

EVOCATION DES *SERRES CHAUDES* DE MAETERLINCK, OU LE KALEIDOSCOPE DU DESIR

0. INTRODUCTION

S'il est vrai que le concept de belgitude demeure au centre d'une spécificité toujours polémique et nullement acquise des lettres françaises de Belgique, il est intéressant de voir à quel point et par quelles caractéristiques Maurice Maeterlinck accomplit (sans vouloir, pour autant, conférer à ce terme un ton de fatalité, mais plutôt d'effectivité) sa part de "génie du Nord"(1), puisque de génie il s'agit.

Né dans la très bourgeoise ville de Gand en 1862, Mooris Maeterlinck (comme il se fit connaître) suit le parcours sociologique et culturel de la plupart des précurseurs belges, surtout flamands: familles traditionnelles et aisées, rigoureuse éducation catholique chez les Jésuites, frustrante carrière d'avocat délaissée en faveur des lettres, choix délibéré de l'expression française et reconnaissance à Paris: "Des Flamands qui ne parlent ni n'écrivent la langue de leur région, mais qui sont profondément enracinés"(2), tels Verhaeren, Rodenbach, Elskamp ou Van Lerberghe.

Toutefois, Maeterlinck se bâtit une trajectoire tout originale qui ne cesse de surprendre ses biographes. Ce Belge qui osait voir "plus loin que son nez belge"(3), dans l'expression réussie de G. Compère, qui se décida à écrire en "beau français"(4) comme par provocation, vécut, comme on dirait en cliché, une enfance heureuse et sereine, partagée entre les ruches et les serres de son père, les plats paysages de la Flandre orientale et le spectacle féerique du canal de Terneuzen. On croit entendre Jacques Brel chanter son pays... seule l'agonie de sa mère vint, en quelque sorte, obscurcir ce décor, et blesser son odorat à coups d'éther et d'angoisse d'hôpital.

C'est précisément à partir de ce champ fertile en émotions et en sentiments liés à l'enfance que, entre autres choses, foisonneront plus tard dans les **Serres chaudes** ce riche assemblage insolite et précurseur d'images, de phantasmes; ce vaste répertoire de symboles originaux, ainsi que cet impressionnant bestiaire (ex: abeilles, fourmis) et ce souci métaphysique qui accompagneront Maeterlinck sa vie et son oeuvre durant. L'enfance, voilà justement le laboratoire émotionnel, le centre névralgique où s'élaborent les véritables souvenirs(5), ceux qui mouleront les contours des **Serres chaudes**, et en feront une oeuvre inédite et hétéroclite. Cette même enfance que Maeterlinck, au terme de son existence, considérera avec amertume comme une mort que l'on ne parvient pas encore à voir nettement, une fatalité(6).

Voilà donc notre Maeterlinck des **Serres chaudes** (1889), le premier Maeterlinck, celui du XIXe siècle selon la pertinente distinction établie par G. Compère pour mieux isoler le Maeterlinck de l'époque symboliste(7) du Maeterlinck "tombé" du XXe siècle, un peu déchu à l'instar de ces anges bibliques, et dont l'originalité se serait irrémédiablement perdue(8). Cet *isolement* thématique et stylistique se justifie d'autant plus que l'époque qu'il recouvre semble parfaitement identifiable du point de vue historique, social, politique et surtout culturel.

Le dernier quart du XIXe siècle assiste, en Belgique, au difficile passage constitutionnel du vote censitaire au vote universel, profondément marqué par les remous électoraux qui divisent les partis catholique et progressiste. La société civile et intellectuelle (littéraire, notamment) aura tendance à se regrouper derrière ces mouvements, ce qui n'ira pas sans fragiliser un peu plus un pays déjà si artificiel en soi, si conventionnel(9). En outre, les milieux culturels belges, souvent matriciellement dépendants du rapport à Paris, éprouvent et, simultanément, élaborent, "travaillent", aussi bien thématiquement que formellement, une "fin de siècle", un ennui, un *spleen* (pour tout dire) qui modèlent *l'air du temps*.

L'attrait des poètes décadents, l'originalité du Parnasse, du lyrisme impersonnel et des théories esthétiques liées au concept de *l'art pour l'art* encouragent, en Belgique, les premières recherches issues d'un intense laboratoire littéraire où s'expriment les premières avant-gardes de la Modernité esthétique, la "matrice de l'art moderne"(10), comme dirait G. Compère. L'air de Paris, où Maeterlinck débarque à cette époque est un fourmillement de ces "modernités éparses"(11). Y règne ce que le siècle avait donné de mieux: Hugo, Vigny, Baudelaire, les Parnassiens, Verlaine. Comme le signale J. Paque, les revues littéraires belges qui commencent à paraître çà et là à partir de 1890 reflètent fidèlement ces différents clivages politiques et culturels(12). Retenons, pour notre propos, les plus antagoniques. D'une part, **La Jeune Belgique** se voulait indépendante, sans allégeances à l'égard du pouvoir institutionnel et culturel belge. Elle défendait le modèle de l'art pour l'art. Ses exemples sont Baudelaire, Gautier, Le Conte de Lisle. D'autre part, **L'Art moderne**, — quoique n'étant pas directement engagée dans le débat socio-politique —, prônait néanmoins un certain accompagnement des rythmes sociaux.

Revenu de son voyage initiatique à Paris, et fort des découvertes des "dieux", — songeons à l'impact d'un Verlaine, d'un Mallarmé et du premier symbolisme français —, Maeterlinck semble avoir mûri une originalité ainsi qu'une profondeur mystique (pour laquelle il est franchement redevable aux contemplateurs rhénans Ruysbroeck et Novalis) qui, très vite, lui assureront une juste reconnaissance à Paris. Beaucoup de cette spécificité du symbolisme belge, — un des vecteurs qui définissent la belgitude

—, naît de ce mûrissement et de cette rencontre, que les **Serres chaudes** illustrent de manière surprenante.

Dans le cadre de l'ample débat des revues littéraires belges de cette fin de XIXe siècle, "véritable éveil de la littérature belge" à en croire Burniaux et Frickx⁽¹³⁾, Maeterlinck avec d'autres précurseurs (Van Lerberghe, Le Roy, Darzens) lance le défi, — éphémère, certes, de fonder **La Pléiade** (1885), revue qui regroupe volontiers l'expression symboliste et vers-libriste naissante en Belgique.

Après avoir accueilli le symbolisme, **La Jeune Belgique** raidit ses positions, rejette les innovations ou les critique durement (notamment le vers libre) et, rompant avec sa neutralité originelle, s'engage politiquement. Le bilan littéraire belge de la "fin de siècle" débouche sur un irrémédiable antagonisme⁽¹⁴⁾. D'une part, la parnassienne **Jeune Belgique** acquiert définitivement une connotation politique de par son parti pris conservateur. D'autre part, les "idéologies de rupture"⁽¹⁵⁾, à savoir les avant-gardes naturaliste et symboliste issues du concept baudelairien de Modernité et de sa définition du Beau, se voient un peu malgré elles placées du côté des mouvances progressistes et socialisantes.

Le Maeterlinck des **Serres chaudes**, celui-là même qui fait l'objet de notre modeste approche, est le résultat de ce foisonnement d'idées, de ce laboratoire de styles, et de cet esprit fin de siècle auquel se réfère G. Compère⁽¹⁶⁾. Son originalité s'inscrit en ligne droite dans la tradition d'une certaine *belgitude* établie sur cette "rencontre de deux cultures dans une certaine mésalliance fructueuse du fond et de la forme"⁽¹⁷⁾: l'expression profonde, parfois mystique, dans une forme française, d'un "génie du Nord"⁽¹⁸⁾.

1. LE SYMBOLISME BELGE: UNE SPECIFICITE?

La fragile spécificité revendiquée par les lettres françaises de Belgique, la difficile *belgitude*, passent également par la reconnaissance d'une particulière affirmation symboliste chez les auteurs belges de fin de siècle, bien distincte d'un simple "(...) greffon sur la branche maîtresse du symbolisme français"⁽¹⁹⁾. Certes, l'ambition esthétique et la portée métaphysique de la poésie symboliste convergent dans les deux cas, la poésie étant, indistinctement conçue comme "une démarche exploratoire dans l'inconnu de l'univers, dans l'inconscient de l'individu"⁽²⁰⁾ et vouée à une "fonction initiatique: médiation entre le réel et l'idéal"⁽²¹⁾ par le biais du *symbole*. Le symbole, l'image dont, disait Mallarmé, la vocation primordiale, consiste à *suggérer* et part intrinsèquement vers un besoin de totalité et de synthèse, (...) interprète l'ineffable, le révélant"⁽²²⁾, quoique suivant

une démarche qui va du concret et aboutit à l'abstrait, ce qui les différencie du mouvement allégorique inverse.

La suggestivité mallarméenne, applaudie notamment par Verhaeren, et la prospection de l'indicible n'empêchent pas l'élaboration instinctive d'une sensibilité symboliste typiquement belge⁽²³⁾ dont les sources sont extérieures à la tradition symboliste française: aspiration à la transcendance, élan spirituel, voire mystique; souci métaphysique⁽²⁴⁾. L'axe de cette tendance originale est décidément nordique, enrichi par les mythes germaniques et par la spiritualité rhénane. Le latinisme méthodique et précis de la tradition française est rejeté au profit d'un enracinement et d'une valorisation des origines flamandes⁽²⁵⁾. J. Paque souligne encore la spécificité *déviance* du langage chez les auteurs symbolistes belges, ainsi que leur refus de l'anarchie. Cette tendance marque le parcours de Maeterlinck ou de Verhaeren, engagés plutôt dans les luttes bien moins radicales du Parti Ouvrier belge⁽²⁶⁾.

Dans le cas précis du Maeterlinck symboliste du XIXe siècle, c'est le terroir flamand, ses paysages, sa végétation, ses légendes qui fournissent le matériau et l'inspiration poétiques. Mais c'est également le moine contemplateur flamand du XIVe siècle, le "génie absolu" qui, par son langage simultanément subtile et abrupt, conduira le poète vers les méandres et les virtualités de la Parole. J. Paque résume cette démarche quand elle se réfère au "retour aux sources profondes et lointaines" à même de provoquer une "régénérescence de la poésie"⁽²⁷⁾.

Quoi qu'il en soit, la spécificité symboliste belge, et maeterlinckienne notamment, ne se borne pas à la seule production littéraire (poésie et théâtre). Elle mise également sur une théorisation du symbolisme et sur une pertinente définition du symbole⁽²⁸⁾. Aussi Maeterlinck distingue-t-il le symbole, purement allégorique et réductible par l'intelligence, du symbole proprement dit ou par excellence: celui qui, purement intuitif, dépasse les contraintes de la pensée pensante et va à l'inconscient, à l'emportement du poète. Dans ce dernier cas, le symbole n'est plus contrôlable dans la mesure où il accomplit une fonction initiatique, à savoir l'accès, de la part du poète, à une réalité inconsciente et, pour l'heure, encore ignorée. N'ayons pas peur des mots; c'est déjà à une certaine *surréalité* qu'aspirent la plupart de ces poètes symbolistes belges, et Maeterlinck en tête; ce qui leur confère une "paternité" de précurseurs vis-à-vis des avant-gardes suivantes, et du surréalisme en particulier.

En somme, la distinction allégorie — symbole marquerait l'opposition des symbolismes français, ordonné et précis, — réductible par l'intelligence —, et belge, — métaphysique et à tendance mystique. Il ne s'agit pas, pour notre part, d'exalter un abordage éventuellement plus pur, plus audacieux ou spirituel du symbolisme, mais bien, plutôt, de dégager une possible voie/

voix par où s'exprime la *belgitude*, de relever une richesse supplémentaire du symbole, à même d'"ouvrir" le poème et de lui faire "(...) entrevoir des perspectives nouvelles et inattendues" dans une démarche où "l'esthétique rejoint l'éthique"(29)

2. RUYSBROECK: LE BONHEUR D'UNE DECOUVERTE ET L'IMPACT D'UNE RENCONTRE

Il est de ces voyages, de ces rencontres et lectures dont l'impact s'avère imprévisible et transformant. La découverte de Ruysbroeck l'Admirable, moine et contemplateur brabançon du XIVe siècle, fut de cet ordre et de cette puissance chez Maeterlinck. Le poète compose les **Serres chaudes** et, simultanément, commente et traduit l'**Ornement des noces spirituelles**(30) du mystique flamand. Comme nous le verrons plus loin, une subtile *intertextualité* s'amorce qui travaille des images, élabore un langage et gagne en profondeur. La traduction se transforme très vite en un véritable "(...) guide spirituel qu'il n'avait pu trouver adolescent chez les Jésuites dont le système d'éducation l'avait rebuté au point de le détacher d'un christianisme abâtardi", comme dira J. Brosse dans son préface à l'ouvrage(31). Le recueil des **Serres chaudes** n'allait-il pas, d'ailleurs, dans un premier temps, s'intituler **Tentations** comme pour mieux révéler une crise spirituelle que Maeterlinck traversait ou gérait de son mieux? Et la prétendue requête de l'*imprimatur* ecclésiastique, devenue presque anecdotique, ne trahit-elle pas au fond un attachement, bien que provisoire et éphémère, de Maurice Maeterlinck à l'Eglise?

Ruysbroeck l'Admirable se situe en précurseur médiéval de ce qui constituera, au dire de Michel de Certeau, la fable mystique des XVIe et XVIIe siècles(32). Profonde et douloureuse expression du Désir, nostalgie aigre-douce de l'Unique, sentiment d'étrangeté et désir de partir, cheminement initiatique dangereux, voilà un vaste répertoire d'états d'âme que ressassent ces mystiques au risque de défier le dogme et l'orthodoxie. Ruysbroeck l'Admirable, que Maeterlinck découvre et révèle avec l'impétuosité d'un néophyte, est de ces spirituels qui marquent le "(...) passage ambigu de la présence à l'absence (...); une lente transformation de la scène religieuse en scène amoureuse, ou d'une foi en une érotique"(33) qui cherchent "(...) ailleurs et autrement ce qui peut, ce qui doit parler"(34) et, pour ce faire, "relèvent le défi de la parole"(35).

Il n'est pas improbable que le poète flamand se soit, ne serait-ce que provisoirement, laissé séduire par une telle intensité et expérience, et se soit converti. Toutefois, ce goût du spirituel et du métaphysique n'est pas l'apanage du seul Maeterlinck; il caractérise, nous l'avons vu, avec la

nordicité et la germanicité, tout le mouvement symboliste belge. Par ailleurs, G. Compère semble mépriser un climat de mysticisme qui ne serait que l'une des expressions de la fin de siècle:

"On se drogue beaucoup; à l'éther bien français, à l'opium de l'empire colonial. Mais certains n'en veulent pas. Ils se tourment vers la religion. Elle est censée leur procurer de nouvelles extases. Il y eut d'étonnantes conversions. On revient à un Moyen Age délirant. L'eschatologie requiert les esprits. On se détourne de la science. On donne dans une mysticité souvent de pacotille"(36).

On ne peut plus sec. Le Maeterlinck des **Serres chaudes** aurait-il tout bêtement donné dans un mysticisme bon marché et à la mode? Trop simple. C'est négliger l'impact de Ruysbroeck, maintes fois avoué par Maeterlinck lui-même et oublier la profonde influence que la traduction de l'oeuvre mystique du moine flamand, écrite en flamand, a pu exercer sur ce Gantois. En tant qu' "(...) historien des mystiques, appelé comme eux à *dire l'autre*", le traducteur Maeterlinck "(...) redouble leur expérience en l'étudiant"(37). Quoi qu'il en soit, l'introduction que Maeterlinck joint à sa traduction de **l'Ornement des noces spirituelles** révèle un tout autre intérêt chez ce moine halluciné. Il s'agit pour lui d'une fantastique découverte d'un langage autre, d'une autre face des mots, d'une langue primordiale. Selon lui, Ruysbroeck use d'"images irréalisables"; "ignore la plupart des artifices de la parole et ne peut parler que de l'ineffable"(38). Ses phrases s'apparentent à "des jets de flammes ou[à] des blocs de glace"(39).

Un tel langage l'induit à réfléchir sur sa conception du symbole, ce surpassement par l'activité inconsciente: "ce sont des contemplations inconscientes, et il nous est difficile de retrouver en nous quelque souvenir de l'activité antérieure de la faculté morte"(40). C'est pourquoi Maeterlinck oppose plus loin Platon et Plotin, dont l'âme serait dialectique et discursive, à Ruysbroeck chez qui règne "l'âme intuitive (...) au dessus de l'épuration discursive des idées par les mots(41). Voilà tout un manifeste symboliste qui s'ébauche à partir de la mystique rhénane!

L'abordage maeterlinckien de Ruysbroeck comporte, selon nous, plus qu'un pur et simple besoin spirituel. Il vise plus haut; ou plutôt autre chose. Et tout d'abord, une intense recherche et un constant travail pour recouvrer ces phrases qui "(...) flottent à peu près comme de transparents glaçons sur l'incolore mer du silence"(42); ces similitudes les plus éloignées, subtiles ou inconnues(43); cette "langue qui eût la toute-puissance intrinsèque des langues à peu près immémoriales"; tant et si bien que "(...)

plusieurs de ses mots ont encore en eux les images des époques glaciaires”(44). Il s’agit là d’une quête initiatique autour des insondables possibilités du langage qui font du premier Maeterlinck un alchimiste de la Parole et un précurseur des avant-gardes littéraires issues de la Modernité que connaîtra le XXe siècle: “(...) j’incline à croire que toute langue pense toujours plus que l’homme, même de génie, qui l’emploie et qui n’en est que le cœur momentanée”(45). Une réflexion prémonitrice si l’on tient compte des manifestes qui foisonneront plus tard, et que le vieux moine flamand lui inspire...

3. UNE LECTURE DES *SERRES CHAUDES*: L’ÂME SOUS L’EFFET DE SERRE

Le recueil complet des **Serres chaudes** paraît en 1889 alors que Maeterlinck plonge dans la mystique rhénane de Ruysbroeck l’Admirable dont la traduction du flamand, accompagnée d’une introduction, de l’**Ornement des noces spirituelles** paraît en 1891. La plupart des lectures des **Serres chaudes** considère cette circonstance incontournable, et attribue volontiers à Maeterlinck un quelconque dessein spirituel. C’est le cas de Joseph Hanse pour qui le Maeterlinck des **Serres chaudes** aurait découvert chez Ruysbroeck “une religion où il y a place pour l’élan et la ferveur” et surtout “du symbolisme, qui n’est pas encore baptisé”(46), et serait un poète décadent et chrétien, mélange providentiel de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Huysmans et de ce mystique rhénan. De son côté, G. Compère préfère minimiser cet élan spirituel et lui ôter toute pertinence: “On peut facilement comprendre que Maeterlinck se soit en quelque sorte entiché du vieux mystique. Il vient de sortir de l’université. Il est en stage chez Edmond Picard. Il a du temps. Il aime écrire”(47).

Quoi qu’il en soit, et pour notre part, il s’agit, indépendamment de tout attachement spirituel éphémère de Maeterlinck, de dégager des **Serres chaudes** la polysémie des images ainsi que le flottement d’un Désir que l’écart des symboles ne parvient pas à camoufler, et dont la lisibilité nous est offerte. Plongeons dans l’univers que le poète nous suggère. Mallarmé l’avait déjà senti: “Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la puissance qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve”(48).

Drame spirituel ou pas, le recueil des **Serres chaudes** n’en demeure pas moins le lieu où suffoquent des passions, où couve un feu lent de Désir et de torpeur. Marqué par l’image itérative de la serre (on songe aux serres flamandes de l’enfance de Maeterlinck) et de ses variantes (tour,

cloche, aquarium), le poète s'enferme dans une douloureuse dialectique du dedans et du dehors dont il ne pourrait prétendre sortir qu'avec une aide extérieure. *Serre chaude*, poème en vers libres, établit d'emblée cette circonstance: "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!" (Serre Chaude).

Univers clos de l'âme-serre aux prises avec le déchirement intérieur, souvent étouffant, languide, malade, mais "où l'on voit closes à travers / Les vitrages profonds et verts / Couverts de lune et de verre / Les grandes végétations (...)"

Cet univers prendra tantôt l'image de la cloche de verre, "Etranges plantes à jamais à l'abri! / Tandis que le vent agite mes sens au dehors! / Toute une vallée de l'âme à jamais immobile!"; tantôt celle, suggestive, d'une cloche de cristal où "Mes vagues douleurs abolies / S'immobilisent peu à peu" (Feuillage du coeur). Tantôt celle de l'aquarium ou de la cloche à plongeur: "Toute une mer de verre éternellement chaude! / Toute une vie immobile aux lents pendules verts! / Et tant d'êtres étranges à travers les parois!" (Cloche à plongeur)

Enfermée dans cette tour dont parle G. Compère, où il ne faut guère fermer les yeux pour rêver, l'âme du poète se sent décidément" (...) vraiment trop à l'abri!" (Ame).

Vue de l'intérieur, la serre est un terreau de passions et de désirs, un kaléidoscope onirique où sont, malgré elles, précipitées en vrac des images incontrôlables, voire mortelles.

J. Paque en signalait à juste titre le constant paradoxe, l'absurde étalage. Le chaos y règne: "Examinez au clair de lune! / (oh rien n'y est à sa place!) / On dirait une folle devant les juges, (...)" (Serre chaude). Les dérèglements sont de rigueur, le paradoxe s'impose, le contraste déconcerte et renvoie parfois à une surréalité irréductible à toute tentative d'exégèse ou d'enquête. Ces symboles sont d'une telle force que le poète prend ses distances, et les annonce par le biais de procédés comparatifs qui l'acquittent de l'effet produit:

On dirait une femme évanouie un jour de moisson.

On dirait une folle devant les juges.

(Serre chaude),

ou encore:

On a l'idée que des corsaires attendent sur l'étang

Quand les images sont trop fortement suggestives et s'égarant dans leur incohérence, le poète a recours à des probabilités:

*Oh! Il doit y avoir quelque part une énorme flotte sur
un marais! Et je crois que les cygnes ont couvé des
corbeaux.*

(Cloches de verre),

et aussi l'indéfinition:

*On enterre un frère d'armes à midi
On y fauchait la ciguë un dimanche matin
On émondait les arbres autour de la prison
On apportait des remèdes une après-midi de Juin*
(Ame),

et aussi:

*On a l'idée d'une serre sur la neige,
On croit célébrer des relevailles un jour d'orage,
On entrevoit des plantes éparses sur une couverture de
laine,
Il y a un incendie un jour de soleil, Et je traverse une
forêt pleine de blessés.*

(Hôpital),

ou encore:

*Ils ont l'air de célébrer une fête nuptiale dans une cave;
Ils ont l'air d'entrer à midi, dans une avenue
Eclairée de lampes au fond d'un souterrain.
Ils traversent, en cortège de fête, un paysage
Semblable à une enfance d'orphelin*

*Ils ont l'aspect de survivants qui déjeunent sur le champ
de bataille.*

*Ils sont pareils à des prisonniers qui n'ignorent pas
Que tous les geôliers se baignent dans le fleuve*
(Cloche à plongeur).

La serre constitue, chez le poète, un théâtre désordonné où se jouent des phantasmes récurrents, des idées déréglées, paradoxales, des obsessions désirantes qui reposent sur des antagonismes inconsciemment possibles. Le langage est surchargé d'un symbolisme délirant que d'aucuns nommeraient déjà une *surréalité*. Ces incohérences sont perçues comme étant douloureuses, malades, étouffantes; et seul, un langage rendu fou, aidé en cela par le vers libre; qui n'aspire pas à une *diction*, mais plutôt à une *suggestion* au delà de l'exégèse, est à même de s'imposer au poète,

à l'instar de cette "langue primordiale et glaciaire" qui pense toujours plus que l'homme et dont parlait Maeterlinck en commentant Ruysbroeck⁽⁴⁹⁾. Ce langage permet au poète de brouiller les pistes, de ne pas nommer son malaise et de nous le suggérer au rythme accéléré et délirant de ces antinomies déconcertantes et surtout inadéquates qui surprennent outre mesure:

*une princesse ... qui a faim
un matelot ... dans le désert
un chasseur d'élans, devenu ... infirmier
Des oiseaux de nuit ... sur des lys*

(Serre chaude)

*un vagabond ... sur le trône
des corsaires attendent ... sur l'étang
des êtres antédiluviens ... vont envahir les villes
une fête ... un dimanche ... de famine
une ambulance ... au milieu de la moisson
les filles du roi ... errent ... un jour de diète
une énorme flotte ... sur un marais
les cygnes ont couvé ... des corbeaux
une vierge arrose d'eau ... chaude ... les fougères
une troupe de petites filles observe ... l'ermite
mes soeurs sont endormies au fond ... d'une grotte
vénéneuse*

(Cloches de verre)

*les sentinelles prennent ... leur repas
une fiancée ... malade
une trahison ... le dimanche
des petits enfants ... en prison
les baisers ... d'un blessé
les châtelaines sont mortes ... de faim*

(Ame)

*les transatlantiques sifflent ... sur le canal
un jet d'eau s'élève ... au milieu de la salle
de belles plantes ... sur un glacier
des lys ... dans un vestibule de marbre
un festin ... dans une forêt vierge
une végétation orientale ... dans une grotte de glace
les beaux roseaux (...) ... sont en flamme*

*des cerfs ... dans une ville assiégée
une ménagerie ... au milieu des lys
une végétation tropicale ... au fond d'une houillère
les agneaux (...) entrent tristement ... dans la salle*
(Hôpital)

*l'ombre des grands voiliers passe ... sur les dahlias ...
des forêts ... sous-marines
je suis à l'ombre ... des baleines
un glacier au milieu ... des prairies ... de Juillet
ils nagent ... à reculons
les malades ont allumé ... un feu de joie
célébrer une fête nuptiale ... dans une cave
une avenue éclairée de lampes ... au fond d'un souterrain
une longue promenade au soleil, ... un jour de jeûne
survivants qui ... déjeunent ... sur le champ de bataille
les geôliers ... se baignent dans le fleuve*
(Cloche à plongeur)

*des paysans aux fenêtres ... de l'usine
un jardinier devenu ... tisserand
enfermer ... une princesse ... dans une tour ... un jour
de fête
soeurs de charité sur ... une Atlantique ... sans malades*
(Regards)

*la moisson ... au fond d'un souterrain
des figures de cire ... dans une forêt d'été
la lune ... avait fauché ... toute l'oasis
une vierge en sueurs ... au fond d'une grotte de glace
les jeunes cygnes ... dans un nid de ciguë*
(Attouchements)

Décidément, "rien n'y est à sa place", dans cette tour! Le désordre mental qui y règne en absolu reflète un combat plus profond, de nature spirituelle, comme si la prolifération en vrac des symboles dans les poèmes en vers libres du recueil prétendait rendre compte d'un état d'âme, d'une conscience tourmentée par le mal et par le constat d'impuissance et d'incomplétude.

Une lecture spirituelle et théologique de ces **Serres chaudes** nous semble légitime, voire autorisée par certains aveux du poète lui-même. La conscience du drame du *péché*, et de ses conséquences aliénantes habite

la "mauvaise serre" et l'étouffe. Le dérèglement du Désir, que ne parvient pas à reposer sur son Objet absolu, provoque une souffrance, un déchirement intérieur. On croirait entendre le conseil du vieux moine: "Car le coeur humble et amoureux ne peut rendre à Dieu et à sa noble humanité, des honneurs, ni s'abîmer en des abaissements qui satisfassent son désir"⁽⁵⁰⁾. Cette inconstance morale et cette absence de mérites, le poète préfère ici aussi les suggérer. Outre l'inadéquation des choses, les poèmes des **Serres chaudes** font allusion, au moyen d'images insolites, à des désirs sans lendemain, à des échecs existentiels, au tragique côté du péché dans son écartement provisoire du Bien Suprême, de l'Unique, Objet de son plus pur désir.

Les possibilités ouvertes dans la serre par "tout ce qu'il y a sous votre coupole" (Serre chaude) sont ces circonstances et l'environnement vital où le péché peut survenir à tout moment et, en cascade d'images et de symboles, détruire une délicate sérénité animique. Seul, le recours à "une langue primordiale et glaciaire" peut réconcilier le poète avec l'Un et les choses, et lui faire entrevoir un salut qu'il ne mérite pas.

Le péché est suggéré partout, et rendu par les images les plus inattendues. "Mon âme aux oeuvres délaissées" est l'auteur d'omissions, "l'inéclos", c'est-à-dire le non fait, le non réalisé, l'incomplétude (Serre chaude). Ailleurs, les "glauques tentations" acquièrent même une certaine connotation sexuelle, tant elles sont obsédantes "Avec leurs flammes végétales / Et leurs éjaculations". Image ambiguë quand on songe au texte de Ruysbroeck: "(...) à cause de l'irradiation du soleil de la divinité, qu'elle éjacule des éclairs et des rayons enflammés, et enflamme en l'amour tout ce qu'elle effleure"⁽⁵¹⁾ où il se réfère ... à la résurrection du Christ. La vanité des plaisirs charnels se traduit par des promesses mensongères de "leurs luxurieux augures!". Il est question dans une escalade de suggestions, de "(...) muqueuses enlacées", de "fièvres réalisées", de "leur croissance sacrilège", et lorsque le poète a pris conscience et

"(...) s'effraie en un vide spirituel et sans doute normal, évoquant pour l'esprit, qui ne l'y suit pas, quelque cloche de verre absolument noire, où il n'y a plus d'air, ni d'images, ni rien que l'on puisse exactement concevoir, si ce n'est d'incessantes étoiles autour de l'exclusion de tout ce qui n'est pas éternel"⁽⁵²⁾,

c'est à ce moment douloureux et insupportable que "des glaives bleus de mes luxures" pénètrent impitoyablement "dans les chairs rouges

de l'orgueil", laissant "la mauvaise serre" contempler cyniquement "les entrailles du péché" (Tentations).

Les figures du mal s'entassent dans un travail onirique complexe. Elles se présenteront sous la forme de "serpents violets des rêves", de "désirs couronnés de glaives" (Offrande obscure), ou s'apparenteront à ces "chiens secrets des désirs", aux "meutes de mes songes" et aux "cerfs blancs de mensonges" (Chasses lasses). Les "fauves" ont une particulière habilité à symboliser l'emprise du mal sur l'impuissante tour de l'âme. De toutes parts assaillent "les chiens jaunes de mes péchés, / les hyènes louches de mes haines, / Et sur l'ennui pâle des plaines / Les lions de l'amour couchés!" (Fauves Las), ou bien jaillissent "les luxures ennemies" qui ne procureront qu'une éphémère "joie errante de la chair" (Oraison nocturne).

Pour mieux accentuer les dommages causés par le péché, et la convalescence de l'âme, le poète parcourt le vaste champ sémantique de la morbidité et de la torpeur. Cette même morbidité dont G. Compère minimise l'originalité, qu'il lie volontiers à un effet de mode regroupant le trio mort-ennui-mystique, commun au terme du XIXe siècle: "(...) toute l'époque se fait noire. Il n'est rien qui n'infecte l'idée de la mort (...). La morbidité est partout"⁽⁵³⁾. Par ailleurs, le souvenir de l'agonie de la mère de Maeterlinck hante tout le recueil et le pénètre d'un réalisme parfois irrespirable, comme si le poète traversait tout le recueil comme il "(...) traverse un champ de bataille avec ma mère" (Ame).

La maladie et les désordres pathologiques de tous bords harcèlent la serre et y font régner une atmosphère insoutenable d'hôpital de fortune. A l'instar du mal, qu'elle accompagne fidèlement, l'infirmité s'accumule irrémédiablement et présente de terribles symptômes: "une femme évanouie", "une folle", "une étape de malade" où plane "une odeur d'éther" (Serre chaude).

Plus loin, les malades "ont d'étranges exhalaisons" tandis que de plus obscures hallucinations renvoient peut-être à "une mourante à la porte d'une cuisine", au "lit d'un incurable", aux "baisers d'un blessé", ou aux "fenêtres de l'hôpital", et que "des repas de malades s'étendaient à tous les horizons" (Ame).

Sous l'étouffante cloche où l'état d'âme est fébrile, pour quelque raison inconnue "On n'a plus mis de neige sur le front des fiévreux" alors que l'on nous conseille d'essuyer les "désirs affaiblis de sueurs" et d'aller ensuite "à ceux qui vont mourir" (Cloche à plongeur). Etat critique que celui où se trouve le poète, enfermé sous sa serre, contraint de voir le monde extérieur "à peine à travers les moiteurs" (Cloches de verre). Ce stade en rappelle étrangement un autre; celui de l'ascension spirituelle de Ruysbroeck où "tous ceux qui sont échauffés par l'amour

doivent languir (...), mais ils ne meurent pas tous s'ils se conduisent sagement"⁽⁵⁴⁾.

La maladie est ici synonyme d'impuissance et de constat d'échec. L'homme tourmenté par le péché se rend compte de l'impossibilité où il est de se sauver lui-même, et aspire à un Don, objet de sa prière et de son attente. A nouveau, et suivant sur ce point l'intuition de J. Hanse⁽⁵⁵⁾, une interprétation théologique est ici adéquate, d'autant plus que le poète la suggère plus explicitement ou la nomme carrément.

Le ton pénitentiel et humble rappelle souvent les Psaumes, ou s'inspire des liturgies liées à la contrition: "Mon âme a peur comme une femme, / Voyez ce que j'ai fait, seigneur, / De mes mains, les lys de mon âme, / de mes yeux, les cieux de mon coeur"

(Oraison).

Un *miserere* hante ces prières imprécises mais profondes où ne manquent pas certains symboles sacramentels, "J'ai perdu la palme et l'anneau", qui renvoient à la perte de la Grâce. Dans le même sens, un travail symbolique des plus riches tend à suggérer le besoin absolu de la Miséricorde, seule à même de rétablir la paix dans la serre, et de permettre, sait-on jamais, une éventuelle évasion. La Grâce, Don suprême, est suggérée à la manière d'un raffraîchissement, d'un soulagement, d'une évasion dont l'insistante demande clôt le poème: "Mon Dieu! Mon Dieu! quand aurons-nous la pluie, / Et la neige et le vent dans la serre!" (Serre chaude)

"Seigneur, les rêves de la terre / Mourront-ils enfin dans mon coeur! / Laissez votre gloire, Seigneur, / Eclairer la mauvaise serre (...)" (Tentations).

Ou encore: "Mon Dieu! d'anciens vols de colombes / Jaunissent le ciel de mes yeux, / Ayez pitié des lombes / Qui m'entourent de gestes bleus!" (Oraison).

Ailleurs, l'attente se fait plus pressante; presque désespérée: "Moi, j'attends un peu de réveil, / Moi, j'attends que le sommeil passe, / Moi, j'attends un peu de soleil / Sur mes mains que la lune glace". (Heures ternes). Ou bien l'absence devient insupportable et fébrile: "Et je meurs sous votre rancune! Seigneur, ayez pitié, Seigneur, / Ouvrez au malade en sueur / L'herbe entrevue au clair de lune! " (Oraison nocturne).

D'où une aspiration à la fraîcheur spirituelle et à l'épuration du Désir revenu, enfin, sur son Aimé: "J'attends vos nuits afin de voir / Mes désirs se laver la face, / Et mes songes aux bains du soir, / Mourir en un palais de glace". (Amen).

En attendant, il faudra au poète connaisseur des méandres du mal et tombé dans son guet-apens, glisser ça et là dans les vers libres un conseil de sagesse sous forme d'avertissements ou d'injonctions:

Allez aux angles les plus tièdes!
Examinez au clair de lune

(Serre chaude).

N'en soulevez jamais aucune!
Examinez à travers leurs feuillages
Examinez surtout celles de l'horizon!
Attendez la lune et l'hiver.

(Cloches de verre).

Peu à peu, cette sagesse change d'allure et semble vouloir *toucher* l'autre, s'engager dans une éthique, plutôt que de ne miser que sur un élan mystique individuel:

Allons vers les plus malades
Allons aussi vers les plus faibles
Allons enfin vers les plus tristes

(Ame)

Des conseils qui font étonnamment penser à des fragments de toute une éthique biblique. Au fait, ces "baisers d'un blessé" acceptés par les lèvres du poète n'en suggèrent-ils pas d'autres tout aussi évangéliques? J. Hanse souligne la pitié fraternelle et compatissante du poète envers l'autre, bien visible dans les références aux malades et aux désordres pathologiques, surtout dans le cadre de l'hôpital, lui aussi thème itératif⁽⁵⁶⁾: "Ayez pitié de ceux qui sortent à petits pas comme des convalescents dans la moisson! / Ayez pitié de ceux qui ont l'air d'enfants égarés à l'heure du repas! / Ayez pitié des regards du blessé vers le chirurgien, / Pareils à des tentes sous l'orage! / Ayez pitié des regards de la vierge tentée!" (Regards); prière du poète en guise de litanie du désespoir et de liturgie expiatoire. A nous d'y lire dans quelle mesure et pourquoi, dans cette "atmosphère enclose", "rien n'y est à sa place".

4. CONCESSIONS

L'abordage des **Serres chaudes** de Maeterlinck s'apparente à une concession bienveillante et locale de notre part si l'on considère l'évolution globale d'une œuvre et surtout d'une pensée, encouragée par la longévité. On sait combien Maeterlinck minimisera ces vers trop imprégnés de taedium fin de siècle et d'une piété éphémère. On sait surtout l'importance que prendra, dans l'œuvre maeterlinckienne, son apport

original au théâtre, qui lui vaudra le Prix Nobel. On sait, enfin, le mûrissement d'une pensée qui, dans ses derniers essais, s'attache à faire peu de cas de la métaphysique chrétienne traditionnelle et se replie sur un spinozisme capable de plus de cohérence et de promesses. **Devant Dieu** reflète ce stade de l'auteur pour qui

"La grande erreur de l'homme, c'est la notion, la nécessité, le mirage du but. Il n'y a jamais de but. S'il était possible qu'il y en eût un, il serait la négation de l'être, de la vie, de l'univers et de Dieu, la fin de tout, c'est-à-dire l'impensable néant"⁽⁵⁷⁾.

Concédonsons toutefois à ces **Serres chaudes** l'alliage assez réussi de la mystique rhénane, dans ce qu'elle a de fable, de défi au Dogme et de visions analogiques à perte d'esprit, et le symbolisme belge où suggérer a pu vouloir dire élever, à l'instar de ces étapes ruysbroeckiennes vers l'Un. Accordons-leur d'avoir poussé l'image et le symbole jusqu'au seuil d'une certaine *surréalité*, que d'autres manieront plus tard et mieux; et d'avoir sondé toute une incohérence et incomplétude du monde, tout un écart de souffrance et toute la nostalgie de l'Absent:

*"Mon âme!
Et la tristesse de tout cela, mon âme! Et la tristesse
de tout cela! (Ame)"*

José Domingues de Almeida
Universidade do Porto

NOTAS

(1) BURNIAUX, R. / FRICKX, R — **La littérature belge d'expression française**, Paris, P.U.F., 1973, p. 11.

(2) PAQUE, Jeannine — **Le Symbolisme belge**, Bruxelles, Labor, 1989, p. 26.

(3) COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, Paris, La Manufacture, 1990, p. 12

(4) *Ibid.*, p. 16.

(5) Cf. *Ibid.*, p. 39.

(6) Cf. MAETERLINCK, Maurice — **Devant Dieu**, Paris, Fasquelle, 1937, p. 200.

(7) Cf. COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, p. 25.

(8) Cf. *Ibid.*, p. 16.

(9) Cf. DUMONT, G. H., **Histoire et nationalité en Belgique (1830-1985)** in "Cheminement dans la littérature francophone de Belgique au XXe siècle", Leo S. Olschki, 1987, p. 21.

(10) COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, p. 80.

(11) *Ibid.*, p. 51.

(12) Cf. PAQUE, Jeannine — **Le Symbolisme belge**, pp. 14-23.

(13) BURNIAUX, R. / FRICKX, R. — **La littérature belge d'expression française**, p. 27.

(14) Cf. PAQUE, Jeannine — **Le Symbolisme belge**, p. 22s.

(15) *Ibid.*, p. 21.

(16) Cf. COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, pp. 51-53.

(17) BURNIAUX, R. / FRICKX, R. — **La littérature belge d'expression française**, p. 10.

(18) *Ibidem.*

(19) PAQUE, Jeannine — **Le Symbolisme belge**, p. 10.

(20) *Ibid.*, p. 9.

(21) *Ibidem.*

- (22) **Ibid.**, p. 34.
- (23) Cf. GORCEIX, Paul — **Le Symbolisme en Belgique**, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1982.
- (24) Cf. PAQUE, Jeannine — **Le Symbolisme belge**, p. 29.
- (25) Cf. GORCEIX, Paul — **Le Symbolisme en Belgique**.
- (26) Cf. PAQUE, Jeannine — **Le Symbolisme belge**, pp. 25-31.
- (27) **Ibid.**, p. 30.
- (28) Cf. POSTIC, Marcel — **Maeterlinck et le symbolisme**, Paris, Nizet, 1970.
- (29) COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, p. 81.
- (30) Cf. MAETERLINCK, Maurice — **l'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable**, trad. du flamand, Bruxelles, Les Eperonniers, 1990.
- (31) **Ibid.**, p. E.
- (32) Cf. CERTEAU, Michel de — **La Fable mystique**, 1, Paris, Gallimard, 1982.
- (33) **Ibid.**, p. 13.
- (34) **Ibid.**, p. 24.
- (35) **Ibidem.**
- (36) COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, p. 52.
- (37) CERTEAU, Michel de — **La Fable mystique**, p. 21.
- (38) MAETERLINCK, Maurice — **l'Ornement des noces spirituelles**, p. 2.
- (39) **Ibid.**, p. 4.
- (40) **Ibid.**, p. 7.
- (41) **Ibid.**, p. 11.
- (42) **Ibid.**, p. 19.
- (43) Cf. **Ibid.**, p. 27.
- (44) **Ibid.**, p. 30.

(45) *Ibid.*, p. 30s.

(46) MAETERLINCK, Maurice — **Poésies Complètes**, ed. de Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965, p. 2.

(47) COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, p. 85. (48) *Ibid.*, p. 86.

(49) MAETERLINCK, Maurice — **l'Ornement des noces spirituelles**, p. 30.

(50) *Ibid.*, p. 116.

(51) *Ibid.*, p. 45.

(52) *Ibid.*, p. 75.

(53) COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, p. 52.

(54) MAETERLINCK, Maurice — **l'Ornement des noces spirituelles**, p. 198.

(55) Cf. MAETERLINCK, Maurice — **Poésies Complètes**, ed. de Joseph Hanse, pp. 22-28.

(56) Cf. *Ibid.*, p. 29.

(57) MAETERLINCK, Maurice — **Devant Dieu**, p. 19.