

« Cette psalmodie ineffable autrement<sup>1</sup> ».  
*Serres chaudes*, un autre symbolisme

Gérard Dessons  
Université Paris VIII

Un auteur sincère [...] n'existe  
qu'en la portion d'*inentendu*,  
qu'il apporte (Maeterlinck,  
1999, p. 285)

Maeterlinck rassemble sur son œuvre la plupart des poncifs que le symbolisme a suscités, et particulièrement la difficulté d'assigner à ses textes un sens clair et définitif. Cette

---

<sup>1</sup> « Tout ce qui n'est pas strictement ineffable en prose n'est pas vers – aussi dans Baudelaire un grand nombre de pièces ne valent pas parce qu'elles ne sont pas purement cette psalmodie ineffable autrement » (Maeterlinck, 2002, p. 415).

caractéristique, la critique l'a identifiée au mal symboliste par excellence : l'obscurité. La formulation même de ce jugement importe, venant après le triomphe des Lumières sur l'obscurantisme. Le symbolisme apparaît donc, de ce point de vue, comme une « régression moderne », dans le sens non seulement de l'académisme littéraire, mais également de celui, civilisationnel, d'un Nordau (1894).

Le problème que pose la caractérisation historique du symbolisme, c'est le renforcement de la surdétermination métaphysique des œuvres, souvent légitimée, d'ailleurs, par le lien des poètes avec la tradition mystique. Ce lien, dont la réalité historique est indubitable, met l'accent davantage sur les motivations et les finalités des entreprises poétiques individuelles que sur le rapport critique au langage et aux modes de dire. Et cela, malgré les poèmes, et, bien souvent, malgré les poètes. La poésie de Mallarmé, qui projetait de faire une thèse de linguistique, a d'abord, dans son œuvre, la valeur et la fonction d'un travail sur le langage. Celle de Maeterlinck n'est pas non plus dissociable des réflexions critiques de l'auteur sur le langage, la littérature et le théâtre, et cela en dépit de l'importance de la rencontre avec l'œuvre de Ruysbroeck, et même, d'un certain point de vue, grâce à elle.

Il est d'ailleurs remarquable que les reproches faits par la critique littéraire aux symbolistes, et à Maeterlinck en particulier, concernent prioritairement des questions de langage et de pratique poétique. On fustige l'abondance des répétitions, l'organisation discontinue des œuvres, les incohérences sémantiques et le caractère incompréhensible de l'expression en général.

Le présent article se propose d'examiner la cohérence du travail sur le langage opéré par Maeterlinck dans ses premiers poèmes. Des commentaires existent, évidemment, sur ces textes, mais ils confèrent souvent au langage la valeur d'un truchement vers la saisie de l'essence ou de l'être des choses et des idées, voire de l'indicible. Ce qui ramène le point de vue sur le langage à celui d'une stylistique, un dualisme du fond et de la forme, fût-il pensé dialectiquement.

Maeterlinck, certes, travaille comme travaille son époque. L'intérêt y est celui, en face de la morgue positiviste, de l'inconnu, mais non pas d'un inconnu positif – ce qui reste à connaître et qui n'est inconnu que provisoirement face à la rationalité conquérante du progrès – mais un inconnu heuristique, réclamant, pour sa connaissance, une refonte épistémologique<sup>2</sup>. De là, une attention collective au vague, à l'incertain, à l'indéterminé, à l'indécis, qui sont des effets de l'inadéquation du monde aux rationalités qui tentent d'en rendre compte.

Maeterlinck, plus que d'autres écrivains symbolistes, mais comme d'autres – on pense principalement à Mallarmé –, met en évidence ce dont s'occupe l'époque quand elle s'intéresse au mysticisme ou au rôle de l'inconscient (hartmannien et freudien) dans les échanges humains : l'élaboration d'une théorie de la signification qui soit une poétique du sens. À ce titre, Maeterlinck est un des auteurs qui ont développé le plus drastiquement le principe, généralisé à l'ensemble de la mouvance symboliste, du *suggérer*, que Mallarmé opposera au *nommer* comme pratique de l'écriture. L'enjeu du poème en tant que mode de dire est clairement ici une théorie de la signification.

---

<sup>2</sup> Voir l'article de Christian Berg ailleurs dans ce dossier. [Note de l'éditeur]

Il peut sembler délicat de partir de *Serres chaudes* pour réfléchir à cette question fondamentale, puisque ce recueil a été plutôt dénigré et renié par Maeterlinck en tant qu'œuvre de jeunesse<sup>3</sup>. Cependant, la lecture de son théâtre, autrement célèbre, permet, rétroactivement, de mesurer ce qui se préparait dans ces premiers textes : la mise au point d'une écriture qui soit un outil heuristique.

### ***Le pouvoir du poème***

La réception de *Serres chaudes*, à l'image de bien des œuvres symbolistes, se résume souvent à un constat d'illisibilité pour cause d'incohérence sémantique<sup>4</sup> : ça ne veut rien dire, ou du moins pas grand-chose. Et de fait, l'attente logique se trouve déçue par un texte jugé « discontinu », « disconvenant », « dissonant », « fragmenté », « illogique », « absurde », « hallucinatoire » (ce dernier terme n'est peut-être pas, en l'occurrence, le qualificatif le plus péjoratif<sup>5</sup>).

---

<sup>3</sup> On lui connaît ces propos, souvent repris à cause du drame humain qu'ils semblent traduire : « Dans *Serres chaudes*, il n'y a que du Verlaine, du Rimbaud, du Laforgue et, comme on me le reproche, du Walt Whitman et presque rien de moi-même » (Maeterlinck cité dans Postic, 1970, p. 31). Il dira à Albert Mockel, en juillet 1889, que son volume « vaut peu de chose après tout », et le présentera à Maurice Martin du Gard, en 1924, comme une maladie infantile : « C'est ma rougeole. » Qui sait, peut-être Maeterlinck aurait-il même donné raison à Michael Riffaterre qui évoque dans cette œuvre un « culte de l'artifice » ? (Riffaterre, 1979, p. 200).

<sup>4</sup> Iwan Gilkin, dans *La Jeune Belgique* d'août-septembre 1889, parle d'un « amalgame incohérent de métaphores désorbitées » (cité dans Gorceix, 2005, p. 200); Michael Riffaterre (1979, p. 200) évoque des « séries d'images incohérentes ».

<sup>5</sup> Qualificatifs pris indifféremment dans la critique sévère et dans la critique bienveillante.

La poésie symboliste hypostasait en quelque sorte l'enjeu de la poésie moderne – à moins que l'étiquette « symboliste » ne vienne baptiser de ce vocable toute entreprise d'écriture mettant en question le fondement de la signification poétique. Alors que la critique cherchait vainement un sens, et ne trouvait que du non-sens ou une absence de sens, Rimbaud (1871) prévenait Izambard, en lui envoyant son poème « Le cœur supplicié » : « Ça ne veut pas rien dire<sup>6</sup>. » Le mot importe par le travail de sa négativité. Pris dans son époque, il constitue la réponse à ce jugement négatif anticipé : « ça ne signifie rien ». Affirmer non pas ce que signifie ce poème, mais qu'il signifie, et qu'il ne signifie pas rien, c'est mettre en avant la dimension critique du poème, qui a ainsi pour fonction spécifique de contrer tout jugement de non-valeur sur un discours différent. En ce point se tient son efficience.

La recherche d'un nouveau mode de comprendre et de dire, qui est une des grandes affaires de l'époque, érige le poème en lieu d'élection. Freud le dira clairement en 1907 : « Les poètes et les romanciers sont des précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent, entre ciel et terre, bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver » (Freud, 1971, p. 127). L'exploration de ce pouvoir du poème, Maeterlinck l'effectuera dans la pratique d'une signifiante spécifique qui a quelque chose à voir avec la théorie du symbole que les poètes tentaient alors d'élaborer, mais sans s'y identifier complètement<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Pour un développement de ces questions, voir Dessons (2010, p. 38; 99-105).

<sup>7</sup> Le rapport entre la signifiante poétique et la théorie du symbole est paradoxal, puisque, en dépit des apparences, la diversité du monde symboliste matérialise finalement la pluralité d'un rapport au monde qui est fondamentalement la recherche d'un nouveau mode anthropologique de signifier.

Il faut reconnaître que les textes théoriques de Maeterlinck n'aident pas toujours à cerner cette question, dans la mesure où ils sont pris entre un intérêt pour la démarche mystique et le projet d'une écriture dramatique novatrice.

Cependant, cette signifiante nouvelle se manifeste par les commentaires négatifs qu'elle provoque. On reproche à l'œuvre son caractère décousu, fragmentaire – autant d'appréciations que les critiques bienveillants vont mettre en avant pour attester de la modernité de Maeterlinck. Mais la promotion du négatif comporte un risque : en transformant des jugements critiques en propriétés de l'œuvre, on tend à occulter le fait que l'altération de la cohérence logique et du modèle téléologique – l'écriture conçue comme mouvement vers une fin – est indissociable de l'émergence d'une autre signifiante, laquelle ne relève plus de l'ordre discontinu du signe, mais de celui, continu, d'une rythmique.

La discontinuité logique a son pendant sémantique : le manque, le défaut de sens ou l'énigme impliquant un sens caché ou définitivement perdu, alors qu'au contraire c'est à un excès de sens que nous assistons, par l'activité d'un mouvement signifiant qui jamais ne s'arrête, jamais ne se fixe dans aucun signe qui pourrait être érigé en finalité de l'écoute et résolution du poème.

### ***Le symbole qui n'est pas le symbole***

On connaît la position de Maeterlinck sur le symbole. Bien que complexe, elle est claire, et ouvre précisément sur cette signifiante nouvelle qui va constituer le socle de son œuvre théâtrale (Dessons, 2005, p. 124-131).

Au « symbole *a priori* » ou « *de propos délibéré* », il oppose dans sa réponse à Jules Huret un symbole « inconscient », se produisant « à l'insu du poète, souvent malgré lui » (Huret, 1891, p. 124). La distinction est importante, dans la mesure où elle revient à déplacer le rapport de création à l'intérieur même de la pratique symboliste, qui postule l'antériorité essentialiste du symbole sur l'œuvre : « Je ne crois pas que l'œuvre puisse naître viablement du symbole; mais le symbole naît toujours de l'œuvre si celle-ci est viable » (p. 125). Le rapport du symbole au monde est centrifuge : « Le symbole du poème est un centre ardent dont les rayons divergent dans l'infini » (Maeterlinck, 1999, p. 461). L'œuvre est première. Dans les dictionnaires de symboles, c'est le symbole qui est premier.

Les œuvres de Maeterlinck, des poèmes aux pièces de théâtre, sont pleines de symboles *a priori*, que les critiques ont bien répertoriés : « la clé, la couronne, la lampe, la porte, la fenêtre, les chiffres trois et sept<sup>8</sup> » (Gorceix, 1983, p. 18). Sans aller jusqu'à dire, avec Paul Gorceix, que dans cette œuvre « tout est symbole » (*ibid.*), il faut bien reconnaître que les symboles, au sens traditionnel du terme, s'y bousculent : l'étoile, la faux, le lys, le jet d'eau, etc. Dans les pièces, ils sont souvent soulignés, dans cette fonction, par les personnages. Mais leur accumulation, pratique symboliste par excellence, ne fait pas le « symbolisme » de Maeterlinck.

Tout poème est en partie lu-écrit par son époque, mais sa poéticité ne peut se résoudre dans cet historicisme ou ce

---

<sup>8</sup> Le préfacier, qui dresse cette liste pour montrer le continu symboliste entre les *Chansons* et l'ensemble de l'œuvre, la complète par les termes suivants : l'or, la source, l'anneau, la lampe, le bandeau.

sociologisme du langage. Le poème s'approprie ce que l'époque donne et en déplace nécessairement la valeur.

Dans un entretien avec Adolphe Brisson qui l'interrogeait sur la signification symbolique de *Pelléas et Mélisande*, alors en préparation, Maeterlinck protesta d'abord en ces termes : « Le symbole! Ne trouvez-vous pas qu'on en abuse? » puis expliqua qu'il avait essayé de « faire autre chose », en concluant : « C'est du symbole et ce n'est pas du symbole » (Brisson, 1897, p. 6). On peut voir dans cette réponse énigmatique une forme de suspicion face à une théorie à la mode qui écrasait toutes les spécificités.

Bien que Maeterlinck soit un homme de son temps, pour lui le symbolisme n'est pas la mise en scène de symboles *a priori*, qu'ils préexistent aux poèmes ou qu'ils soient même construits comme tels par les poèmes (l'hôpital, la serre, la cloche), dans ce cas, c'est le principe qui précède l'œuvre. Ni la poésie ni le théâtre ne sont des devinettes pour grandes personnes.

Maeterlinck recherche autre chose. Ce qu'il désigne comme « symbole du poème » est le contraire d'un universel métaphysique. C'est un symbole singulier, qui est inventé par l'œuvre, mais n'est pas exportable. Il est actualisé par chaque lecture, par chaque représentation.

On comprend, et c'est sans doute la difficulté de cette conception, que le modèle de ce symbole de l'œuvre n'est plus le signe, dont il ne présente plus le caractère d'entité discontinue, nommable, identifiable par un nom, mais un symbolisme ou une symbolisation, une activité par laquelle une œuvre entière devient sens, fait sens. C'est pourquoi Maeterlinck peut écrire que « tout chef d'œuvre est un



symbole » (Maeterlinck, 1999, p. 461). L'idée de chef-d'œuvre impliquant inévitablement le jugement d'une collectivité.

Selon le principe de cette signifiante générale, les signes de l'œuvre sont lisibles, mais ne fixent pas le sémantisme du poème en un sens ultime et fini.

De ce point de vue, le problème de l'ineffable, lié au symbolisme, apparaît comme un faux-problème. La question n'est pas de ne pas pouvoir dire, mais d'inventer une autre façon de dire, sans qu'il soit nécessaire de trouver à cette recherche d'autre motif que l'invention du langage comme étant sa propre historicité. Ce qui constitue une motivation et une finalité suffisantes pour définir le poème, cet accélérateur de langage.

### ***Stupéfiantes images***

Parce qu'elle est liée à la théorie du *suggérer*, on a trop rapidement interprété la recherche de cette signifiante non sémiotique comme la tentative de pallier les lacunes du langage ordinaire, sur le modèle mallarméen du langage ordinaire et du langage poétique. En réalité, il n'y a pas d'« insuffisance [des] moyens<sup>9</sup> » du langage ordinaire, parce que le langage ordinaire contient tous les moyens du langage, ceux qui sont connus comme ceux qui ne le sont pas (encore), et qui constituent à la fois le présent du langage et son devenir, le langage étant sa propre historicité, son propre inconnu. Écrire, alors, peut se

---

<sup>9</sup> La métaphore suggère « "quelque chose", dont l'invisible présence est en nous, mais que le langage discursif est incapable de saisir, compte tenu de l'insuffisance de ses moyens » (Gorceix, 2005, p. 199).

définir comme « l'augmentation de *ce qu'on ne sait pas* » (Huret, 1985, p. 156).

S'il s'agit de penser un inconnu du langage, on peut s'interroger sur l'attention portée aux images, dès *Serres chaudes*, qui fait souvent l'essentiel des commentaires sur l'œuvre – « Maurice pense en images » (Gorceix, 2005, p. 196) –, sans doute à cause du modèle symboliste et de son arrière-plan mystique, voire occultiste, mets de choix pour tout herméneute.

Dans le traitement de l'image résiderait la modernité de Maeterlinck. On évoque une « imagerie nouvelle » (Marchal, 1993, p. 84), on parle d'« images hétéroclites, insolites, absurdes » (Gorceix, 1983, p. 13), « d'images d'apparence désordonnée » (Angelet, 2002, p. 74), de « pratique de l'image aberrante » (p. 84), d'« émancipation de l'image » (p. 74). Loin de répéter les images conventionnelles, l'image chez Maeterlinck serait un moyen de révéler les relations profondes existant entre les choses (ou de les inventer, comme le proposeront les surréalistes).

À y regarder de près, certaines images ont dû, certes, surprendre les contemporains : « les serpents violets des rêves » ou « les tiges rouges des haines » (« Offrande obscure »). Mais ont-elles surpris davantage que, vingt ans avant, « la nuit gluante des racines » (« Complainte du fœtus de poète », Laforgue, 1979, p. 64) ou « Le Lys boira les bleus dégoûts » (« Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », Rimbaud, 1998, p. 140)? Finalement, la force de l'image poétique tient dans le non-respect de la prescription d'Aristote : les images doivent mettre en relation des termes logiquement *convenants*, ce qui ne constitue pas tout à fait l'exploration d'un inconnu du langage, mais plutôt d'un inconnu logique.

En fait, la théorie du symbole est plus large que la question de l'image, qu'elle englobe. Elle est une théorie globale du langage, avant même d'être la théorie de la connaissance qui l'identifie dans l'histoire des mouvements poétiques et artistiques.

### ***Le rythme prosodique***

Pendant que le milieu symboliste, poètes et critiques confondus, agite le chiffon rouge de l'image, tout un travail se met en place dans le silence des poèmes : une autre signification, libre du signe mais passant par lui. Le mouvement continu de chaînes prosodiques traversant les mots sans jamais s'y fixer, sur le principe de la rime, mais étendu à l'ensemble du poème, la génération continue d'un lexique où chaque entrée a pour sens sa valeur rapportée au contexte du poème.

Voici deux exemples d'échos prosodiques courant sur un vers. Dans le premier, « Et **j'écoute** des **jets** d'eau bleus » (« Oraison nocturne »), le mot « jets » ne signifie plus en tant qu'objet logique du verbe « j'écoute », mais en tant que vocable prédicatif substituant à la conception traditionnellement passive de l'écoute une conception dynamique. Dans le second exemple, « Et **ces élans si lents** encore » (« Ronde d'ennui »), l'appariement prosodique des groupes « ces élans » et « si lents » entre en tension avec l'oxymore issu de la confrontation des signifiés de ces mots, manifestant ainsi un changement de paradigme : la pensée du mouvement comme éthique du temps.

La fréquence des échos dans les vers participe à cette impression de serré prosodique qu'on ressent à la lecture d'un

poème de Maeterlinck. Cet effet s'accroît lorsque la chaîne est constituée par la reprise d'un même terme ou d'un groupe de termes, soit au sein d'un même vers : « Obscures de tiges obscures » (« Tentations »), soit sur plusieurs vers, comme le célèbre « Ennui » : « Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui, / Les paons blancs ont fui l'ennui du réveil, / Je vois les paons blancs, les paons d'aujourd'hui, / Les paons en allés pendant mon sommeil ». Il serait rapide de voir ici un simple mime thématique de l'ennui, la répétition des mêmes mots réalisant un effet de monotonie. En parlant de répétition, on ne dit pas grand-chose. Ce qui caractérise ce poème, c'est une dynamique particulière reposant sur une organisation contradictoire de la signification. La progression narrative finaliste (« Les paons [...] ont fui l'ennui; Je vois les paons [...] atteindre [...] l'étang; J'entends les paons [...] attendre [...] les temps ») se trouve en désaccord avec l'activité rythmique de la prosodie, qui signifie « dans tous les sens », pour reprendre l'expression de Rimbaud. Cette diffraction sémantique est favorisée par l'extrême proximité prosodique des termes, qui ne diffèrent que par un phonème ou deux : *paons / blancs, étang / entends / attendre, paons blancs / pendant*, et qui deviennent chacun un état à peine modifié des autres. Cette attention au peu prosodique prépare l'écoute du peu sémantique en quoi consiste la brièveté fondamentale de cette œuvre.

Le processus signifiant qui repose sur la reprise de quelques mots montre que le sens n'est pas dans les mots, mais dans le mouvement même qui les déplace au sein de la phrase, dans l'entre : « Mon âme en est triste à la fin; / Elle est triste afin d'être lasse, / Elle est lasse enfin d'être en vain, / Elle est triste et lasse à la fin / Et j'attends vos mains sur ma face. » (« Âme de nuit »). Il faut préciser, pour éviter les malentendus,

que même si la reprise des mots est favorisée, dans les poèmes de *Serres chaudes*, par l'emploi d'un lexique relativement restreint (on a évoqué une « indigence » de vocabulaire), il ne s'agit pas ici d'une *répétition de mots*, comme le feraient par exemple des enfants afin d'en épuiser le sens. Il s'agit, chez Maeterlinck, de la recontextualisation du mot dans une phrase, ce qui a pour effet, contrairement au jeu d'enfant, de l'ouvrir infiniment. La répétition n'est pas ici un procédé de ressassement, mais, comme l'avait bien vu Mallarmé<sup>10</sup>, une sémantique de position.

Cette signifiante prosodique, qui déborde la logique du signe, relève d'un mode *rythmique* d'organisation du discours. Cette fonction du rythme, théorisée par Henri Meschonnic (1982, 1998), les poètes de la modernité symboliste en avaient déjà la claire connaissance, à l'image d'Émile Verhaeren, qui avertissait, en 1890 :

Qu'on ne confonde pas le rythme avec l'harmonie imitative. C'est une vieille rengaine. Le rythme enveloppe l'ensemble; en chaque partie d'un livre ou d'un fragment de livre, d'une pièce ou d'un fragment de pièce, il exprime la marche et l'attitude de l'idée; il est, par conséquent, tout autre chose qu'une répétition facile de sons. (Verhaeren, 2008, p. 107).

On voit, d'une part, que dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la pensée du rythme n'est pas dissociée de la prosodie, et, d'autre part, que le rythme n'est plus ici un concept esthétique, mais qu'il est conçu comme une composante éthique du discours. Il s'agit de « la marche » et de « l'attitude de l'idée ».

---

<sup>10</sup> À propos de « ce besoin souvent de proférer deux fois les choses » qu'il relevait dans *Pelléas et Mélisande*, il évoquait une « conscience de l'écho [...] qu'on nommerait à tort procédé » (« Crayonné au théâtre », dans Mallarmé, 1945, p. 330).

C'est ce qui explique qu'une chaîne prosodique puisse déborder non seulement les limites d'un poème, mais celles d'un recueil entier, pour constituer le mode d'organisation d'un autre texte de l'œuvre. Ainsi, le paradigme des mots contenant le diphone « al » traverse *Serres chaudes* : « Mon âme est **malade** aujourd'hui, / Mon âme est **malade** d'absences, / Mon âme a le **mal** des silences » (« Chasses lasses »), « Ils sont **pâles** comme des **malades** qui écoutent pleuvoir placidement sur les jardins de **l'hôpital** » (« Cloche à plongeur »), « Je chante les **pâles ballades** /.../ Je vois des noces de **malades** » (« Ronde d'ennui »), « **Hôpital! hôpital** au bord du **canal**! /.../ On y fait du feu dans la **salle**, /.../ Elle apporte le repas des **malades**, / Elle a clos les fenêtres sur le **canal** » (« Hôpital »). Le paradigme se continue dans *La Princesse Maleine*, dont il constitue un moteur important du drame (voir Dessons, 2005, p. 92-97). Un réseau lexical se constitue alors, associant, sous le chef paradigmatique de **Maleine**, dont le nom est porteur de ce signifiant rythmique, les mots **salle**, **catfalque** et la série en « mal » : **malade**, **malheur**, **malheureux**, **malédiction**. L'ensemble de ces termes constitue un champ lexical spécifique, qui exclut d'autres mots comportant le diphone « al », mais inclut le mot **salade** (dernière scène de *La Princesse Maleine*). La syllabe « mal », qui semble offrir à la lecture un symbole funeste bien dans le goût de l'époque, n'est en fait qu'un moment sémantique dans la dynamique d'une signification qui traverse les signes de l'œuvre sans jamais se fixer sur aucun.

### **Questions de métrique**

Pour expliquer la coprésence de vers métriques et de vers libres dans *Serres chaudes*, les commentateurs ont avancé, entre autres raisons (on ne s'arrêtera pas aux motifs d'ordre

biographique : le passage des premiers aux seconds coïncideraient avec une crise religieuse de l'auteur), que la structuration des vers métriques serait inadaptée à l'expression de l'inouï dans le langage. En revanche, le vers libre, pris au mot, permettrait à son tour de libérer la parole pour la rendre apte à dire l'indicible. On remarquera que ces arguments ne tiennent que dans une perspective historiciste, ce qui n'est pas l'ordre du poème. Le vers libre est pensé comme une « innovation<sup>11</sup> ». Les poèmes métriques, écrits entre 1886 et 1889, sont certes plus anciens que les poèmes en vers libres, qui datent de 1888-1889, mais il semble risqué de poser que « les deux groupes de poèmes s'opposent en profondeur, au point de menacer l'unité du recueil » (Angelet, 2002, p. 79). Et cela, même si les poèmes en vers libres innovent en présentant des « successions abruptes d'images insolites et chaotiques » (*ibid.*). Le temps du poème n'est pas celui du progrès des formes. Et si le texte de *La Princesse Maleine* est une suite de « vers libres mis typographiquement en prose » (Maeterlinck à Huret, 1985, p. 152), *La Mort de Tintagiles* se trouve profondément mesuré par l'alexandrin<sup>12</sup>.

Loin d'être une relique d'une poésie classique, le vers métrique, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, participe à l'historicité de la poésie moderne, que ce soit chez Mallarmé, Rimbaud, Verlaine ou Laforgue.

Ce qu'on perçoit dans l'usage moderne de la métrique, c'est qu'elle oblige à entendre, qu'elle active l'écoute, faisant de la lecture une diction. C'est d'ailleurs une des valeurs de la

---

<sup>11</sup> Pour Christian Angelet (2002, p. 79), le vers libre est l'une des « deux innovations introduites par la poésie de Maeterlinck ».

<sup>12</sup> Voir sur ce point Dessons (2005, p. 97-100).

chanson comme modèle du poème moderne, où les règles de la syllabation obéissent moins aux prescriptions d'un art poétique déclaré qu'à une démarche empirique. La métrique, alors, n'y joue pas contre l'oralité, mais avec elle. Dans les *Chansons* de Maeterlinck, par exemple, elle amuït fréquemment le *e* muet : « Ell(e) s'arrêta devant la porte<sup>13</sup> ». La métrique rend indissociables la syllabe et la prosodie.

Par contraste, Verhaeren dénonçait la façon de lire des poètes romantiques et parnassiens, qui pratiquaient l'amuissement prosaisant pour mimer la rythmique du vers libre :

[Ils] sentaient si bien que leur vers était équivoque et discordant d'avec ce qui flottait de poésie dans l'air, que leurs interprètes [...] déclamaient dans leurs tirades, uniquement préoccupés de faire sentir le vers le moins possible. Ils réalisaient un acrobatisme curieux de la voix, filant avec une vélocité d'express, escamotant les rimes, bafouillant presque ou tout à coup s'arrêtant sur un vocable à l'hémistiche, y appuyant longtemps et donnant l'illusion que la phrase finissait à mi-chemin<sup>14</sup>.

Il n'y a pas plus d'essence de la métrique que d'essence du rythme. Simplement des historicités. La métrique classique, attachée à soustraire la production du sens à l'emprise du rythme, n'avait pas la même valeur poétique que la métrique du vers brisé d'Hugo, ouvrant le vers à l'oralité.

---

<sup>13</sup> « Chanson IX ». Comparer avec le traitement différent du *e* muet, compté dans un autre vers du même poème : « Mais elle ne répondait pas ». Dans la chanson XI, le *e* final des formules initiales de vers « Ma mère » / « Ma fille » devant consonne est systématiquement amuï : « Ma mèr(e), je l'entends partout... / Ma fill(e), de qui parlez-vous? ». Cet amuissement de la voyelle est renforcé par sa situation de fin de groupe matérialisé par la virgule.

<sup>14</sup> Verhaeren (2008, p. 106), qui conclut de cette façon : « Cela seul, mieux que n'importe quel aveu, indiquait l'en-retard de la versification romantique et parnassienne ».



Le mètre, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cohabite avec le vers libre, contredisant par avance le mythe, développé au XX<sup>e</sup> siècle, du vers libre issu de la destruction du vers métrique (de l'alexandrin notamment). Comme Rimbaud, Maeterlinck n'est pas dans le mythe d'un progrès du vers marqué par l'abandon de la métrique et l'avènement du vers libre.

### ***Affiner l'écoute***

La condensation des vers, provenant de l'insistance des chaînes prosodiques, de la reprise des mêmes mots, et, pour certains poèmes, de la diction métrique, produit une sorte d'hypnose de la lecture, propre à la perception d'une signifiante qui agit sans s'arrêter à aucun des signes qu'elle traverse. On rejoint les pratiques poétiques du vague, de Baudelaire à Verlaine, en passant par Mallarmé et ses *Divagations*.

Parfois, les échos sont soulignés : « Un clair de lune las » (« Oraison »), « En un sanglot glauque éternel » (« Serre d'ennui »), « Tous les ans passait un passant » (« Chanson I »), « Et mon âme a mal » (« Chanson XIII »). Mais ce sont plutôt des avertisseurs d'écoute, qui rendent la lecture sensible aux « échos que se font certains mots et qui sont perdus dans l'enchaînement inattentif du sens » (Meschonnic, 1996, p. 244). Il est alors capital de lire autrement.

Lire le symbolisme, c'est donc moins décrypter des symboles que se mettre à l'écoute de cette discursivité dont Maeterlinck a fait la théorie, et qui se manifeste « au-dessus, au-dessous, tout autour du sens littéral » (Maeterlinck, 1999, p. 565). Le mythe et la fable jouent dans cette écoute un rôle important, par le fait qu'ils sont des discours indéterminés :

libres de tout ancrage historique, ils favorisent la marche aventureuse du signifiant.

### ***Une théorie du sens sans le sens***

Les critiques qui ont reproché à l'œuvre de Maeterlinck un défaut de sens ont oscillé entre l'absence de sens et l'insuffisance de sens. L'absence de sens, c'est le n'importe quoi sémantique, les « images aberrantes », au moins leur « non sens fréquent » (Riffaterre, 1979, p. 200), responsables de l'illisibilité des poèmes de *Serres chaudes*. L'insuffisance de sens, c'est le peu sémantique, le caractère jugé insignifiant des dialogues du premier théâtre, auquel on peut ajouter leur dimension éthique de « paroles indécises » (Maeterlinck, 2002, p. 1031), avec la double valeur, subjective et objective, de l'indécision.

Ces deux critiques sont finalement les derniers sursauts d'une conception de la signifiante que la modernité littéraire rendra obsolète : la production d'un sens clair et plein, un sens qui ait la dimension d'un événement. Les générations suivantes feront l'épreuve d'une signifiante qui se constitue en-dehors du sens. Elles découvriront qu'un discours peut signifier sans qu'il ait pour cela produit un sens, sans finalité.

On mesure l'ambiguïté attachée au symbolisme comme lieu d'exercice privilégié de l'herméneute. En fait, le symbolisme, celui de Mallarmé, de Maeterlinck, pousse l'herméneutique à son propre épuisement, le minimalisme des textes et leur économie de moyens condamnant l'herméneute à générer lui-même sa propre énigme à résoudre, et finalement à se prendre lui-même comme objet de son interprétation.

Le symbolisme de Maeterlinck se tient dans un espace entre ce qui signifie encore et ce qui ne signifie plus. À propos de *Serres chaudes* alors en gestation, Maeterlinck précise que « le ton du livre doit être une mysticité oblique, délirante et glauque » (Maeterlinck, 2002, p. 372). C'est un peu ce que Verhaeren décrit dans ce recueil, un mouvement constant : « La pensée y ondoie, y serpente, s'arrachant, s'attachant, s'éloignant, revenant avec les fantaisies des rameaux de la vigne, avec les hésitations, les regrets, les élancements, les reculs de l'incertitude » (Verhaeren, 2008, p. 135). Le point de vue dynamique de la signifiante périclime la tentation essentialiste du symbolisme fondé sur le modèle du signe.

### ***L'ordinaire poétique***

L'œuvre de Maeterlinck, dégagée du spiritualisme et du mysticisme où elle avait longtemps été cantonnée, est devenue une œuvre moderne. Et ce déplacement, elle l'a opéré toute seule. C'est une façon de dire qu'elle n'a pas eu besoin qu'on la force à être moderne. Surtout qu'à ce jeu la critique montre toujours qu'elle se trompe de modernité. Ainsi, considérer l'association du vers libre, des énumérations, des répétitions, des litanies, des images dissonantes comme une « forme antipoétique » (Gorceix, 1983, p. 16) est en-deçà du travail de l'œuvre, qui explore précisément la poéticité du quotidien.

Dans la mesure où la critique reconnaît qu'à la différence d'autres auteurs symbolistes Maeterlinck emploie des mots

ordinaires<sup>15</sup> ou quotidiens, c'est-à-dire simples, loin du culte voué généralement par les symbolistes aux mots rares<sup>16</sup>, la spécificité poétique se trouve déplacée de la valeur du mot à la singularité de son emploi. Postuler un « clivage entre la langue poétique et l'utilisation quotidienne, prosaïque du langage » (Gorceix, 1983, p. 14) revient à inscrire la poéticité symboliste dans la logique de l'écart. L'œuvre de Maeterlinck sera donc rapportée à « cet "écart", cette manière de dévier par rapport à la norme » (*ibid.*), que la critique peut encore considérer comme « caractéristique de la poésie » (*ibid.*).

On savait que le tragique était quotidien; on sait maintenant que la poésie est ordinaire. Mais qu'on ne le sait pas. Cependant, plutôt que d'écart par rapport à une norme, il s'agit en fait d'un positionnement sur l'autre face de la norme, du côté de son altérité inacceptée car inacceptable. La poésie est, comme l'inconscient, complètement ordinaire, jusque dans son apparence extraordinaire. Maeterlinck évoquait, chez Ruysbroeck, cette capacité de montrer « les aspects inconnus et parfois effrayants » (Maeterlinck, 1999, p. 288) du langage ordinaire.

On a toujours du langage ordinaire une idée plus étriquée que le langage lui-même. Ainsi, le jugement suivant : « Lorsque le poète parle de "l'âme pâle d'impuissance", de "blanches inactions" ou de "l'âme pâle de sanglots", il est bien clair que le langage ne correspond plus à l'usage normal du vocabulaire » (Gorceix, 1983, p. 15) est démenti par l'usage sinon « normal »,

---

<sup>15</sup> Le modèle est ici Ruysbroeck, dont Maeterlinck a souligné « cette étrange insistance sur les mots ordinaires, de manière à en faire apparaître les aspects inconnus » (1999, p. 287-288).

<sup>16</sup> Observation d'abord faite par Joseph Hanse, mais souvent reprise depuis (entre autres par Riffaterre, 1979, p. 199).

du moins « commun » – en tout cas non poétique – du langage. Les images poétiques « blanches inactions » (« Oraison ») ou « ennui bleu » (« Serre d'ennui ») ne sont pas éloignées des ordinaires « idées noires » ou « peurs bleues ».

Bien que Maeterlinck soit censé avoir renié *Serres Chaudes*, le recueil apparaît comme un laboratoire de « quelque chose », qualité qu'il partage avec les *Chansons*, réputées avoir été également rejetées par leur auteur<sup>17</sup>. Le lien, en tout cas, entre ces poèmes et le théâtre à venir est effectif. On a bien sûr évoqué la parenté des thèmes, mais il s'agit surtout de la parenté d'un mode d'être dans le langage. Une question de manière. Deux paramètres alors doivent être pris en compte, qui ne cantonnent pas le symbolisme de Maeterlinck à un problème d'images : le sujet du poème, d'une part; la société (des lecteurs), de l'autre. L'œuvre de Maeterlinck explore une signifiante qui est indissociablement celle d'un sujet et celle d'une époque. Et c'est parce qu'elle travaille à élaborer un symbole du poème, et non la mise en scène d'un symbole préexistant, que cette œuvre, tout en étant de son temps, fait son époque.

---

<sup>17</sup> « Il n'y a rien sous tout cela qu'une manière de jouer avec les mots harmonieux ». Même si ce propos, rapporté par Georgette Leblanc dans ses *Souvenirs (1895-1917)* apparaît « bien peu crédible » (Gorceix, 2005, p. 226), il participe au statut singulier d'une œuvre, certes identifiée comme « symboliste », mais engagée dans une démarche personnelle distincte de la *doxa* de son temps.

## Bibliographie

- ANGELET, Christian (2002), « Maeterlinck et Rimbaud. Tradition et nouveauté dans *Serres chaudes* », dans Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, AML éditions – Éditions Labor, p. 74-88.
- BRISSON, Adolphe (1897), « Un déjeuner avec M. Maeterlinck », dans id., *Portraits intimes. Troisième série (Promenades et visites)*, Paris, Armand Colin, p. 1-9.
- DESSONS, Gérard (2005), *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper.
- DESSONS, Gérard (2010), *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, coll. « Le marteau sans maître ».
- FREUD, Sigmund, (1971 [1907]), *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- GORCEIX, Paul (2005), *Maurice Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri.
- GORCEIX, Paul (1983), « Préface » à Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 7-27.
- HURET, Jules (1985 [1893]), « Conversation avec Maurice Maeterlinck (I) », dans Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor.

- HURET, Jules (1891), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier.
- LAFORGUE, Jules (1979), *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie ».
- MAETERLINCK, Maurice (1999 [1890]), *Œuvres I*, édition établie et annotée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe.
- MAETERLINCK, Maurice (2002), *Carnets de travail (1881-1890)*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles, AML éditions – Labor, 2 vol.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- MARCHAL, Bertrand (1993), *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin.
- MESCHONNIC, Henri (1996), « Prosodie, poème du poème », dans Sylvain Auroux, Simone Delesalle et Henri Meschonnic (dir.), *Histoire et grammaire du sens : hommage à Jean-Claude Chevalier*. Paris, Armand Colin, p. 222-252.
- NORDAU, Max (1894), *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich. Paris, Alcan, 2 vol.
- POSTIC, Marcel (1970), *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet.
- RIFFATERRE, Michael (1979), « Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck », dans id., *La Production du texte*, Paris, Seuil, p. 199-215.
- RIMBAUD, Arthur (1871), Lettre du 13 mai à Georges Izambard ([http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre de Rimbaud %C3%A0 Georges Izambard - 13 mai 1871](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Georges_Izambard_-_13_mai_1871)).

RIMBAUD, Arthur (1998), *Œuvres*, Paris, Pocket.

VERHAEREN, Émile (2008), *De Baudelaire à Mallarmé*, suivi de *Parnassiens et symbolistes*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

## Résumé

On a reproché au recueil de poèmes *Serres chaudes* son manque de clarté, voire son illisibilité. Cette critique trahissait en fait une inadaptation de la lecture à un mode de dire nouveau qu'inventait ce maître du symbolisme à la recherche d'un symbole qui ne soit plus *a priori*, mais issu de l'œuvre elle-même. Une telle entreprise impliquait un mode de signifier spécifique, largement responsable de l'étrangeté d'une œuvre qui privilégiait le rythme contre le signe, imposait la disconvenance logique, et imposait la coexistence de vers métriques et de vers libres.



## **Abstract**

The poems collected in Maeterlinck's *Hothouses* have been criticized as lacking in clarity and even as coming close to being illegible. This criticism actually stems from a reading that failed to engage with the new mode of expression devised by the master, whose symbols derived from the work itself instead of being a priori constructs. Such an undertaking involved a specific mode of signification, which is largely responsible for the strangeness of a work that privileged rhythm over signs and syntax, thus creating occasional breeches of logic and juxtaposing metrical and free verse.