



HAL
open science

MALLARMÉ “ PROSELIBRISTE ”

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. MALLARMÉ “ PROSELIBRISTE ”. Arnaud Bernadet, Olivier Kachler, Chloé Laplantine. L’Utopie de l’art. Mélanges offerts à Gérard Dessons, éditions Classiques Garnie, p. 141-156, 2020, 978-2-406-08962-9. <hal-03691064>

HAL Id: hal-03691064

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03691064v1>

Submitted on 8 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

MALLARMÉ « PROSELIBRISTE »

Dans le *Prière d'insérer* des *Divagations*, Mallarmé indiquait avoir voulu réunir en un volume « des morceaux rendus célèbres par les hauts cris qu'ils causèrent », et il résumait son effort de prosateur en disant qu'il avait « simplement exclu les clichés, trouvé un moule propre à chaque phrase et pratiqué le purisme¹ ». Commentant ces lignes, Albert Thibaudet forgeait le mot de « proselibriste » pour caractériser le Mallarmé des *Divagations* :

Avec ce moule propre à chaque phrase, son poudroïement de coupes, la prose de Mallarmé paraît être à la prose normale, en tant qu'il en existe une, ce qu'est le vers libre au vers régulier. Ce fervent du vers régulier s'est fait un proselibriste, et cela avec la même logique, le même zèle de « purisme », opposant à son *carmen vincitius* un *carmen solutius*².

Le terme de « proselibrisme », quelque allusif qu'il soit ici, est suggestif. Sans doute s'agit-il encore, pour Thibaudet, de concevoir la prose de Mallarmé en termes d'écart par rapport à quelque « prose normale » supposée (« en tant qu'il en existe une », nuance-t-il) ; sans doute aussi s'agit-il de la distinguer d'autres styles de prose qui lui sont contemporains, – que l'on songe par exemple au style de Flaubert et sa « beauté grammaticale³ », – ou encore, dans les débats de l'époque, aux proses décadentes qui défont la cohésion « organique » de la phrase⁴, – ou bien à l'écriture artiste, laquelle est sans rapport en effet avec la recherche mallarméenne, parce qu'elle découle *a priori* d'une esthétisation superficielle du discours, et non d'une « refonte » plus profonde de la langue au foyer de ce « mystère dans les lettres » que Mallarmé découvre en chaque geste de langage.

Toutefois, le terme de « proselibrisme » peut faire entrevoir – d'une manière qui serait cette fois plus spécifique à la pensée et à l'écriture de Mallarmé –, un déplacement dans le champ de la prose des effets de la *crise de vers* consécutifs à l'émergence du vers libre : une *crise de prose*⁵ viendrait à son tour revivifier le jeu des lettres, de telle façon que la prose, en s'auto-différenciant d'elle-même pour se désigner comme « poétique »⁶, porterait l'individuation des formes littéraires jusqu'à l'extrême des possibles de la langue.

« IL N'Y A PAS DE PROSE »

On connaît l'affirmation de Mallarmé selon laquelle, en vérité, « il n'y a pas de prose » :

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification⁷.

¹ Ce prière d'insérer est cité par Bertrand Marchal dans sa notice des *Divagations*, OC II, p. 1610. [Notre édition de référence est l'édition de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, 1998, t. II, 2003. Abréviation : OC suivi du numéro du tome].

² Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (1912), Paris, Gallimard, 2006, p. 305-306.

³ Marcel Proust évoque la « beauté grammaticale » du style de Flaubert dans *À propos du style de Flaubert*, article recueilli dans *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 587 : « En tous cas il y a une beauté grammaticale, (comme il y a une beauté morale, dramatique, etc.), qui n'a rien à voir avec la correction ».

⁴ Voir Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, « Baudelaire » (1881), Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 14 : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot. »

⁵ Voir Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs (dir.), *Crise de prose*, PUV, 2002.

⁶ Voir Henri Scepi, « Mallarmé et la surface réversible : esquisse d'une poétique de la prose », in Henri Scepi (dir.), *Mallarmé et la prose*, La Licorne, UFR Langues Littérature Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1998, p. 93-97 (étude reprise dans Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon Paul Fargue*, Champion, Unichamp-Essentiel, 2012).

⁷ *Sur l'évolution littéraire*, OC II, p. 698.

À l'opposition traditionnelle du vers et de la prose, Mallarmé substitue « le double état de la parole⁸ », – son état « brut ou immédiat » (ici « dans les affiches et à la quatrième page des journaux »), – et son état « essentiel », où tout se ramène au vers, – si du moins le vers est compris, non plus comme un principe métrique relevant d'une convention extérieure au sujet, mais comme un principe rythmique, qui ressourc le vers à la parole, et la parole à l'âme, – « parce que toute âme est un nœud rythmique », écrit Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*⁹.

La crise de vers, en résolvant ainsi le vers dans l'accentuation d'une « diction » (« vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style¹⁰ »), a donc reconduit le vers à son principe plus profond ; et, ce faisant, elle a permis la « diffusion » de ce principe bien au-delà de la forme métrique, – dans le vers libre bien sûr (compris par Mallarmé comme une « prose à coupe méditée¹¹ »), – mais aussi dans la prose, dans la mesure où la prose et son « courant de volubilité¹² » participent tout autant, quoique d'une façon différente, du libre déploiement d'un sujet dans la langue.

Si donc « on a touché au vers », comme l'écrit Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*¹³, c'est en ce double sens que la main sacrilège qui a porté atteinte à l'idole, l'a aussi éveillée, par un *touché* musicien plus subtil, à un chant nouveau et singulier, propre à en « diffuser¹⁴ » la « majestueuse idée inconsciente¹⁵ ». La prose apparaît alors à la fois comme la dissolution du vers, et comme le lieu de sa *revenance*, quand le principe du vers anime plus intimement la parole au-delà de toute forme réglée. Mallarmé peut donc réaffirmer que « le vers est tout, dès qu'on écrit », en ramenant la prose à un « vers rompu » :

[...] le vers est tout, dès qu'on écrit. Style, versification s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées, selon un thyrses plus complexe. Bien l'épanouissement de ce qui naguères obtint le titre de *poème en prose*¹⁶.

Entre vers et prose, la différence s'est ainsi déplacée au sein du seul Vers, selon que le Vers (écrit pour l'occasion avec une majuscule) apparaisse dans son « intégralité », ou qu'il se « dissimule » sous mille tours dans la prose :

Visiblement soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc ; ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui [le Vers] si demeure quelque secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours¹⁷.

Si le Vers subsume la prose, si donc il est le tout de la langue dès lors que *quelqu'un la parle*, ce tout demeure toutefois lui-même intimement *duel* : il est simultanément nombre et rythme, même si, en chaque formule d'écriture, rythme et nombre sont diversement proportionnés entre eux, – le vers pouvant être plus ou moins *proisé*, et la prose pouvant plus ou moins démarquer le patron invisible du vers.

Cette dualité interne se propage à son tour ; – et elle se retrouve dans cet autre couple que fait alors apparaître Mallarmé à la place de l'opposition du vers et de la prose quand il fait jouer

⁸ *Crise de vers*, OC II, p. 212.

⁹ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 64. Cf. lettre à Émile Dodillon, 15 novembre 1896, *Corr.* VIII, 288 : « près de l'âme, ou notre rythme ». [Pour la *Correspondance* de Mallarmé, nous renvoyons, sauf indication contraire, à l'édition de Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, NRF, 1959-1983. Abréviation : *Corr.*, suivie du numéro du tome].

¹⁰ *Crise de vers*, OC II, p. 205.

¹¹ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 75. Mallarmé place donc le vers libre du côté de la prose (elle-même définie comme « vers rompu »). Cf. lettre à Charles Bonnier, mars 1893, où Mallarmé définit « la notation émotionnelle proportionnée » (c'est-à-dire le vers libre) comme une « prose, délicate, nue, ajourée » (OC I, p. 808).

¹² *Divagations*, « Bibliographie », OC II, p. 277.

¹³ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 64.

¹⁴ Mallarmé voit dans le rituel de la Messe catholique une « diffusion » du Divin dans la « Présence réelle », – celle-ci faisant que « le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé » (« Catholicisme », OC II, p. 241).

¹⁵ *Crise de vers*, OC II, p. 205.

¹⁶ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 64.

¹⁷ *Quant au livre*, OC II, p. 220.

ensemble « la musique » d'un côté et « les lettres » de l'autre, celles-ci et celle-là étant compris comme « la face alternative » de « l'Idée » :

La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée¹⁸.

Écrire, au-delà de tout partage formel donné et fixé par avance, revient alors à « quelque secrète poursuite de musique » ; – et lire, au-delà de toute convention de lecture reçue, revient à l'interprétation musicienne de quelque « air ou chant sous le texte¹⁹ ».

PROSODIES DE PROSE

Il existe donc des prosodies de prose, différentes sans doute des prosodies de vers, mais participant du même principe, – chaque fois que la phrase se refond dans un phrasé singulier et chaque fois que l'écriture « se retrempe » dans la parole – c'est-à-dire dans la « vie » même, écrit Mallarmé²⁰.

En prose, cette oralité qui sous-tend l'écrit a pour modèle, non le « chant » que vise d'emblée le vers²¹, mais, selon un registre moindre, « la conversation », – telle que la magnifia l'art des salons dans la période classique²², et telle aussi que l'illustra Mallarmé dans les soirées de la rue de Rome. Quelque chose de cet art de la conversation passe en effet dans certaines proses des *Divagations*, – mais il s'y rejoue d'une manière beaucoup plus abstraite qui écarte, autant qu'elle les rappelle, les « tours primesautiers²³ » de la parole directe : ce phénomène – sorte d'oralité intérieure ou idéale – a bien été perçu par Albert Thibaudet qui remarquait que la prose de Mallarmé, distincte en tout point de la période oratoire, déjoue la possibilité d'une lecture à haute voix en même temps qu'elle requiert, contradictoirement, « l'épreuve orale²⁴ », – réalisant de la sorte « l'hyperbole d'une prose parlée²⁵ ».

En chaque prose, le rythme d'un sujet ordonne une prosodie, différente des prosodies de vers en ceci surtout que la prose se déploie selon une temporalité ouverte, qui ne peut pas être ressaisie mentalement ni objectivée « sous la compréhension du regard²⁶ ». Alors que le vers, par le mètre et par la rime, garde mémoire de son effectuation et « réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet », la prose engage le « développement temporaire » de la phrase, qu'elle

¹⁸ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 69.

¹⁹ *Le Mystère dans les Lettres*, OC II, p. 234.

²⁰ L'image d'une « retrempe » du langage en la « vie » apparaît dans un article de 1895, [*Sur le vers*], OC II, p. 474 : « Un vocabulaire appartient en commun, cela seul ! au poète et à tous, de qui l'œuvre, je m'incline, est de le ramener perpétuellement à la signification courante, comme se conserve un sol national ; dites, le dictionnaire me suffirait : soit, *trempez-le de vie*, que je devrai en exprimer pour employer les termes en leur sens virtuel. » Cf. lettre à Émile Verhaeren, 23 février 1897, *Corr.* IX, p. 82 : « Il y a l'intimité de la vie, là, en sa forme suprême, le chant ».

²¹ Voir *Crayonné au théâtre*, « Solennité », OC II, p. 200 : « hors de tout souffle perçu grossier, virtuellement la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue et réclamant de quelqu'un, le poète dissimulé ou chaque lecteur, la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat, pour chanter ».

²² Mallarmé évoque les emplois littéraires de la conversation dans *Le Mystère dans les lettres*, OC II, p. 233 : « Un parler, le français, retient une élégance à paraître en négligé et le passé témoigne de cette qualité, qui s'établit d'abord, comme don de race foncièrement exquis : mais notre littérature dépasse le “genre”, correspondance ou mémoires ». Dans sa thèse de linguistique, Mallarmé envisageait de prendre pour objet d'étude la conversation, dans la mesure où celle-ci, en mettant le langage en situation d'énonciation, le retrempe en la vie. Sur ce point, voir Jean-Nicolas Illouz, « “sur le nom de Paphos” : Mallarmé et le mystère d'un nom », in Olivier Bivort (dir.), *La Littérature symboliste et la langue*, Paris, éditions Garnier, 2012, p. 89-110.

²³ *Le Mystère dans les lettres*, OC II, p. 233.

²⁴ Cf. [*Sur le vers*], OC II, p. 474 : « Le Vers et tout écrit au fond par cela qu'issu de la parole doit se montrer à même de subir l'épreuve orale ou d'affronter la diction comme un mode de présentation extérieur et pour trouver haut dans la foule son écho plausible, au lieu qu'effectivement il a lieu au-delà du silence que traversent se raréfiant en musiques mentales ses éléments, et affecte notre sens subtil ou de rêve ».

²⁵ Albert Thibaudet, ouvrage cité, p. 314.

²⁶ *Crise de vers*, OC II, p. 208.

laisse aller « d'un élan précipité et sensitif », imprévisible et, en partie, aléatoire²⁷. Si la différence entre vers et prose n'est pas une différence de nature (puisque la prose participe du vers), elle est donc une différence de degré quant au traitement de la dimension temporelle et de la dimension spatiale de l'écrit²⁸ : le vers, selon la dynamique interne de sa « dialectique²⁹ », donne une unité spatio-temporelle *a posteriori* à « tel fragment ordinaire d'élocution³⁰ » qu'il isole et fait rimer ; la prose, comme le veut son étymologie, va de l'avant, mais de telle façon qu'en s'étirant, en multipliant les coupes et les incidences, et comme en affrontant ses propres turbulences, elle court le risque « de la pulvérisation » et « de l'émiettement sans synthèse, ni sens³¹ ».

Il y a cependant un garde fou à ce risque de déliaison de la phrase de prose : il s'agit de la syntaxe, qui maintient, dans une structure fluide mais prégnante, les jeux labiles de l'écriture, à la fois pour les *catalyser* en quelque sorte et pour les endiguer, quand le « balbutiement » initial des mots s'illumine aux « primitives foudres de la logique » et s'enlève « en quelque équilibre supérieur » :

Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ? Il faut une garantie —

La Syntaxe —

[...] Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi : qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidences multiple, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions³².

En ce « moment grammatical de la littérature française³³ », où la grammaire est l'enjeu de pratiques d'écriture tantôt puristes tantôt transgressives, Mallarmé est bien, comme il le dit lui-même, un « syntaxier³⁴ », — en ce sens que sa syntaxe, renouvelée de fond en comble et profondément subjectivée³⁵, maintient cependant la possibilité d'une lisibilité *commune* du texte. De la même façon que les vers-libristes symbolistes inventent des formules prosodiques nouvelles, Mallarmé « proselibriste » invente pour chaque texte de prose une syntaxe neuve : il en « use à part », et la « dédie » finalement « à la Langue³⁶ », — qui s'agrandit ainsi d'une nouvelle manière grammaticale découlant elle-même d'un mode singulier d'énonciation.

Lire revient donc à interpréter (musicalement) la syntaxe de Mallarmé, telle que celle-ci s'invente *sur le motif* en épousant le surgissement de l'événement et en captant à vif l'*impression* du locuteur.

²⁷ Cette distinction des deux genres est posée dans *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 75 : « Le vers par flèches jeté moins avec succession que presque simultanément pour l'idée, réduit la durée à une divisions spirituelle propre au sujet : diffère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant, selon mille tours. / À l'un, sa pieuse majuscule ou clé allitérative, et la rime, pour le régler : l'autre genre, d'un élan précipité et sensitif tourne et se case, au gré d'une ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà s'y signifie. »

²⁸ Voir Serge Meitinger, « Mallarmé en vers, Mallarmé en prose : une question de temporalité », in Raoul Klein (dir.), *Mallarmé*, Eurédit éditeur, 2000, p. 23-38.

²⁹ *Crayonné au théâtre*, « Solennité », OC II, p. 200.

³⁰ *Crise de vers*, OC II, p. 213.

³¹ Serge Meitinger, article cité, p. 33.

³² *Le Mystère dans les lettres*, OC II, p. 223.

³³ Voir Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, nrf, Gallimard, 2002.

³⁴ Cf. *Villégiatures. Un coin de Seine au pont de Valvins — Samois*, Entretien recueilli par Maurice Guillemot, OC II, p. 715 : « Il y a à Versailles des boiseries à rinceaux, jolis à faire pleurer ; des coquilles, des enroulements, des courbes, des reprises de motifs — telle m'apparaît d'abord la phrase que je jette sur le papier, en un dessein sommaire, que je revois ensuite, que j'épure, que je réduis, que je synthétise... et, si l'on obéit à l'invitation de ce grand espace blanc laissé à dessein au haut de la page *comme pour séparer de tout le déjà lu ailleurs*, si l'on arrive avec une âme vierge, neuve, on s'aperçoit alors que je suis profondément et scrupuleusement syntaxier, que mon écriture est dépourvue d'obscurité, que ma phrase est ce qu'elle doit être — et être pour toujours, puisqu'elle a été faite ainsi pour être imprimée, c'est-à-dire *revêtir une forme définitive... sacrée*. »

³⁵ Cf. lettre à Verlaine, 23 juillet 1895, *Corr.* VII, p. 247 : « Cher grammairien, dirai-je, vous tenez votre syntaxe ».

³⁶ Cf. *Crise de vers*, OC II, p. 207.

La ponctuation notamment joue un rôle expressif accru³⁷. Ainsi dans cette apparition de la danseuse :

Quand, au lever du rideau dans une salle de gala et tout local, apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé ? furieux, la danseuse : le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure³⁸.

L'impression – « un flocon [...] » –, suivie aussitôt de l'étonnement du sujet qui coupe la phrase – « d'où soufflé ? » –, précède la compréhension globale et la diffère, tandis que l'adjectif « furieux » au masculin, en caractérisant le « flocon », caractérise aussi, par proximité, « la danseuse », accomplissant de la sorte la fusion du comparant et du comparé ; les deux points qui suivent n'ont pas la valeur grammaticale ordinaire : ils disjoint la proposition circonstancielle de la proposition principale en créant de l'une à l'autre une sorte nouvelle de conséquence, plus abrupte, qui dit la répercussion de l'événement, – lequel en effet, en se propageant dans l'espace (« évité par bonds ou dur aux pointes »), transfigure le « site » même qui l'accueille (« une virginité de site pas songé ») ; on remarquera en outre que Mallarmé sépare d'une virgule le sujet (« le plancher ») du verbe (« acquiert »), – comme si les choses existaient en elles-mêmes, antérieurement aux règles de subordination que la syntaxe conventionnelle surimpose au réel ; quant aux trois verbes qui terminent la phrase (« isole, bâtira, fleurira »), le passage au futur manifeste cette « apparence fausse de présent³⁹ » où se tient la danseuse, alors que le déploiement à venir de son geste ou de sa course est, quoiqu'imprévisible, déjà tout entier contenu dans le premier ébranlement de son pas et dans la première émotion suscitée par son apparition. Ce faisant, la phrase retrouve en elle le mouvement qu'elle évoque : précipitée, élancée ou arrêtée, légère ou ferme, elle fait ce qu'elle dit, – et danse elle-même.

Ailleurs, dans le portrait d'*Édouard Manet*, ce sont les touches, rapides et « furieuses », du peintre que la prose, par son rythme lui-même heurté, semble imiter. Mallarmé croque Manet comme celui-ci saisissait ses modèles, sur le vif :

[...] une ingénuité virile de chèvre-pied au pardessus mastic, barbe et blond cheveu rare, grisonnant avec esprit. Bref, railleur à Tortoni, élégant ; en l'atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint.

Ce « portrait en pied » de Manet compose en outre avec le genre de l'éloge funèbre, comme s'il s'agissait, par l'hyper-expressivité de la syntaxe, de ravir Manet aux « griffes » de la mort, tout en célébrant déjà sa gloire posthume, – tandis que les effets d'illisibilité que produit le texte suscitent une incompréhension analogue à celle qui accueillit les toiles des premières expositions impressionnistes :

Souvenir, il disait, alors, si bien : « L'œil, une main... » que je ressonge. Cet œil — Manet — d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait, gardait naguère l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux griffes d'un rire du regard, à narguer, dans la pose, ensuite, les fatigues de vingtième séance. Sa main — la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français⁴⁰.

Une pièce d'*Anecdotes ou poèmes* dans les *Divagations*, *Le Nénuphar blanc*⁴¹, expérimente mieux encore les possibilités d'une prose impressionniste. Le thème du poème emprunte manifestement

³⁷ À la question « que pensez-vous de la Ponctuation ? », Mallarmé répond : « aucun sujet certainement n'est plus important. L'emploi ou le rejet de signes convenus indique la prose ou les vers, nommément tout notre art : ceux-ci s'en passent par le privilège d'offrir, sans cet artifice de typographie, le repos vocal qui mesure l'élan ; au contraire, chez celle-là, nécessité, tant, que je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie — au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué » (*Divagations, Grands faits divers*, « Solitude », OC II, p. 258-259).

³⁸ « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. D'après une indication ancienne », *Crayonné au théâtre*, OC II, p. 175.

³⁹ *Crayonné au théâtre*, « Mimique », OC II, p. 178-179.

⁴⁰ *Quelques médallions et portraits en pied*, OC II, p. 147.

⁴¹ *Anecdotes ou poèmes*, « Le Nénuphar blanc », OC II, p. 98-101.

aux peintres : une rivière ; par un « juillet de flamme » ; un rameur dans sa yole, « comme le rire de l'heure coulait alentour » ; une femme imaginée, indéfiniment réfléchie dans le paysage, quand par exemple « la buée d'argent des saules » se confond avec « la limpidité de son regard habitué à chaque feuille ». Au sujet narrateur, « les yeux au-dedans fixés sur l'entier oublié d'aller » et en quelque sorte absenté de lui-même, répond, au-delà de tout visage défini, quelque femme elle-même appréhendée dans « la vacance exquise de soi » : la dissolution des identités laisse place à de pures *impressions*, où les choses ne sont ni totalement imaginaires, quoique les fantasmes érotiques s'y insinuent, ni tout à fait réelles, quoique le paysage y apparaisse en claire lumière. Cette lumière, comme chez les peintres impressionnistes, est toute d'immanence, même si le poème reçoit obliquement le reflet d'anciens mythes : ici la figure implicite du faune épiait l'apparition de quelque nymphe, quand le narrateur se décrit en « maraudeur aquatique » ; là le mythe d'une Lédà qui serait demeurée virginale, quand le narrateur compare le nénuphar blanc imaginairement cueilli en mémoire de la mentale apparition d'une femme à « un noble œuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol ». Partout, l'ordre des mots dans la prose tend à épouser l'ordre des choses, telles que celles-ci se présentent à la perception d'abord, puis à la conscience. Ainsi dans cette évocation de la rivière, révélée à chaque coup de rame, « pli selon pli⁴² », selon un mouvement large d'abord puis ralenti, quand l'eau vive s'alanguit en un « nonchaloir d'étang », lui-même faisant bientôt pressentir la présence d'une « source » :

Sans que le ruban d'aucune herbe me retînt devant un paysage plus que l'autre chassé avec son reflet en l'onde par le même impartial coup de rame, je venais échouer dans quelque touffe de roseaux, terme mystérieux de ma course, au milieu de la rivière : où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'a une source.

Cette « prose de yoleur⁴³ » mime dans son rythme le rythme des rames, et les plis de son phrasé reproduisent quelque chose des ondulations de l'eau, – celles-ci étant amples d'abord quand les paysages défilent en arrière en se réfléchissant, – puis multipliées en rides infimes dans une eau presque immobile alors que le yoleur atteint le « terme mystérieux de sa course ». Quand il s'agit de « déramer », une fois mentalement cueillie « l'idéale fleur », l'ordre des mots traduit le départ à reculons du rameur, – lui-même entrevoyant dans l'écume qui se propage jusque vers le rivage quitté une ultime métamorphose du nénuphar blanc :

[...] partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.

Le rapprochement avec l'impressionnisme est éclairant à plus d'un titre. De même que les peintres impressionnistes, par le choix du « plein air » et par le « déconditionnement » du regard, ont appris au public à voir les choses quotidiennes comme s'il les voyait « pour la première fois⁴⁴ », – de même Mallarmé, en bouleversant dans ses proses la syntaxe ordinaire, invite le lecteur à lire *comme si jamais il n'avait lu*. Les impressionnistes, en cherchant à rendre sur leurs toiles la transparence même de l'air, ont donné à voir la lumière comme la condition d'apparition de toute chose sous le regard ; de même Mallarmé, en réinventant la langue hors des règles communes, oblige le lecteur à prendre conscience des opérations mentales que la lecture implique et fait apparaître alors le langage comme le substrat commun de ce seul « mystère » qui se joue dans « les lettres ». De la peinture impressionniste, on pourrait dire qu'elle *hystérise la rétine*, en captant les impressions visuelles avant toute recomposition intellectuelle de la vision de telle façon que le sujet de l'œuvre (des nénuphars par exemple) ne cesse d'apparaître et de disparaître sans jamais se fixer ; de même, on pourrait dire de l'art de la prose chez Mallarmé qu'il *hystérise la lecture*, en entraînant le lecteur dans une pratique empirique (« Lire — / cette pratique — [...] »⁴⁵), tâtonnante ou fulgurante, virtuose ou égarée, naïve et réflexive à la fois, où le sens, par éclairs, ne

⁴² *Poésies*, « Remémoration d'amis belges », OC I, p. 32.

⁴³ Michel Sandras, « La prose critique ou l'événement de la gravité », *Recherches et travaux*, n°59, 2001, p. 251.

⁴⁴ *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, OC II, p. 466.

⁴⁵ *Le Mystère dans les lettres*, OC II, p. 234.

cesse d'apparaître et de disparaître quand l'esprit applique à la « virginité » toujours recommencée de la page quelque « ingénuité » – ou génialité – retrouvée⁴⁶. Pour autant, chaque art demeure avec l'autre sans commune mesure, et c'est en écrivain que Mallarmé rivalise avec les peintres : son instrument est, non la couleur – « moyen de prestiges directs » écrit-il à propos de Berthe Morisot⁴⁷ –, mais « l'intellectuelle parole à son apogée⁴⁸ », moyen de prestiges « indirects » pourrait-on dire⁴⁹, parce que l'écriture, sans support sensible immédiat, opère en toute abstraction et joue sa partition pour l'esprit seulement. Si la peinture impressionniste et la prose mallarméenne poursuivent le même effet, elles le font donc par des voies différentes, ici plus abstraite et là plus sensible, en sorte que chaque art, renvoyé à lui-même, ne dialogue avec l'autre que dans et par leur séparation.

TYPLOGIE DES FORMES ET DIALECTIQUE DES GENRES.

Comme le vers libre, la prose de Mallarmé est ainsi associée à une hyper-expressivité des formes littéraires. Symptomatique, à ce titre, de cet « inexplicable besoin d'individualité⁵⁰ » qui caractérise l'époque contemporaine, elle témoigne d'un moment critique dans l'histoire des formes, qui instaure un déséquilibre, et attend sa résolution en enclenchant un mouvement dialectique qui fait passer du vers à la prose, et de la prose à quelque forme poétique inédite qui procéderait à la fois d'une logique de vers et d'une logique de prose.

Le premier moment de cette dialectique est en effet celui du vers régulier, – que l'éclosion du vers libre ne doit pas, selon Mallarmé, périmer. Un emploi générique spécifique lui est attribué : découlant de la « tradition solennelle », dévolu aux « occasions amples » et gardien des « échos vénérables⁵¹ », il est plus particulièrement apte à célébrer « l'empire de la passion et des rêveries⁵² ». Toutefois, son maintien jusque dans la crise qui semble le nier lui permet de revenir « fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes⁵³ », – tels ceux que Mallarmé recherche dans *L'Après-midi d'un faune*, où, écrit-il, il a ajouté à « l'alexandrin dans toute sa tenue » « une sorte de jeu courant pianoté autour⁵⁴ », et où il a combiné « le grand vers initial avec une infinité de motifs empruntés à l'ouïe individuelle⁵⁵ ».

Le second moment est le moment du négatif, soit celui de la crise elle-même. Le vers se libère du mètre, en ajoutant au « canon hiératique⁵⁶ » de l'alexandrin le jeu non réglé par avance des « modulations individuelles », – de telle façon que le vers libre, ou « notation émotionnelle proportionnée⁵⁷ », se voie dévolu à l'expression de quelque « sentimentale bouffée⁵⁸ » ou à l'expression du « chant personnel⁵⁹ ». Le « desserrement » du vers peut aller en s'accroissant, chaque fois que la prose, au-delà même de tout vers libre reconnaissable, amplifie la diffusion de la subjectivité dans la langue. Ces nouvelles formes de prose accomplissent l'idée du « poème en

⁴⁶ *Ibid.* : « Lire — / Cette pratique — / Appuyer, selon la page, au blanc qui l'inaugure son ingénuité [...] ».

⁴⁷ *Quelques médaillons et portraits en pied*, « Berthe Morisot », OC II, p. 151.

⁴⁸ *Crise de vers*, OC II, p. 212.

⁴⁹ Voir Barbara Bohac, « Berthe Morisot selon Mallarmé, ou la féerie quotidienne au féminin », *Impressionnisme et littérature*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 73-82.

⁵⁰ *Sur l'évolution littéraire*, OC II, p. 697-698.

⁵¹ *Crise de vers*, OC II, p. 207.

⁵² *Observation relative au poème* Un coup de dés [...], OC I, p. 392.

⁵³ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 65.

⁵⁴ *Sur l'évolution littéraire*, OC II, p. 701.

⁵⁵ *Sur l'évolution littéraire*, OC II, p. 699.

⁵⁶ *Crise de vers*, OC II, p. 206.

⁵⁷ Lettre à Charles Bonnier, mars 1893, OC I, p. 808.

⁵⁸ *Crise de vers*, OC II, p. 207.

⁵⁹ *Observation relative au poème* Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, OC I, p. 392.

prose » telle qu'elle est héritée de Baudelaire et telle qu'elle a déjà été développée par les symbolistes ; mais la catégorie du « poème en prose » apparaît maintenant trop indéterminée pour caractériser avec assez de précision toutes les formes de prose qui découlent du libre jeu de la parole. C'est pourquoi Mallarmé indique en pointillés une typologie plus fine des proses qu'il expérimente et desquelles pourraient découler, pour l'avenir, autant de genres nouveaux. L'étude sur *Richard Wagner* est dite « moitié article, moitié poème en prose⁶⁰ », comme si le journal et le poème, quoique relevant de deux « emplois » de la parole *a priori* irréconciliables, comportaient une zone d'intersection possible qu'il s'agirait d'explorer. Si « nul » alors « n'échappe décidément, au journalisme⁶¹ », un des enjeux des *Divagations* consiste à donner forme à un *journalisme idéal*, où les nouvelles de l'actualité la plus immédiate seraient reconsidérées du point de vue du rêve⁶², de telle façon aussi que la prose parviendrait à rédimier en elle le flot de « l'universel reportage⁶³ » : d'où des indications génériques en apparence oxymoriques comme *Anecdotes ou poèmes*, ou bien comme *Grands faits divers*, qui suggèrent que telles *choses vues* (à la façon de Victor Hugo) peuvent d'elles-mêmes susciter un regard poétique et que la *prose du monde* peut elle-même se laisser transmuier en poème ; d'où aussi *Crayonné au théâtre* qui fait du genre de la critique théâtrale, non une simple chronique des saisons dramatiques, mais une sorte d'équivalent poétique, plus distancié cependant, de ce qui se joue sur la scène ; d'où surtout le genre du « *poème critique* » annoncé dans la « Bibliographie » des *Divagations*, – lequel non seulement joue du blanc et du fragment dans un espace qui fut d'abord celui d'une revue (« l'amicale, à tous prête *Revue Blanche* »), – mais qui surtout ne laisse pas la pensée dans une position d'extériorité par rapport au poème, celui-ci trouvant en celle-là « tels rythmes immédiats [...] ordonnant une prosodie⁶⁴ » : critique et poésie, poésie et pensée se rejoignent dans la prose, selon un entrelacement de la fiction et de son « démontage⁶⁵ » qui implique que la réflexion soit interne au poème, et donc qu'il n'y ait pas en poésie de position *métapoétique* possible, – comme il n'y a pas, selon Lacan, de *métalangage* pour dire l'inconscient.

Le troisième temps de la dialectique du vers et de la prose est celui de la synthèse, telle que peut l'illustrer le dispositif formel qu'invente le poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*⁶⁶. Celui-ci en effet participe à la fois du vers et de la prose : – à la prose, il emprunte son unité *grammaticale*, – celle de la phrase-titre, maintenue dans sa cohésion première, quoique distendue par les blancs qui s'y insinuent et par l'insertion d'incidentes multiples qui déposent autour d'elle « un semis de fioritures⁶⁷ » ; – et au poème versifié, il emprunte une certaine proportion de noir et de blanc, non pas « transgressée » mais seulement « dispersée⁶⁸ », ainsi que le principe d'une coupe, déplacée seulement de l'hémistiche du vers au pli de la Page. Cette double logique imprime au poème un mode de déploiement complexe, – plus temporel que spatial selon la

⁶⁰ Lettre à Édouard Dujardin, début de l'été 1885, citée dans la notice de Bertrand Marchal à *Richard Wagner. Réverie d'un poète français*, OC II, p. 1622.

⁶¹ *Divagations*, OC II, p. 83.

⁶² Voir *Anecdotes ou poèmes*, « Un spectacle interrompu », OC II, p. 90 : « Que la civilisation est loin de procurer les jouissances attribuables à cet état ! on doit par exemple s'étonner qu'une association entre les rêveurs, y séjournant, n'existe pas, dans toute grande ville, pour subvenir à un journal qui remarque les événements sous le jour propre au rêve. Artifice que la *réalité*, bon à fixer l'intellect moyen entre les mirages d'un fait ; mais elle repose par cela même sur quelque universelle entente : voyons donc s'il n'est pas, dans l'idéal, un aspect nécessaire, évident, simple, qui serve de type. Je veux, en vue de moi seul, écrire comme elle frappa mon regard de poète, telle Anecdote, avant que la divulguent des *reporters* par la foule dressés à assigner à chaque chose son caractère commun. »

⁶³ *Crise de vers*, OC II, p. 212.

⁶⁴ *Divagations*, « Bibliographie », OC II, p. 277.

⁶⁵ *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67.

⁶⁶ Sur la forme et le genre d'*Un coup de dés*, voir Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé : un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

⁶⁷ *Quant au livre*, « Le Livre instrument spirituel », OC II, p. 227.

⁶⁸ *Observation relative au poème Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, OC I, p. 391.

prose, et plus spatial que temporel selon le vers, – de telle façon que la « mobilité de l'écrit⁶⁹ », d'abord aléatoire, se ressaisit « sous la compréhension du regard⁷⁰ », – et de telle façon que les « subdivisions prismatiques de l'Idée », d'abord évanescentes ou intermittentes, se rassemblent finalement dans quelque « mise en scène spirituelle exacte⁷¹ ». À ce genre nouveau – « que c'en devienne un », nuance Mallarmé⁷² – correspond un emploi lui-même nouveau de la parole : non plus seulement le vers impersonnel emprunté à « la tradition solennelle⁷³ », ni seulement le « chant personnel⁷⁴ » dévolu au vers libre, mais, dialectiquement, « tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect⁷⁵ », qui apparaît comme l'expression du « Soi », à la fois personnel et impersonnel, par quoi le monde s'apparaît musicalement à lui-même dans et par la fiction qui le réfléchit.

Il faut ajouter que cette résolution dialectique de l'opposition du vers et de la prose est très précisément historicisée par Mallarmé, qui distingue trois moments chronologiques correspondant aux trois phases logiques de l'Idée de poésie. Le moment intermédiaire de la crise est celui de la « séparation⁷⁶ » des parnassiens, partisans d'un vers reconduit à sa stricte « intégrité » métrique, et des symbolistes, partisans du vers libre et, à ce titre, initiateurs de la dissolution du nombre dans le rythme. Cette « séparation » ou « scission⁷⁷ » suppose, antérieurement et ultérieurement, deux moments de « fusion », – avec, en amont, le vers souple de Victor Hugo (soit un vers « qui serait bien aussi beau que la prose » écrivait Victor Hugo lui-même dans la préface de *Cromwell*)⁷⁸, – et, en aval, l'« œuvre suprême à venir » dont Mallarmé attend qu'elle remplace un jour « les deux formes⁷⁹ » et dont *Un coup de dés* pourrait être « un fragment d'exécuté⁸⁰ ». Le XIX^e siècle résume et condense ainsi tout le développement historique de l'Idée de poésie : – le passé de la « fusion » hugolienne du vers et de la prose, – le présent de la « séparation » parnassienne et symboliste du mètre et du rythme, – et, pour l'avenir, à nouveau la « fusion », cette fois du Nombre et du Hasard, telle que la projette l'œuvre de Mallarmé, devenue alors en effet, comme le suggère Bertrand Marchal⁸¹, un *tombeau de Victor Hugo*, c'est-à-dire à la fois l'élucidation de l'« idée inconsciente⁸² » du vers et sa *revenance*, jusque dans la prose.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Professeur — Université Paris VIII

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Crise de vers*, OC II, p. 208.

⁷¹ *Observation relative au poème* Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, OC I, p. 391.

⁷² *Ibid.*, p. 392.

⁷³ *Crise de vers*, OC II, p. 207.

⁷⁴ *Observation relative au poème* Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard, OC I, p. 392.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Voir *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 64 : « Sûr, nous en sommes là, présentement. La séparation. / Au lieu qu'au début de ce siècle, l'ouïe puissante romantique combina l'élément jumeau en ses ondoyants alexandrins, ceux à coupe ponctuée et enjambements ; la fusion se défait vers l'intégrité. »

⁷⁷ Voir *Sur l'évolution littéraire*, OC II, p. 699 : « Il y a scission [entre Parnassiens et Symbolistes] par inconscience de part et d'autre que les efforts peuvent se rejoindre plutôt qu'ils ne se détruisent. Car, si, d'un côté, les Parnassiens ont été, en effet, les absolus serviteurs du vers, y sacrifiant jusqu'à leur personnalité, les jeunes gens [c'est-à-dire les vers-libristes symbolistes] ont tiré directement leur instinct des musiques, comme s'il n'y avait rien eu auparavant ; mais ils ne font qu'espacer le raidissement, la construction parnassienne, et, selon moi, les deux efforts peuvent se compléter. »

⁷⁸ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, in *Théâtre complet*, édition de J. -J. Thierry et Josette Mélése, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 441.

⁷⁹ À Gustave Kahn, 22 septembre 1897, *Corr.* IX, p. 276 : « une œuvre suprême à venir remplacera les deux formes »

⁸⁰ À Paul Verlaine, 16 novembre 1885, OC II, p. 788.

⁸¹ Bertrand Marchal, « Pour (ou contre) un Tombeau de Victor Hugo », in Henri Scepti (dir.), *Mallarmé et la prose*, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 121-128.

⁸² *Crise de vers*, OC II, p. 205.