

## L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlink

David Gullentops

Volume 30, Number 3, Summer 1998

La critique littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501216ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501216ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gullentops, D. (1998). L'espace poétique dans *Serres chaudes* de Maeterlink. *Études littéraires*, 30(3), 93–106. <https://doi.org/10.7202/501216ar>

Article abstract

If mimetic space in poetry is characterized by a specific organization of meaning, it is not only related to lived space, which guarantees the many possibilities of reading, but also to poetic space, that is governed by the configuration of interpretation and is leading to the general signification. The analysis of Maeterlinck's *Serres chaudes* confirms these relations between mimetic space, that is based on the opposition of inside and outside, lived space, resulting from the "displacement of everything", and poetic space, that extends the figurativisation of "the contrasting" to a specific double hermeneutic configuration.



# L'ESPACE POÉTIQUE

## dans *Serres chaudes* de Maeterlinck

David Gullentops

■ Dès sa parution en 1889, *Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck est loué pour sa modernité poétique. Le recueil contribue en effet à faire basculer « les critères du lyrisme traditionnel fondé sur la figuration mimétique du monde » et à développer les facultés génératrices de la langue poétique, celles qui servent à « créer un univers en soi, une réalité esthétique, indépendante des contingences matérielles » (Gorceix, p. 48 et 59). Tout en reconnaissant ces qualités poétiques innovatrices, l'exégèse maeterlinckienne privilégie pourtant les lectures référentielles de l'ouvrage. Les « serres chaudes » et leurs divers avatars analogiques, comme la « cloche de verre », « l'aquarium » ou « l'hôpital », sont associés à un univers dont la topologie est préétablie et dont les caractéristiques sont intertextuellement déterminées. Il s'ensuit que le pouvoir suggestif et évocateur, voire le mécanisme verbal intrinsèque qui oriente la lecture du recueil sont généralement passés sous silence. Or, tout en soulignant la présence d'une réalité existante et en

mettant en place ce qu'on peut nommer un espace mimétique, *Serres chaudes* est en mesure de faire partager, selon la terminologie des phénoménologues, l'expérience d'un espace vécu et peut conduire, par le biais de lectures successives, à la construction dynamique et protéiforme d'un univers de pensée, que nous désignons par l'espace poétique. Espace mimétique, espace vécu et espace poétique constituent ainsi les trois étapes d'une réflexion théorique préliminaire. Suit alors une analyse de *Serres chaudes* qui permet non seulement de mettre ces principes en application, mais surtout de faire ressortir le dynamisme poétique du recueil.

### L'espace mimétique

Ce qui naît et résulte de la lecture d'un poème ou d'un recueil finit toujours par prendre l'apparence d'un « monde ». Les théoriciens de la littérature l'admettent en faisant découler la disposition de lecture que l'on adopte face au discours poétique de la phrase au verbe performatif : « I imagine myself in and invite you to conceive a world in which... » (Levin, p. 150). Il est

néanmoins tout aussi inconséquent de rapporter le support langagier de ce monde aux normes langagières généralement acceptées que de comparer ce monde à une réalité référentielle ou historique existante. Le monde que révèle le discours poétique est « le monde sous une certaine description et un monde vu d'après une certaine perspective » (Black, p. 39). En d'autres termes, sa présence dépend en premier lieu de son actualisation par et dans le texte. C'est donc par le rapport entretenu avec l'inscription scripturale, rapport qui fait nécessairement intervenir celui qui est à l'origine de l'écriture, qu'il convient d'aborder l'espace du texte poétique.

À partir de la perception et de la saisie d'une réalité par un créateur, qui dès les premières esquisses ne prétendent à aucune fixation mais se veulent en devenir permanent, ont lieu le déploiement et le développement de l'espace du texte. Le rapport entre l'état des choses tel qu'il est perçu et l'expérience scripturale se manifeste alors, sur le plan strictement formel de l'écriture, par l'étalement des graphèmes et des morphèmes sur la surface du papier. Si le poète décide de faire état de cette expérience spatiale « originelle » lors de la publication de son poème, il la soumet à un projet de représentation. En effet, c'est essentiellement sur la base d'un modèle de disposition scripturale préexistant qu'il organise définitivement l'espace du texte. Il reprendra ainsi la succession des vers et des strophes ou des phrases et des paragraphes ou reproduira la dispersion des lettres et des mots sur la feuille manuscrite, expérience dont Mallarmé a été l'initiateur dans son *Coup de dés* et que Pierre Garnier et Jacques Roubaud ont poursuivie à travers leur poésie « spatia-

liste ». Poussant plus loin encore la libération des règles syntaxiques, il disposera ces mêmes lettres et mots sous la forme d'un objet concret — nous songeons aux calligrammes d'Apollinaire — ou d'une figure géométrique — comme dans les compositions lettristes d'Isidore Isou. Toutefois, quels que soient la nature — statique ou dynamique — et le genre — concret ou abstrait — du modèle emprunté ou suivi, l'occupation de l'espace textuel ressortit à l'imitation ou de la représentation. C'est pourquoi ce premier type d'expérience spatiale du poème reçoit l'appellation d'*espace mimétique*.

Le rapport entre l'état des choses tel qu'il est perçu et l'expérience scripturale se répercute également sur le plan sémantique dans ce qu'il est convenu d'appeler la scénographie du discours poétique. Si le créateur, rappelons-le, a pour tâche de déterminer le champ spatio-temporel et les relations actorielles du récit et d'adapter l'écriture sur le plan rhétorique et figuratif en fonction de sa mise en forme, la temporalisation, la spatialisation et l'actorialisation constituent les procédures standards à mettre en place pour figurativiser ou investir sémantiquement l'énoncé (Greimas et Courtés, p. 147). La spatialisation qui forme une des étapes obligées de la discursivisation soumet cependant l'organisation de l'espace à des principes logiques représentationnels. Dès l'introduction de lexèmes, comme « main », « soleil », « cœur », « voiture », « montagne », « été », le sujet-actant en quête d'un objet se transforme en un acteur qui est à la fois investi dans son ancrage spatio-temporel et donc obligé de se mouvoir dans des contours figuratifs empruntés au monde naturel qui nous entoure. Pour faire naître un « monde » à con-

tours figuratifs, toute sémantisation d'une syntaxe pure requiert donc des figures qui sont sémantiquement préétablies. C'est pourquoi l'expérience spatiale sur le plan sémantique s'inscrit également dans l'ordre de la représentation et fait elle aussi partie de l'espace mimétique.

Autant sur le plan de l'organisation formelle que de l'organisation sémantique, le discours poétique semble déployer un espace textuel aux qualités essentiellement mimétiques. Que la représentativité soit ainsi accentuée n'est pas étonnant, puisqu'elle sert en réalité à faire appel au savoir commun des lecteurs et a pour fonction de les attirer vers le texte. On ne saurait cependant réduire le discours poétique à une expérience spatiale qui dépend uniquement d'un cadre d'organisation référentiel. En effet, comme l'indique Maurice Blanchot, le poème n'est pas uniquement « fait avec des idées, ni avec des mots, mais il est ce à partir de quoi les mots deviennent leur apparence et la profondeur élémentaire sur laquelle cette apparence est ouverte et cependant se referme » (Blanchot, p. 301). Expérience variable qui laisse apparaître ou dévoile un autre espace, qui lui aussi constitue une étape intermédiaire dans la création de l'espace poétique, l'espace vécu.

### L'espace vécu

Que l'analyse d'ordre syntagmatique et paradigmatique ne garantit pas une saisie de l'espace poétique et que bien souvent même « la scansion linéaire et temporellement ordonnée rend difficile la perception globale de l'ensemble de ce monde » (Eco, p. 230) ne sont pas uniquement dus à une carence méthodologique. Un des apports fondamentaux de la phénoménologie con-

siste à souligner le caractère essentiellement variable de toute approche de la réalité. À considérer simplement ce qui constitue l'environnement d'un individu, l'espace ne se restreint pas à un lieu clos, fini ou idéalisé, mais se présente comme le « réceptacle » ou le / a « *chôra* des autres regards possibles sur la même chose » (Richir, p. 46). De l'intersubjectivité de la perception résulte donc une variabilité tout aussi illimitée de visée. Loin de se restreindre au résultat strictement logique et définitif d'une activité de perception, l'espace, qui se présente alors comme espace vécu, se constitue essentiellement à partir de la coopération incessante d'autres regards possibles.

L'espace vécu joint à la dimension intersubjective la faculté d'orienter la perception. Étant donné que l'expérience spatiale dépend des prises successives du sujet sur son monde, elle se caractérise, à la fois au-delà du caractère variable de ces perceptions et grâce à lui, par l'installation d'un « niveau spatial ». En effet, toute perspective passe nécessairement par une étape qui arrête le regard sur le monde des choses. La prise de position se caractérise alors par un pacte de coopération interactive entre le corps du sujet « comme puissance de certains gestes, comme exigence de certains plans privilégiés, et le spectacle perçu comme invitation aux mêmes gestes et théâtre des mêmes actions » (Merleau-Ponty, p. 289). Mais, ce qui est plus important encore, la perspective choisie est essentiellement tributaire de l'orientation indiquée par cet espace. En effet, étant donné que le regard « n'a prise sur les choses que pour une certaine orientation des choses », « l'orientation dans l'espace n'est pas un caractère contingent de

l'objet », mais bien « le moyen par lequel [le sujet le reconnaît et a] conscience de lui comme d'un objet » (*ibid.*, p. 293). En d'autres mots, si l'espace vécu résulte de la prise du sujet sur le monde, il s'oriente d'après la perspective qui a permis au sujet de capter le monde des choses qui l'environne. *Toute perception est donc avant tout une prise de position, non pas choisie mais déjà définie dans son orientation de saisie.*

Ces données permettent désormais de déterminer intrinsèquement ce que l'on peut entendre par l'espace vécu. Rappelons tout d'abord, avec Merleau-Ponty, que l'espace est non pas « le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible » (*ibid.*, p. 281). Autrement dit, « au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun », il y a lieu de le concevoir « comme la puissance universelle de leurs connexions » (*idem*). Entre ces deux conceptions, on peut noter l'existence d'un rapport désigné comme le passage de « l'espace spatialisé à l'espace spatialisant », en vertu duquel, dans le premier cas, le sujet perçoit « [son] corps et les choses, leurs relations concrètes selon le haut et le bas, la droite et la gauche, le proche et le lointain [...] comme une multiplicité irréductible », alors que, dans le second cas, le sujet « découvre une capacité unique et indivisible de décrire l'espace » (*ibid.*, p. 282). À admettre cette distinction, on se heurte bien entendu à un problème fondamental, celui d'une alternative qui consiste, ou bien à voir les choses indistinctement dans l'espace, ou bien à penser

l'espace comme un réseau cohérent de relations établies par un sujet. Or, tout comme tout contenu ne peut être perçu sans être orienté, toute forme ne peut entrer en relation sans être rattachée à un contenu. Merleau-Ponty souligne donc que l'expérience de l'espace ne se réduit ni strictement à la prise en compte de ses contenus, ni exclusivement à la description de ses activités de liaison et préconise par conséquent l'existence d'une « troisième spatialité », qui n'est « ni celle des choses dans l'espace, ni celle de l'espace spatialisant » mais qui les subsume en se présentant comme « l'expérience originaire de l'espace en deçà de la distinction de la forme et du contenu » (*ibid.*, p. 287). L'intérêt de cette définition ne réside pas cependant dans le fait de restreindre l'espace à la possibilité qu'il offre de vivre une expérience spatiale première ou originelle, mais dans le fait de le concevoir comme une manifestation spatiale qui se soustrait et aux modes habituels de perception spatio-temporelle et aux principes logiques de l'articulation discursive. La « troisième spatialité » se présente en effet comme une structuration conceptuelle en devenir permanent.

À appliquer la leçon phénoménologique à la lecture poétique, le parcours d'un poème permet de découvrir un monde qui est infiniment variable dans sa visée, dont le champ de perception est préalablement orienté et la structuration essentiellement d'ordre virtuel. Que ces caractéristiques dynamiques incitent le lecteur à abandonner spontanément l'espace mimétique du texte — qui reste toutefois à disposition comme sphère de conscience — pour diriger l'attention vers la découverte d'un espace poétique — qui devient la nouvelle

sphère de conscience — se répercute dans la transformation du projet de lecture : *il ne s'agit pas de restituer au discours sa signification mais bien davantage de générer son sens*. On ne saurait cependant assimiler cette actualisation spatiale du discours poétique à la constitution d'un espace quelconque aux dimensions exactement établies, voire concrétisables — à l'image de la « poétique de l'espace » de Gaston Bachelard —, ni à la mise en place d'une organisation conceptuelle entièrement descriptible dans ses relations constitutives — comme l'a tenté Jean-Pierre Richard dans ses ouvrages sur Mallarmé et Proust. Étant donné que le « poème n'est pas [comme l'indique Jean Cocteau] une physionomie, mais un organisme » (Cocteau, p. 281), loin de se laisser enfermer ou fixer par le discours critique, l'espace poétique se conçoit comme le développement d'une configuration d'interprétation qui met en place une détermination orientée et structurante, tout en permettant l'indétermination à venir.

### L'espace poétique

À partir du déploiement de l'espace mimétique et de la communication virtuelle de l'espace vécu, le lecteur met à jour, par des liens qui l'unissent à son objet d'étude, un espace poétique et le développe, par l'entremise de processus associatifs et intellectuels, sous la forme d'une configuration d'interprétation. L'ordre discursif et perceptif « normal » du texte poétique est alors supplanté par un ordre tout autre, non linéaire, non narratif et non univoquement référentiel. Une série de relations sont établies entre des éléments issus de divers niveaux et registres textuels, et un ensemble de réseaux sont dégagés

selon une systématique d'agencement rigoureuse suggérée par le texte, qui sont autant de manières de construire un monde et d'en faire ressortir sa cohérence. Si l'espace poétique naît donc de « l'interaction coopérative entre texte et lecteur modèle » et se présente comme une construction culturelle, matière à stipulation ou à production sémiotique (Eco, p. 215-216), il convient cependant de s'interroger sur la nature de ses relations constitutives, sur le mode d'agencement de ses réseaux et de revenir sur la cohérence que l'on accorde généralement à cette construction intellectuelle.

Toute lecture poétique est généralement confrontée à la saisie d'indices qui certes ne sont pas immédiatement identifiables ou « reconnaissables », mais pourtant peuvent faire système. Si l'absence de référentialité peut s'expliquer, partant de la logique du signe chez Peirce, par le fait que ces indices poétiques renvoient à un interprétant moins développé, leur tendance à l'agencement trouve son origine dans leur constitution même ; les indices se présentent en effet comme la combinaison interactive d'une inférence et d'une orientation de sens. En d'autres termes, dès qu'une inférence se rapporte à une autre inférence sur base d'une orientation de sens semblable, se perçoit un signe poétique dynamique et orienté, que nous appelons *figurativisation* (voir Gullentops, 1994). Cette figurativisation n'est donc jamais donnée en et par elle-même mais est retenue en fonction des combinaisons d'orientations indiquées dans le discours poétique et de l'évolution de ces combinaisons dans l'ensemble de l'œuvre poétique. Les figurativisations se rapprochent donc moins des figurativisations greimas-siennes que des abductions créatives telles

que les définit Eco, puisqu'elles se présentent comme des hypothèses d'interprétation inventées *ex novo* et qui valent uniquement pour le texte en question (Eco, p. 264). Néanmoins, elles se distinguent des abductions créatives dans le sens ou leur agencement ne donne pas lieu à un pressentiment de totalité ou une impression de vérité absolue. Nonobstant et peut-être grâce à cette instabilité phénoménologique, leur organisation ne cesse de procéder à la création d'un « monde ».

Si non pas une seule mais plusieurs de ces figurativisations peuvent parcourir le poème, voire plusieurs poèmes d'une même période d'écriture, il importe de s'interroger sur la façon dont ces orientations parviennent à former des réseaux de sens. Les opérations complexes qui ont alors lieu à chaque lecture du poème peuvent alors être décrites en faisant appel à deux principes, ceux de la *relevance* et de la *pertinence* (voir Gullentops, 1994). Selon le système constitué par ces principes, l'interprétation poétique vise à rassembler et à garder en réserve dans la mémoire les figurativisations relevantes — qui présentent une orientation de sens acceptable mais pas encore justifiée par rapport à une configuration d'interprétation proposée ou à proposer —, et, simultanément, à agencer les figurativisations pertinentes — qui présentent une orientation de sens plus acceptable du fait qu'elles contribuent à la structuration d'interprétation incessamment proposée. Le fait que les deux activités soient menées de front a son importance. D'une part, le processus d'interprétation ne se restreint pas à rendre pertinentes les figurativisations relevantes, mais consiste aussi à remettre en question la pertinence de l'agencement à chaque apport de nou-

velles données de lecture. D'autre part, l'interprétation œuvre selon toute vraisemblance sur base d'une combinaison de deux logiques, logique d'agencement et logique de découverte. En effet, si la confrontation permanente avec de nouvelles possibilités de lecture invite à replacer toute structuration d'interprétation, quelle que soit sa pertinence, dans le domaine de la *relevance*, l'opération gardera pour finalité la tendance de rejoindre une pertinence poétique autre. De telle façon, l'interprétation de poèmes justifie sa réputation de processus interactif et, somme toute, jamais terminé, tout comme elle autorise la mise en place d'une configuration qui se caractérise par son caractère certes provisoire, mais aussi, comme nous allons voir, déterminé.

Autant la convergence des possibilités de lecture qui sont dérivables des divers registres du matériau discursif donne naissance à une *configuration d'interprétation*, autant celle-ci semble diriger l'expansion et l'occupation de l'espace poétique. On aurait tort cependant d'assimiler la configuration à un principe de signifiante que tout lecteur se doit, à tout prix, de reconstituer. D'abord, la dynamique d'agencement à laquelle elle préside a pour finalité, non pas de résorber les déficiences au niveau de la signification ou de résoudre les lacunes habituelles de la communication linguistique, mais de générer à partir du discours poétique donné diverses possibilités de développement du sens. Ensuite, la configuration ne fonctionne pas comme une règle d'unification formelle et sémantique du texte poétique, mais comme un module variable laissant le champ libre à diverses organisations externes de l'espace poétique. Il serait cependant tout aussi

aberrant de laisser à la configuration d'interprétation le choix de n'importe quelle occupation de l'espace poétique. En effet, l'orientation même des figurativisations fonctionne comme un vecteur déterminant de la lecture et acquiert, par ce pouvoir de désignation, une faculté de se différencier d'autres orientations de sens possibles. Parce que ce procédé de différenciation engendre une organisation propre, il éveille non seulement la curiosité du lecteur mais l'invite aussi à la découverte d'un monde nouveau. En outre, à partir de la convergence de ces orientations, la configuration d'interprétation canalise et restreint la profusion de sens multiples et désordonnés en proposant un mode d'articulation de l'espace. Autrement dit, même si la structuration résulte de processus associatifs plus ou moins appropriés au texte en question ou si elle atteint au-delà de sa mouvance présentationnelle un degré de pertinence plus ou moins acceptable, elle continue à gouverner l'interprétation dans ses réorganisations successives. Ainsi s'explique pourquoi certaines lectures divergentes d'un poème partagent, au-delà des méthodologies d'analyse employées et des résultats de perspective choisie, un élément structurel qui est comparable à une limite impérative fournie contre les débordements interprétatifs. C'est donc bien la configuration d'interprétation qui autorise le lecteur à être confiant lorsqu'il est seul face au texte poétique et à se sentir guidé lorsqu'il s'investit dans sa propre constitution de l'espace poétique.

### Lecture

Face à un recueil comme *Serres chaudes*, la tentation est grande de recourir à une

lecture de type référentiel. En évoquant à l'esprit une construction de verre, le titre renvoie déjà à un lieu parfaitement identifiable et reconnaissable. Certains commentateurs se sont d'ailleurs empressés d'accroître davantage encore la référentialité topologique en citant un extrait où Maeterlinck relie le genèse du titre à Gand, sa ville natale : « Ce titre de *Serres chaudes* s'imposa naturellement, car Gand est une ville d'horticulture et surtout de floriculture et les serres froides, tempérées et chaudes y abondent » (Maeterlinck, p. 203). De plus, le recueil développe à partir du motif de la serre une série d'images analogiques, telles que la cloche de verre, la cloche à plongeur, l'aquarium, l'hôpital et l'âme, que le lecteur peut aisément retrouver dans le contexte littéraire de l'époque. Même le principe d'unification de ce paradigme thématique, la paroi de substance cristalline qui sépare le monde intérieur du monde extérieur — la fenêtre pour l'hôpital et l'œil pour l'âme —, s'inscrit dans la tradition d'une poétique symboliste. Le mérite revient ici à Michael Riffaterre d'avoir montré en quelle mesure l'imaginaire est gouverné dans son procédé d'expansion par deux oppositions binaires, dedans *versus* dehors et artifice *versus* nature, qui constituent dans la résolution négative de leur conflit autant de traits distinctifs du culte décadent de l'artifice (Riffaterre, p. 201 sq.). Aussi, étant donné que la genèse du recueil se rapporte à une réalité existante et que son système descriptif est régi par une représentation consacrée de la réalité, les tentatives d'analyses n'ont, semble-t-il, pas tort de s'en tenir à la mimésis identifiable et reconnaissable, et de privilégier dans leur approche l'espace mimétique du texte. Pourtant, même si *Serres chaudes*



résulte d'une opération verbale consciemment élaborée à partir d'une réalité représentationnelle, sa qualité poétique majeure réside — dans laquelle paradoxalement les mêmes critiques s'accordent à reconnaître sa modernité — dans son rejet de la référentialité. En témoignent les successions ininterrompues d'images incohérentes et insolites, comme dans cette séquence d'« Hôpital » :

On empoisonne quelqu'un dans un jardin  
 Ils célèbrent une grande fête chez les ennemis !  
 Il y a des cerfs dans une ville assiégée !  
 Et une ménagerie au milieu des lys !  
 Il y a une végétation tropicale au fond d'une  
 houillère  
 Un troupeau de brebis traverse un pont de fer !  
 Et les agneaux de la prairie entrent tristement  
 dans la salle !

Et même si ces « transformations si constantes et si radicales, menaçant si évidemment la mimésis, détruisant si ouvertement la référentialité du langage » apparaissent, aux yeux de Riffaterre, comme des « exercices purement formels » visant à rendre apparent « le culte de l'artifice » (*ibid.*, p. 214-215), elles révèlent par leur fréquence la présence d'un modèle de structuration poétique intrinsèque au recueil. Dans une lettre à Octave Mirbeau, Maeterlinck reconnaît en effet que, s'il y a bien dans cet ouvrage quelque chose de lui-même, c'est cette « sensation de choses qui ne sont pas à leur place » (cité dans Postic, p. 31). Un aveu qu'il n'a pas hésité d'ailleurs à mettre en évidence dans le tout premier poème du recueil et dont il accentue la fonction programmatique en le plaçant entre parenthèses — « (Oh rien n'y est à sa place !) » — et en le faisant suivre d'une série d'images antinomiques :

On dirait une folle devant les juges,  
 Un navire de guerre à pleines voiles sur un canal,  
 Des oiseaux de nuit sur des lys,

Un glas vers midi,  
 [...]
 Une étape de malades dans la prairie,  
 Une odeur d'éther dans le soleil (*Serre chaude*).

Loin de se présenter comme un procédé simplement évocateur ou suggestif ou encore comme un modèle d'exercice inspiré par une mode littéraire, le mécanisme de production poétique qui consiste à se libérer de la référentialité pour privilégier la formation d'images oxymoriques constitue donc le véritable fondement de la création verbale de *Serres chaudes*. Qui plus est, résultant d'une nécessité intérieure de l'écrivain et introduisant par là même dans l'espace vécu du texte, ce dynamisme que nous désignons désormais par le « contrastant » est en mesure de guider le lecteur dans l'organisation de ce nouvel univers. Il ne sera dès lors pas étonnant de constater qu'il régit autant la structure du recueil que la structuration de son espace poétique. La structure du recueil est gouvernée par sept poèmes en vers libres — « Serre chaude », « Cloches de verre », « Âme », « Hôpital », « Cloche à plongeur », « Regards », « Attouchements » — qui entretiennent des rapports étroits sur de très nombreux plans. La critique se plaît surtout à rappeler qu'ils ont été composés bien plus tardivement que les poèmes en vers réguliers — autour de 1888 — et que ce sont eux qui véhiculent en majorité ces images incongrues et hétérogènes qui ont assuré la gloire du recueil — le « contrastant » étant attesté, mais apparemment sans raison. On comprend dès lors pourquoi leur présence donne lieu à des appréciations très divergentes. Alors que Joseph Hanse estime que « les poèmes en vers libres, mêlés aux autres, altèrent l'unité d'impression » de l'ouvrage (Hanse, p. 121), Marc Quaghebeur les qualifie, leur reconnaissant

plus justement une faculté de « rythmer » le recueil, de « grandes scansion » (Quaghebeur, p. 42-43). Une faculté rythmique qui est accentuée par leur répartition régulière à travers l'ouvrage, puisque, sur un ensemble de trente-trois poèmes, ils se trouvent en position 1, 5, 9, 16, 21, 27 et 32, ce qui leur permet d'avoir, comme il s'avérera, un impact important sur les autres poèmes, à première vue par une structure tripartite identique.

Une entrée en matière consiste à élaborer le thème indiqué par le titre. Puis suivent un ensemble de séquences, précédées d'un appel adressé à l'impératif, qui varient en nombre selon le poème, mais qui introduisent à chaque fois des séries d'images contrastantes. Enfin, les clausules des poèmes font, à l'exception de « Cloche à plongeur » (voir plus loin), généralement office de conclusion. À analyser de plus près ces différentes parties, on peut cependant se rendre compte d'une évolution importante :

1. Si les appels adressés à l'impératif enjoignent le locuteur à mieux observer une réalité poétique que nous qualifions, d'après la figurativisation présente, de « contrastante », chaque texte varie et combine, pour optimiser la perception, les différentes formules instigatrices ; celles-ci agissent ainsi par injonction — « Examinez au clair de lune » (« Serre chaude ») —, par exhortation — « Allons vers les plus malades : [...] » (« Âme ») —, par interdiction — « Oh ! n'approchez pas des fenêtres ! » (« Hôpital ») —, par mise en garde — « Attention ! » (« Cloche à plongeur ») — ou par invitation à prendre en compte les variantes les plus diverses de cette réalité — voir la série des « Ayez pitié des regards... » (« Regards ») ou encore celle des « Ayez pitié des mains... » (« Atouchements ») ;

2. si le nombre d'appels à l'impératif est relativement restreint dans les premiers textes, étant donné la concentration des images contrastantes, il augmente dans les derniers textes en fonction de la répétition obsédante et de la dispersion apparemment indispensable de la figure conflictuelle, évolution qui, au sein de chaque poème, se double d'une gradation accrue dans l'antinomie, voire d'une intensification de l'opposition contrastante au fil des séquences ;

3. enfin, alors que les introductions accentuent de façon unanime la fermeture de l'âme du locuteur au monde extérieur, les conclusions font état d'une évolution dans l'attitude à adopter. Si le premier poème exprime dans sa clausule le désir de rompre l'antithèse dedans *versus* dehors : « Mon Dieu ! mon Dieu ! quand aurons-nous la pluie, / Et la neige et le vent dans la serre ! » (« Serre chaude »), les textes qui suivent optent d'abord pour une résolution négative de l'opposition, soit en acceptant explicitement la claustration : « Maintenant la sœur de charité allume les lampes, / Elle apporte le repas des malades / Elle a clos les fenêtres sur le canal, / Et toutes les portes au clair de lune » (« Hôpital »), soit en la préconisant de façon implicite, comme dans « Cloche à plongeur », par l'élimination de conclusion après la dernière série d'images contrastantes. Dans l'avant-dernier poème toutefois, une réaction se prépare à constater l'impossibilité d'exclure ce qui se trouve à l'extérieur de la paroi cristalline de l'oeil : « Oh ! avoir vu tous ces regards ! / Avoir admis tous ces regards ! / Et avoir épuisé les miens à leur rencontre ! / Et désormais ne pouvoir plus fermer les yeux ! » (« Regards »). Un revirement qui est confirmé dans le dernier poème. La conclusion

prend en effet résolument la contrepartie des séries contrastantes qui précèdent (« Mais... ») et exprime l'espoir d'une résolution positive de l'antithèse, ainsi que l'atteste la prédominance de certaines valeurs symboliques, comme la fraîcheur, la loyauté, la clarté, la pureté (voir plus loin) :

Mais ces mains fraîches et loyales !  
Elles viennent offrir des fruits mûrs aux mourants !  
Elles apportent de l'eau claire et froide en leurs paumes  
Elles arrosent de lait les champs de bataille !  
Elles semblent sortir d'admirables forêts éternellement vierges ! (« Attouchements »)

À considérer les sept poèmes en vers libres, une évolution se découvre qui se déroule tel un programme narratif. Au fil des textes, la donnée initiale, que nous avons désignée par le contrastant, est en effet soumise à une problématisation de plus en plus soutenue. Si l'état conflictuel ne débouche pas sur une résolution ni immédiate ni univoque, il ne se maintient pas non plus, comme certains critiques l'ont prétendu (Riffaterre, p. 206-207), en oscillant entre une volonté et un regret de la claustration — « Mon âme / Ô mon âme vraiment trop à l'abri ! » (« Âme ») — et un désir d'échappée doublé d'une appréhension vis-à-vis du monde extérieur :

Mon âme a joint ses mains étranges  
À l'horizon de mes regards ;  
Elle apaise au fond de mes songes,  
Ses seins effeuillés sous mes cils,  
Et ses yeux clignent aux périls  
Éveillés au fil des mensonges (« Attente »).

Au lieu de se restreindre à l'évocation parallèle d'une ségrégation volontaire et d'un détachement nostalgique de la vie quotidienne, le programme narratif dépasse en effet l'antithèse qui œuvre sur le plan thématique et représentationnel pour la résoudre sur le plan proprement poéti-

que. *Serres chaudes* ne se laisse donc pas réduire à la description d'un univers somme toute clos et statique, mais fait bien davantage preuve, comme d'autres critiques l'ont dit (Postic, p. 22), d'une réelle transformation. Son expérience poétique consiste d'abord à s'éloigner d'un certain point neutre afin de mieux pouvoir s'en rapprocher par la suite. Et vu le rôle que ce point neutre détient au sein du fonctionnement du programme narratif, celui-ci est éminemment présent non seulement dans les poèmes en vers libres, mais aussi dans l'ensemble du recueil.

Dans *Serres chaudes*, le point neutre se manifeste en premier lieu en tant qu'intermédiaire spatial à travers les diverses « portes » des serres, « fenêtres » de l'hôpital ou autres « seuils » et par l'intermédiaire d'expressions localisatrices comme « au pied du (trône) », « au bord du (canal) », ou encore « aux rives (des paupières) ». Il s'applique également au registre chronologique en œuvrant sur le plan naturel — dans les nombreuses évocations des « moissons » —, sur le plan culturel — d'où l'accentuation fréquente de l'heure de « midi » —, et surtout sur le plan humain — à travers le développement de la durée qui est à cheval sur le temps, à savoir « l'attente ». Le moyen terme est également personnifié, comme le révèle l'évocation d'individus, tels que les « sœurs » et les « sentinelles », ou la présence d'une collectivité comme celle des « faubourgs ». Enfin, il agit également au niveau des perceptions tactiles, ainsi que l'atteste la fréquence de la locution « à fleur de... », du substantif « attouchement » et des verbes respectifs « affleurer » et « attoucher ».

Pour ce qui est de l'évolution même du programme narratif, lorsque dans une pre-

mière phase le point neutre est délaissé, on constate la prédominance de figurativisations comme la fermeture du seuil, le repli vers les profondeurs et la recherche de l'immobilité :

Hélas ! mes vœux n'amènent plus  
Mon âme aux rives des paupières,  
Elle est descendue au reflux  
De ses prières ;

Elle est au fond de mes yeux clos,  
Et seule son haleine lasse  
Élève encore à fleur des eaux  
Ses lys de glace.

Ses lèvres au fond des douleurs,  
Semblent closes à mille lieux (« Aquarium »).

La descente abyssale s'accompagne alors de thématiques consacrées comme l'ennui, la lassitude, le regret, la maladie ou le deuil, mais elle révèle de façon bien plus explicite son emprise à travers des valeurs idéogrammatiques de nature dysphorique, comme le « pâle », le « glauque », le « vénéneux », le « luxurieux », le « tiède », le « monotone » et le « faux ». En une seconde phase du programme narratif, le point neutre est rejoint, ce que confirme l'orientation de figurativisations comme l'émergence, l'élévation et l'ouverture du seuil : « J'attends pour voir leurs feuilles mortes / Reverdir un peu dans mes yeux, / J'attends que la lune aux doigts bleus / Entr'ouvre en silence les portes » (« Âme de serre »). À la tendance ascensionnelle se rattachent bien entendu les thématiques traditionnelles de renouvellement, d'espoir, de guérison, de renaissance, mais sa prépondérance est marquée davantage encore par l'utilisation de valeurs symboliques d'ordre essentiellement euphorique, comme le « frais », le « clair », le « lumineux », le « pur » et le « loyal ». Ainsi s'explique pourquoi la clausule du poème « Attouchements » (voir plus haut) s'inscrit de

façon exemplaire dans cette tendance, étant donné qu'elle réussit à supplanter la réalité contrastante par une séquence finale où prédomine une atmosphère de pureté, de charité et de sollicitude.

Que l'espace poétique de *Serres chaudes* se laisse régir par des tendances de structuration en progression se manifeste aussi à travers la polarisation des motifs. Ainsi les yeux du locuteur dont les « cils ont fermé les portes / Sur des vœux qui n'auront plus lieu » (« Âme chaude ») se transforment pour devenir « Ouverts au seuil des nuits sans trêves » (« Ronde d'ennui »). Pareillement, la constatation au début du recueil de la perte de « l'anneau » (« Oraison ») est suivie de l'attente de sa restitution dans le tout dernier poème (« Âme de nuit »). Tout comme « l'herbe mauve des absences » (« Âme chaude ») et « l'herbe morte » des désirs brûlée par le locuteur (« Verre ardent ») sont remplacées par de « l'herbe sous la glace » (« Oraison ») ou de « l'herbe morte des regards » aspirant à un rafraîchissement (« Âme de nuit ») et exprimant ouvertement l'espoir d'un changement. Il en est de même de l'emploi des couleurs qui, loin de s'accorder à un code symbolique préétabli, se rapportent entièrement aux exigences du programme narratif. Après que le « contrastant » ait imposé sa présence par une opposition tranchée des couleurs :

Je vois s'emmêler les blessures  
Des glaives *bleus* de mes luxures  
Dans les chairs *rouges* de l'orgueil (« Tentations »).

Et les tiges *rouges* des haines  
Entre les deuils *verts* de l'amour (« Offrande obscure »).

la première tendance tente d'atténuer les tons jusqu'à présenter une réalité poétique pastellisée, à laquelle un jeu de mots prête son concours :

Et tant que mon coeur expire  
 Les bulles des songes *lilas*,  
 Mon âme, aux frêles mains de cire,  
 Arrose un clair de lune las ;

Un clair de lune où transparaisent  
 Les lys *jaunis* des lendemains [...] (« Oraison »).

tandis que la seconde tendance s'emploie à revigorer les couleurs en vue d'une présentation de la réalité poétique dynamique et harmonieuse : « Et leurs fleurs s'éveillent aux signes / Épars au milieu des flots *bleus* ; / Et mon âme ouvre au vol des cygnes / Les *blanches* ailes de mes yeux » (« Intentions »). À noter cependant que le modèle d'évolution poétique proposé par le programme narratif ne se découvre pas dans le recueil de façon aussi claire et apparente. En réalité, le savant dosage et l'égrènement de séquences contrastantes au fil des poèmes nourrissent en quelque sorte une transition lente et subtile d'une tendance à l'autre. Alors que l'inspiration du repli domine la première moitié du recueil et disparaît ensuite progressivement, non sans avoir tenté vers la fin quelques derniers soubresauts — dans « Aquarium », « Reflets » et « Visions » —, la tendance ascensionnelle prépare son avènement dans la première partie — par le biais de « Feuillage du cœur », « Oraison » (II) et « Heures ternes » —, fait ensuite clairement appel à un changement dans les poèmes qui suivent « Hôpital », puis perd de son ascendant sur les pièces qui suivent « Cloche à plongeur », pour percer définitivement à partir de « Regards » et atteindre son apogée dans les tout derniers textes. L'importance des poèmes en vers libres s'en trouve à nouveau et d'autant plus renforcée, puisque ce sont eux qui assurent la progression sensible dans l'ensemble de l'ouvrage. En tant que séquences méta-

poétiques, ils régissent autant la structure du recueil, en réglant la répartition des poèmes en fonction du développement du programme narratif, que sa structuration, puisqu'ils fournissent à travers ce même programme un modèle qui agit en réalité comme configuration d'interprétation du recueil. Qui plus est, le fait de pouvoir découvrir des séquences méta-poétiques dans le recueil confirme de façon indéniable son appartenance à un projet d'écriture symboliste.

Tels qu'ils ont été présentés dans la description théorique, les différents espaces du discours poétique ne s'excluent pas mutuellement. Même si l'espace mimétique se caractérise par une organisation « interne » qui opère sur le plan de la signification, il s'accorde avec l'espace vécu qui garantit les potentialités de lecture et co-opère avec l'espace poétique dont la configuration d'interprétation « externe » oriente et régit le sens. L'analyse du recueil de Maeterlinck le confirme, dès lors qu'il relie l'espace mimétique, fondé sur l'opposition du dehors et du dedans, non seulement à l'espace vécu qui résulte du « déplacement » de toute chose, mais aussi à l'espace poétique qui se développe à partir de la figurativisation du contrastant jusqu'à livrer une configuration à double évolution. Pourtant, une différenciation importante intervient lors du parcours de l'interprétation ; alors que l'espace de représentation procède de la sélection des effets de sens qui sont rapportés par un procédé de filiation à un ensemble de discours consacrés par la tradition, l'espace poétique résulte de l'agencement des virtualités de sens en une configuration d'interprétation qui permet d'autres lectures du texte en question. Que cette différen-

ciation dépend essentiellement du degré d'investissement à la lecture se découvre à l'analyse du titre même du recueil. Certes, nous l'avons vu, *Serres chaudes* évoque spontanément par référence à l'intertexte littéraire et culturel un monde clos, artificiel et luxuriant, mais il peut aussi, en faisant intervenir le système descriptif des oiseaux prédateurs aux serres acérées et dont la présence dans le texte est confirmée par l'image de ces « oiseaux de nuit sur des Iys » (« Serre chaude »), traduire l'emprise douloureuse et pressante dont le locuteur cherche à tout prix à s'extraire. Que ces deux lectures se trouvent à pied d'égalité trouve confirmation si l'on veut bien faire référence à la grammaire. Contrairement à *les Palais nomades* (Kahn) ou *les Villes tentaculaires* (Verhaeren) et similairement à *Capitale de la douleur*

(Éluard), *Serres chaudes* éveille en effet une ambiguïté par l'absence d'article. Qui plus est, la double orientation de sens se rapporte au principe de pertinence du recueil. Le titre fait non seulement état du « contrastant », mais génère aussi, conformément au programme narratif, un premier mouvement qui en est un de repli, suivi d'un second qui consiste à échapper du refuge. La lecture poétique, on l'appréciera ou non, jamais ne se termine ou ne se parachève. Tout au plus suspend-elle son action orientatrice jusqu'à sa prochaine réactivation. Et ceci grâce au seul lecteur qui cultive l'espoir de voir l'espace mimétique, une fois de plus en accord avec l'espace vécu, libérer une nouvelle possibilité de sens et ouvrir la voie à une investigation autre de l'espace poétique maeterlinckien.

---

Références

- BLACK, Max, « More about metaphor », dans Andrew Ortony (éd.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- COCTEAU, Jean, *le Passé défini III*, Paris, Gallimard, 1983 [1954].
- ECO, Umberto, *les Limites de l'interprétation*, Paris, Payot, 1992.
- GORCEIX, Paul, « la Modernité des Serres chaudes », dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 28 (1991).
- GREIMAS, Algirdas-Julien et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GULLENTOPS, David, *À propos de la notion d'intertextualité*, Urbino, Publications du CISL, 1993.
- — —, « Relevance et pertinence poétiques », dans *Degrés*, 79 (1994).
- — —, « Figurativisations et imaginaire », dans David Gullentops (dir.), *le Sens à venir. Approche poétique et démarche critique*, Bern, Peter Lang, 1995.
- HANSE, Joseph, *Poésies complètes de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1964.
- LEVIN, Samuel, « Concerning what kind of speech act a poem is », dans Teun van Dijk (dir.), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North Holland, 1976.
- MAETERLINCK, Maurice, *Bulles bleues*, Monaco, Le Rocher, 1948.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- POSTIC, Marcel, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1990.
- RICHIR, Marc, « Phénoménologie et Architecture », dans Chris Younes et Michel Mangematin (éd.), *le Philosophe chez l'architecte*, Paris, Descartes, 1996.
- RIFFATERRE, Michael, « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck », dans *la Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.