai toujours constaté sur moi-même, que toutes les parties conscientes de mon art (...) ont varié sans cesse et se sont inclinées aux souffles divers des lectures et des autres influences; tandis que toutes les parties instinctives, tout ce que je

et comment à eux seuls est destinée la *vraie vision*, ils voient au-delà des autres, même à distance. L'espace ne compte pas pour eux, ce n'est ni un adjuvant ni un opposant –Cf. *Intérieur*–

9. Voici des exemples -c'est nous qui soulignons-: "Mon âme pâle de sanglots/ *Regarde* en vain ses mains lassées" (Oraison, p. 132), "O cet ennui bleu dans le coeur!/ Avec la *vision* meilleure" (Serre d'ennui, p. 133), "Sous les ténèbres de leur deuil, /*Je vois* s'emmêler les blessures" (Tentations, p. 134), "*Examinez* à travers leurs feuillages:/ Il y a peut-être un vagabond sur le trône./ (...) *Examinez* surtout celles de l'horizon !" (Cloches de verre, p. 136). Ces références pourraient se multiplier encore, mais nous jugeons plus pertinent de renvoyer le lecteur à n'importe quel poème de *Serres chaudes* pour pouvoir vérifier par lui-même cette abondance de la *vue* que nous venons de mettre en évidence.

10. C'est nous qui soulignons: "Mon âme est *pâle* d'impuissance/ Et de *blanches* inactions. (...) Les bulles des songes *lilas* (...) Un *clair de lune* où transparaissent/ Les *lys jaunis* des lendemains;" (Oraison, p. 132), "Cet ennui *bleu* come la serre,/Où l'on voit closes à travers/ Les vitrages profonds et *verts*,/Couvertes de lune et de verre." (Serre d'ennui, p.133), "Les serpents *violet*s des rêves (...) Et les tiges *rouges* des haines/ Entre les deuils *verts* de l'amour." (Offrande obscure, p. 138), etc.

n'avais pas voulu, tout ce dont j'ignorais l'origine, tout ce dont je ne me rendais pas compte, demeurait immuable au milieu de mes évolutions. J'ai remarqué aussi qu'à mesure que j'acquerrais la pleine conscience de quelque élément de mon art, c'était infailible indice de la mort et de l'élimination prochaine de cet élément"¹¹.

Nous savons tous l'importance qu'a acquis le symbole dans cette période de la fin de siècle. Pierre de touche du symbolisme, on a consacré au symbole des réflexions, des pages dans les journaux, des discussions entre littéraires ..., Maeterlinck n'a pas échappé à cela, et dans la fameuse *Enquête* signée par Jules Huret, il a manifesté:

"Oui, 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 de l'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"¹².

Aveu qui rejoint d'emblée notre citation précédente. Et pourtant, pourrions-nous souligner, ... quelle quantité d'éléments ont accompagné indéfectiblement chacune des oeuvres de Maeterlinck, de façon obsédante! Alors ... De quel *inconscient* tout-puissant a joui Maeterlinck le long de sa carrière! Face à la culture grécolatine, héritée de l'occident, il va tourner les yeux vers l'Angleterre, les préraphaélites, les sources nordiques, la magie primitive, *symbolique*. L'abondance du végétal, du minéral, des règnes antérieurs à l'homme, laissent transparaître une certaine nostalgie de ces états dans *Serres chaudes*, et ne font qu'accentuer cette passion des origines, du retour à l'antérieur, de même qu'à l'intérieur que notre écrivain a éprouvée. Cela nous achemine à la grande *correspondance*, l'*analogie* par excellence des symbolistes: la communion avec le cosmos: se sentir une partie, si infime fût-elle, de l'univers¹³. La nature a une place capitale dans *Serres*

11. M. Maeterlinck, *Confession de poète* in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, Ed. Labor, Coll. Archives du futur, Bruxelles, 1985, p. 80.

12. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. Ed. Thot, Paris, 1982, p. 104.

13. Multiples sont les exemples que nous pourrions citer à ce propos tout au long de l'histoire de la littérature. Un conte fantastique de l'écrivain Santiago Dabove -in J.-L. Borges, S. Ocampo et A. Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Pocket Edhasa, Barcelona, 1981, p. 158- nous vient à l'esprit: *Ser polvo*; mais il existe une quantité énorme dans la littérature fantastique et magique. Dans ce conte, le narrateur raconte pas à pas sa fusion -angoissante, cette fois-ci- avec le végétal, son retour à la terre en partageant les sensations propres d'un être à racines qui puise sa sève dans les entrailles de cette terre accueillante malgré tout.

chaudes, elle est tantôt un lieu de péché, hostile à l'homme qui y lutte vainement –qu'on songe ici à *Tentations*–, tantôt un lieu de tristesse –*Feuillage du coeur*–, tantôt un lieu d'espoir –*Ame de serre*–; nous y sommes loin du *locus amoenus* qui peuplera plus tard les rencontres amoureuses de ses pièces de théâtre¹⁴; nonobstant, la nature sert de refuge à l'âme protagoniste des *Serres*. Le pèlerinage–errance de cette âme va être intime chez Maeterlinck, et circulaire aussi; du *moi* à l'intérieur du *moi*, de l'extérieur –l'apparence– à l'intérieur du noyau, vers l'origine antérieure, de nouveau vers les sources du *moi*¹⁵. Cet intérieur, qui est celui de la serre, est peuplé d'humidité, de moiteur, de *féminité* somme toute. Mais nous pourrions développer cela ultérieurement.

L'opposition que nous pouvons établir dans *Serres chaudes* entre poèmes en vers réguliers et poèmes en vers libres nous permet elle aussi de retrouver le couple intérieur–extérieur. Les premiers nous montrent un *état d'âme* à travers une vision *introspective*, tandis que les seconds vont illustrer ce même état à travers un paysage *extérieur* plus descriptif. Cette conception de la nature, du paysage –en tant que fragment de la nature– se relie au Romantisme, à Baudelaire, à Mallarmé, au symbolisme en général, mais au Moyen Age aussi, et c'est là, en dernier lieu, que nous pouvons trouver une des sources. Consultons Jean Frappier:

“La forme la plus simple de cette rencontre –Il fait allusion à la rencontre du monde physique et du *monde de la conscience*– n'est autre qu'un accord noté entre un état d'âme, un sentiment –la joie en général– et l'aspect lumineux d'une saison, d'un moment, d'un paysage”¹⁶.

14. *La Princesse Maleine, Pelléas et Mélisande* sont peuplées d'images d'une nature accueillante, mais le fatum va s'imposer à la fin et dans un cas tout comme dans l'autre la nature va présager la mort.

15. Il nous semble intéressant de parcourir en parallèle ce que soutient Henri Bergson à propos de la conscience: “Nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect: l'un net, précis, mais impersonnel; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun.

Ce second aspect qui constitue le 'moi fondamental', insaisissable par le moyen du raisonnement et du langage, ne pourra être saisi que par *l'intuition*, cette espèce de sympathie intellectuelle par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable.” Cité par M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Privat éditeur, Toulouse, 1960, p. 186, c'est nous qui soulignons.

16. *Histoire, mythes et symboles*, Librairie Droz, Genève, 1976, p. 194. Frappier prend l'exemple de Chrétien de Troyes et de Bernard de Ventadour. Il y montre comment existe-t-il une communication-communion dans le mouvement de la nature vers l'homme et ses senti-

Même si, dans le cas qui nous occupe, la joie a une place assez exigüe, car nous assistons plutôt à un sentiment de perte, de complaisance, d'angoisse aussi, ce qui est certain c'est que ce double parcours existe dans *Serres chaudes*. Déjà le titre a-t-il été expliqué maintes fois suivant l'aveu de Maeterlinck lui-même dans *Bulles bleues*:

"Ce titre s'imposa naturellement, car Gand est une ville d'horticulture et les serres froides, tempérées et chaudes y abondent (...) rien ne me semblait plus agréable, plus mystérieux que les abris vitrés où régnait la puissance du soleil"¹⁷.

La contemplation d'un paysage a pu provoquer ces pages, pages où "l'utilisation émotionnelle des références se confond avec une utilisation référentielle des émotions"¹⁸, d'où la difficulté de les dévoiler; au lecteur de retrouver les clés de déchiffrement; de la suggestion à l'aveu, du non dit au dit, ce travail de débroussaillage lui appartient.

L'assertion de Maeterlinck dans *Bulles bleues* nous renvoie en écho les multiples références qui, depuis le Romantisme jusqu'au symbolisme, ont sculpté cette conception du paysage et nous ont amené à parler de l'*âme* des choses. Baudelaire assurait déjà dans son texte *Paysage*:

"Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache"¹⁹.

La même lecture peut être tirée des paroles tellement citées de Mallarmé, acquises par les symbolistes comme un de leurs credos:

"évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements"²⁰.

ments, de même que dans le parcours inverse "la joie d'amour illuminant le coeur du poète qui se répand sur le monde extérieur et transforme la nature"-p. 195- on peut apprécier identique réalité.

17. M. Maeterlinck, *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, Ed. du Rocher, Monaco, 1948.

18. Cf. U. Eco *L'oeuvre ouverte* (Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 55), où il exprime de la sorte l'usage esthétique du langage, le langage poétique.

19. Ch. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, N.R.F., Coll. La Pléiade, Vol. II, Paris, 1975, p. 660

20. S. Mallarmé, réponse à l'Enquête de Jules Huret en 1891; mais il avait déjà dit cela dans une lettre à Cazalis en 1864, *Oeuvres complètes*, Gallimard, N.R.F., Coll. La Pléiade, Paris, 1945, p. 869.

On peut même évoquer la *Naturgeist* romantique, l'osmose parfaite des héros romantiques avec la nature enveloppante –protectrice ou hostile suivant les cas; le mot du suisse Amiel: "Un paysage est un état d'âme" résonne ici; celui d'Albert Samain également: "Il est d'étranges soirs où les fleurs ont une âme"²¹. Georges Rodenbach, lui-même, dans *Bruges-la morte* dira que "toute cité est un état d'âme"²².

Nous sommes donc au seuil des pensées qui sous-tendent encore une fois les *correspondances*, la *synthèse* parfaite entre le microcosme et le macrocosme. Maeterlinck était persuadé de cela, lui qui dans son essai *La mort* soutenait qu'il y avait dans l'Univers une force très supérieure à la pensée liée d'une façon inconcevable à elle et

"qui anime et gouverne toutes choses selon d'autres lois, et dont on ne trouve en nous que des traces presque insaisissables, de même qu'on ne trouve dans les plantes ou les minéraux que des traces presque insaisissables de pensée"²³.

Mais la *Serre* maeterlinckienne contient encore d'autres sens: tantôt prison, tantôt abri, protection. Tout lieu fermé mentionné dans *Serres chaudes* est comme une prison, on utilise d'ailleurs alternativement les deux mots dans certains poèmes; tout sujet enfermé est un être malade²⁴, d'où la synonymie latente des termes "serre", "cloche à plongeur", "étang", "hospice", "hôpital", etc. Tout ce réseau de synonymes ne fait qu'accentuer métaphoriquement les limites de l'homme, du *moi*, pour appréhender la réalité qui échappe à la raison. Revenons au premier poème –"(Oh! rien n'y est à sa place!)", l'être y est déboussolé, il a perdu l'appréhension d'un monde qu'il croyait définitive, mais on lui rend la possibilité d'appréhender sous d'autres conditions. Ce *manque* –et nous voilà arrivés à un des mots essentiels de *Serres chaudes*– a son rôle à jouer. On peut tirer profit de cette amputation, la philosophie maeterlinckienne de l'aveugle s'y déclenche à pleines voiles. Les êtres qui apparaissent dans ses *Serres* sont "des malades", "les plus faibles", "les plus tristes", "des pauvres", "des esclaves", "des incurables", "des blessés",

21. Amiel et A. Samain, cités par H. Lemaître, *Du Romantisme au symbolisme 1790-1914*, Bordas, Paris, 1982, p. 565.

22. G. Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Ed. Jacques Antoine, Coll. Passé-Présent, Bruxelles, 1977, p. 43.

23. M. Maeterlinck, *La Mort*, Fasquelle, Paris, 1953, p. 221

24. L'asile, l'hôpital et la prison se confondent au XIXe siècle en ce qui concerne le cas des aliénés. Cf. R. Huertas, "La psiquiatría", *Historia 16*, N° 192, abril, 1992, Informaciones y Prensa S. A. Madrid: "Por un lado se trata de encerrar a los individuos que puedan perjudicar a la sociedad; por otro, se trata de procurar los medios de curación a individuos enfermos. He aquí perfectamente formulados, los dos polos de una contradicción por mucho tiempo insoluble, la que sitúa al manicomio a medio camino entre el hospital y la cárcel."

tous infirmes, tous incomplets, tous des nécessiteux; des “folles”, des “vagabondes”, des “corsaires”. L'être lui-même apparaît en bribes, fragmenté: “mains”, “coeur”, “yeux”, “lèvres”, “sueur”, “fièvre”, “sanglot”, “remords”, “impuissance”, “lassitude”, “absence”, “ennui”, “silence”... Champs sémantiques qu'il faudrait explorer minutieusement pour se rendre compte de l'abandon dans lequel sombre cette âme à laquelle ne suffisent pas les sens pour pouvoir se guider. Dans la *Serre*, ne l'oublions pas, on met des plantes à l'abri pendant l'hiver, on y cultive les végétaux exotiques ou délicats, on y fait les semis particulièrement fragiles, parfois on les chauffe artificiellement, elle a besoin donc de l'extérieur pour survivre, même si elle doit être séparée de cet extérieur. C'est de nouveau dans le premier poème, *Serre chaude*, que nous trouvons la clé de cela:

“Mon Dieu! Mon Dieu! quand aurons-nous la pluie,
Et la neige et le vent dans la serre!”²⁵

Le titre de ce premier et significatif poème rejoint d'emblée l'expression “En serre chaude” appliquée à ce qu'on place dans des conditions artificielles de développement²⁶. Ces conditions imposent une séparation à travers la vitre, séparation ressentie de manière douloureuse par l'âme des *Serres*.

Reste sous-jacente dans cette image de la serre, de la vitre enveloppante, des visions du dehors et du dedans de la serre, toute la philosophie de l'époque en ce qui concerne la connaissance de l'homme, sa perception du monde, sa compréhension de celui-ci, qu'on songe ici au néokantisme, à Schopenhauer, à Hartmann – et sa notion de l'inconscient-. L'incomplétude, le manque peuvent avoir une *autre* explication sous cette *autre* lumière. La force de cette philosophie ne s'amincit pas par le fait qu'elle soit au second plan, sous-jacente, bien au contraire, nous avons appris chez Maeterlinck à donner une valeur capitale à tout ce qui apparaît enfoui, ce sont ses trésors justement. Pelléas, amoureux de Mélisande, demande désespérément:

“Il faut que je la voie une dernière fois, jusqu'au fond de son coeur... Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit...”²⁷.

Les *correspondances* physio-psychologiques comme c'est le cas par exemple du parallélisme entre les yeux et le coeur, sont un indice de plus, encore un, de la

25. p. 131.

26. A rapprocher également de l'abri que Des Esseintes dans *A Rebours* se fait fabriquer pour recréer des modes de vie bien différents. Nous y retrouvons le thème de la clôture et le thème de la création artificielle de la nature, sujets très chers à la fin du siècle.

27. M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Editions Labor, Bruxelles, 1983, p. 54.

relation extérieur –œil– et intérieur –cœur–, elles sont abondantes dans l'oeuvre maeterlinckienne justement dans sa volonté de capter les profondeurs de l'individu et du monde: "Je suis plus près de toi dans l'obscurité..."²⁸, "Ah! qu'il fait beau dans les ténèbres..."²⁹ "Je n'entends que ton coeur dans l'obscurité"³⁰ dit Pelléas à Mélisande, entendant par là que sa capacité d'appréhension et d'amour d'elle augmente dans la nuit. Le plus authentique n'est visible ni lisible que le soir chez Maeterlinck.

"Perpétuellement édifier des idées qui requièrent le suprême effort de nos facultés, et perpétuellement reconnaître que ces idées doivent être abandonnées comme imaginations futiles, nous montre mieux que ne le ferait tout autre moyen, la grandeur de ce que nous tentons vainement de saisir. En cherchant continuellement à connaître et en étant continuellement rejeté en arrière avec la conviction de plus en plus profonde de l'impossibilité de connaître, nous entretenons vivante la conscience que c'est à la fois notre plus haute sagesse et notre plus haut devoir de regarder comme Inconnaissable ce par quoi existent toutes choses"³¹. Cette réflexion d'Herbet Spencer est citée dans sa totalité par Maeterlinck dans *La Mort* pour illustrer le chapitre qu'il consacre à *Les deux aspects de l'infini*. Elle en dit long sur l'impossibilité d'appréhension expérimentée par l'âme de ses *Serres chaudes*.

La place du regard oscille, nous l'avons déjà souligné plus haut. Le regard s'établit tantôt de l'intérieur à l'extérieur, tantôt à l'inverse le long des poèmes. Dans cet estompage sans pistes provoqué par l'oscillation de l'un à l'autre point de vue, nous pouvons également dévoiler un des aspects qui, à nos yeux, est capital de tout le symbolisme: la progressive disparition du sujet, l'effacement de sa trace. Timidement d'abord ce passage sera fondamental pour comprendre la littérature et la peinture du XXe siècle. De la référence objectale à la référence subjectale et de là au vide, au néant, à l'ineffable. Pour ce faire, le moi doit devenir de plus en plus ténu, insignifiant, la *transitivité*, la *référence*, va dorénavant se *générer* d'une manière tout *autre*, elle sera *perçue* de même autrement. Maeterlinck nous a ouvert des voies vers cet autre, qui fait aussi partie de nous. Mais... notre lanterne s'éteint là-dessus pour cette fois...

28. Id., *Ibid.*, p. 56.

29. Id., *Ibid.*, p. 58.

30. Id., *Ibid.*, p. 58.

31. M. Maeterlinck, *La Mort*, Fasquelle, Paris, 1953, p. 227.