

Crise de vers ou crise de poésie? : Quelques réflexions à partir de Crise de vers de Mallarmé

Autor(en): **Schnyder, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 40: **Probleme der Gattungstheorie = Problèmes de la théorie des genres littéraires = Problems of genre theory**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006342>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Peter Schnyder

Crise de vers ou crise de poésie?

Quelques réflexions à partir de *Crise de vers* de Mallarmé

Au traitement, si intéressant, par la versification subi, de repos et d'interrègne, gît, moins que dans nos circonstances mentales vierges, la crise.

Mallarmé, "Crise de vers".¹

C'est la mort de Victor Hugo, en 1885, qui forme le point de départ de la rédaction par Mallarmé d'une dizaine de feuillets réunissant des réflexions libres sur la situation de la poésie dans son pays. Ils seront publiés douze ans plus tard sous ce titre éloquent: "Crise de vers".² Aux yeux du poète, la disparition de Hugo signifiait celle de tout un art de dire, car ce "géant" "incarnait" le vers français: il "était le vers personnellement". Ce qui plus est, il avait confisqué quelque peu "le droit à s'énoncer" dans tous les domaines – jusque dans celui de la narration ou de la réflexion philosophique.³ "Crise de vers" est ainsi la reconnaissance d'une perte, d'une fin de cycle. Tout en rappelant ce qui allait se perdre, le poète y développe, dans une visée organique, quelques principes poétiques pour l'avenir. L'essai contient à la fois un subtil rappel du prestige de la versification, du travail de cette dernière sur la langue même, et une

1 Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", t. II, 2003, pp. 204–213, ici p. 209.

2 Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Fasquelle, "Bibl. Charpentier", 1897. – Ce volume contient dix parties, dont "Crise de vers", qui reprend et varie des pages confiées au *National Observer* (26 mars 1892 sous le titre "Vers et Musique en France"), à *La Revue blanche* (1^{er} sept. 1895, "Averses ou Critiques"), ainsi que l'avant-propos, repris presque intégralement, destiné au *Traité du verbe* de René Ghil (Paris, Giraud, 1886). Nous citons d'après l'édition de la Pléiade (voir note 1) mais on peut aussi se référer à l'édition de poche: Mallarmé, *Poésies et autres textes*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, Le Livre de poche "Classique", 2005, p. 345–361.

3 "Crise de vers", *op. cit.*, p. 205.

analyse de ce que pourrait devenir la poésie après Hugo. Le versant “classique”, évoquant la tradition, se double donc d’un versant “moderne”, étonnamment prémonitoire.

I

Contrairement à d’autres exégètes de ce texte – de Jacques Roubaud à Michel Murat –,⁴ nous en proposerons ici une lecture qui s’attachera à suivre ce double mouvement (classicisme et modernité) tout en cherchant à dégager les éléments poétiques et poétologiques qu’il contient. Les réflexions qui suivent apporteront ainsi une contribution à la “théorie des genres littéraires” qui fait l’objet du présent recueil. Elles se réclament du moment historique que les métathéories de Zymner, résumés ici par Dagmar Wieser, délaissent.⁵ Or, l’essai de Mallarmé nous permet justement de rappeler l’importance de cet élément, puisque le poète défend (et prouve lui-même par ses poèmes) que la poésie versifiée facilite le contact avec l’inconnu, provoque la confrontation avec le vide et pousse son expérience langagière au bord du néant. L’approche structuraliste de Zymner, qui identifie le texte poétique à une surface (“display”), ne tient compte ni de

4 J. Roubaud, *La Vieillesse d’Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspero, 1978, rééd. Ramsay, 1988; M. Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005; *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008. – Voir également Daniel Bilous (éd.), *Mallarmé, et après? Fortunes d’une œuvre*, s.l., collection “Formules” – Association Noesis, France, 2006; Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard. Manuscrit et épreuves*, édition et observations de Françoise Morel, Paris, La Table Ronde, 2007; Catherine Boschian-Campaner (éd.), *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d’une forme (1886-1914)*, Paris, L’Harmattan, 2009. – On trouve aussi de précieux renseignements dans un volume illustré: *Mallarmé (1842–1898). Un destin d’écriture*, sous la direction d’Yves Peyré, Paris, Gallimard / RMN, 1998.

5 Dans *Lyrik. Umriß und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009, Rüdiger Zymner propose une approche “transculturelle” et “transépocale” de la poésie qui nous paraît tout à fait opératoire, mais qui a le défaut de ne pas tenir compte du cadre historique dans lequel telle forme a exprimé tel contenu médial: l’évidence esthétique dont la poésie est le catalyseur selon la définition de Zymner n’en serait-elle pas renforcée? – Dans *Le lyrisme hors genre* (voir texte suivant), Dagmar Wieser tente de faire jointoyer la recherche de Zymner avec d’autres recherches génériques du domaine francophone parmi lesquelles on trouve la démarche de Laurent Jenny qui, proche de la nôtre, ne néglige pas la dimension historique du lyrisme.

l'évolution de la poésie, ni de ses traditions, ni de l'intention du poète. Son concept remet tout recadrement herméneutique à la bonne volonté (et à la compétence) du lecteur. Nous proposons pour lors, à partir de la "médialité" de la langue et du processus esthétique que la poésie lyrique rend possibles, dans le dispositif de Zymner, de nous arrêter sur la maîtrise de cette dernière, sur son degré de stylisation et sur les intentions auctoriales explicites et implicites.

II

Depuis toujours, la poétique a proposé des ensembles de règles, de prescriptions, de recommandations qui ont pour mission de guider les écrivains, et surtout les poètes.⁶ Pendant longtemps, était poète celui qui s'y conformait. Cela revient à dire que la poésie était d'emblée une question de règles à respecter. Indépendamment du fond, la forme prenait assise sur une exigence en principe préétablie que l'on a pu rapprocher de l'éthique. Elle était la reconnaissance d'une *maîtrise* et le moment éthique se manifestait dans sa performance. Mais elle reposait sur une décision personnelle de l'artiste qui restait libre de ne pas se soumettre aux règles ou de les contourner.

Tout en acceptant qu'il est possible de lire et de jouir de la poésie sans connaître l'histoire de son évolution, il reste que la poésie moderne joue de façon très subtile avec les formes abandonnées au cours de son histoire. Ce phénomène ne se laisse pas seulement observer en France. Son importance par rapport à la poésie a été saisie avec perspicacité par Th. W. Adorno: "Lorsque le vers libre s'est révélé comme une forme autonome, il a émergé de la strophe métrique d'où la subjectivité aspire à s'évader. [...] Dans les rythmes libres, les ruines des strophes antiques deviennent éloquentes."⁷ C'est comme si, à un moment donné, le lyrisme dépassait le seuil du canon classique et rendait visible la perte que son abandon avait causée. En même temps, il fallait éviter de s'attacher à des règles devenues for-

6 Dans un autre contexte, nous avons essayé de montrer que la poétique a pu jouer un rôle de "seuil": "Seuils poétiques: Ce que nous apprend la poésie", in Tania Collani et Peter Schnyder (éd.), *Seuils et Rites. Littérature et Culture*, Paris, Orizons, "Universités / Domaine littéraire", 2009, pp. 41-53.

7 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 1980, § 142 (trad. légèrement modifiée).

mes pures sous peine du maintien d'une codification de plus en plus vide de sens.

Dans l'Antiquité, cette conformité du poète à un code préexistant au poème était un truisme. En parlant de la grammaire, système de règles comparables jusqu'à un certain point à la poétique, Aristote s'adresse en ces termes à Nicomaque:

C'est qu'il est possible, en effet, qu'on fasse une chose ressortissant à la grammaire soit par chance, soit sous l'indication d'autrui: on ne sera donc grammairien que si, à la fois, on a fait quelque chose de grammatical, et si on l'a fait d'une façon grammaticale, à savoir conformément à la science grammaticale qu'on possède en soi-même.⁸

Aristote fait la distinction entre l'*ergon* de l'art et la *praxis* morale, et nous assure que "les productions de l'art ont leur valeur en elles-mêmes", qu'il "suffit donc que la production leur confère certains caractères".⁹ Sa valeur intrinsèque se laisse réduire, toujours selon le philosophe, à deux dispositions, l'une juste, l'autre fausse:

Ainsi donc, l'art, comme nous l'avons dit, est une certaine disposition, accompagnée de règle vraie, capable de produire; le défaut d'art, au contraire, est une disposition à produire accompagnée de règle fausse; dans un cas comme dans l'autre, on se meut dans le contingent.¹⁰

Que la soumission à des règles formelles, issue de la "bonne" disposition, constitue un aspect central de leur éthique professionnelle, bien des artistes l'ont affirmé haut et fort – et peu importe que son fonctionnement soit le plus souvent dissimulé. Goethe a résumé le problème comme suit:

8 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1997, l. II, ch. 3, p. 98–99. Souligné par nous. L'appropriation personnelle à laquelle le texte fait allusion incidemment nous semble intéressante. Elle renvoie à une prise de conscience de soi qui sera le fait de la modernité, mais qui traverse déjà le discours des rhétoriciens du XVI^e siècle.

9 *Ibid.*, p. 99

10 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, p. 284 (1140 a).

La manière, tout le monde la voit devant soi, le contenu (*Gehalt*) par contre n'est trouvé que par celui qui possède quelque chose à y ajouter, quant à la forme, elle demeure un mystère pour le plus grand nombre.¹¹

III

Selon Mallarmé, et pour revenir à lui, Victor Hugo donnait la même impression. Hugo, l'artiste, était aussi un artisan, et la métrique était son champ; elle lui permettait d'insuffler rythme et vie à la langue: "Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer; pour, lui, se rompre".¹² La mort de Hugo a rompu une ancienne unité. De cette rupture devait résulter un éclatement, une dispersion, un démembrement individuel. L'orchestration en sera altérée; chaque musicien songera à mettre en avant son instrument:

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science; en user et le dédier à la Langue.¹³

En dépit de cette libéralisation, Mallarmé reste pour sa part persuadé que la poésie versifiée va se maintenir pour les grandes occasions, car le vers a une qualité de taille: il "rémunère philosophiquement [...] le défaut des langues". Il devient ainsi tout naturellement leur "complément supérieur".¹⁴ La valorisation de la langue par la métrique est jugée essentielle: elle confère à la poésie versifiée un statut particulier, en dehors des us et coutumes de la prose. Le vers *fonde* ainsi une parole autre que celle dont nous nous servons tous les jours: "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole".¹⁵ Et il pousse la langue dans un ailleurs, il l'ouvre à une autre dimension.

11 Johann Wolfgang Goethe, "Maximes et Réflexions", in *Écrits sur l'Art*, éd. J.-M. Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983, p. 273.

12 "Crise de vers", *op. cit.*, p. 207.

13 *Ibid.*, p. 208.

14 *Ibid.*, p. 352.

15 *Ibid.*, p. 213.

Tant et si bien que “l’objet nommé baigne dans une neuve atmosphère”.¹⁶ Au travers de ce statut primitif de l’objet ennobli par la langue, de ses liens avec la mémoire que celle-ci cautionne, la poésie versifiée permet la surprise de l’inouï, de l’“in-ouï”, impression que l’élocution ordinaire ne crée pas selon Mallarmé.

À ce privilège du dire est lié un enchantement qui garde quelque chose de ludique. Celui-ci peut faire oublier jusqu’au dur métier, condition de toute création. C’est ce que montrent, pour Mallarmé, entre bien des exemples, les quatrains octosyllabiques formant des adresses postales. Mallarmé en a laissé un nombre impressionnant. Citons-en deux, qui témoignent également de l’esprit du temps puisque l’on atteste que tous les envois ont atteint leur destinataire:

Monsieur Monet, que l’hiver ni
L’été, sa vision ne leurre,
Habite, en peignant, Giverny
Sis auprès de Vernon, dans l’Eure.

*

Va-t’en, Messenger, il n’importe
Par le tram, le coche ou le bac
Rue, et 2, Gounod à la porte
De notre Georges Rodenbach.¹⁷

Le métier, c’était la maîtrise des règles; il pouvait y entrer quelque chose d’artisanal et ce n’est pas un hasard si Mallarmé évoque volontiers la forge, métaphore qu’il n’est pas le seul à employer: Théophile Gautier parle de la lime, d’autres du rabot. Un an avant la publication de “Crise de vers”, en 1896, Verlaine meurt; le poète rédigera alors un sonnet (publié l’année suivante) de facture toute classique, composé de vers isométriques rimés, comportant des césures nettes, évitant toute confusion autour du “e” muet:

“Tombeau”
Anniversaire – Janvier 1897

Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s’arrêtera ni sous de pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Mallarmé, *Vers de circonstance*, éd. de B. Marchal, préface de Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, “Poésie”, 1996, pp. 55 et 71.

Comme pour en bénir quelque funeste moule.

Ici presque toujours si le ramier roucoule
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

Qui cherche parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond –
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

À ne surprendre que naïvement d'abord
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.¹⁸

Cet attachement à la facture versifiée, deux années avant sa disparition en 1898 et en dépit de la vision de ce que la poésie allait devenir, montre les préférences de Mallarmé. Or celles-ci forment une constante de son œuvre poétique. Une lettre de jeunesse, adressée à Verlaine, qui avait alors 22 ans (Mallarmé en avait 24) le confirme – on retiendra que l'essentiel de la critique que Mallarmé adresse à Verlaine, critique qui recourt délibérément à des images, porte sur l'abandon par ce dernier de certaines formes traditionnelles, révélant ainsi le rôle primordial que ces formes jouent, selon Mallarmé, dans la réussite du poème :

Je vous dirai avec quel bonheur j'ai vu de toutes les vieilles formes semblables à des favorites usées que les poètes héritent les uns des autres, vous avez cru devoir commencer par forger un métal vierge et neuf, de belles lames à vous, plutôt que de continuer à fouiller ces ciselures effacées, laissant leur ancien et vague aspect aux choses.¹⁹

“Laisant leur ancien et vague aspect aux choses” : ne sommes-nous pas, dès cette époque, dans une configuration “symboliste”? Il s'agit d'une poétique qui s'en tient à l'allusion et qui va s'opposer à la brutalité du réalisme et plus encore du naturalisme tout en se dressant également contre l'esthétique de la monstration chère au Parnasse:

18 Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I (1998), p. 39.

19 Lettre de Mallarmé à Paul Verlaine, 20 décembre 1866, Th. Gautier, *Correspondance générale*, 12 t., éd. de Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Droz, t. V, 1991, p. 332.

La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries, suscitées par eux, sont le chant. Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent.²⁰

Cette “joie délicieuse” de la création est à l'œuvre dans bien des poésies de cette époque. La première strophe de “Tristesse d'été”²¹ nous permet de prendre conscience du travail que le poème demande au lecteur:

Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,
En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux
Et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,
Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.²²

On le voit ici: le langage poétique est investi pour Mallarmé d'une densité telle qu'elle lui permet d'atteindre à un absolu. Il tire sa légitimation d'une création à part entière, selon les règles canoniques qu'il n'est pas interdit de renouveler quand elles favorisent le *telos* du poème, c'est-à-dire si elles font du poème le *telos* même de son énoncé. Les exigences de la versification confèrent à l'énoncé une participation à l'universel plutôt qu'à l'individuel. Mais celle-ci a un prix: le renoncement à la personnalité du poète en tant que telle. Le métier fait que le poète s'éloigne de sa subjectivité: “L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots”²³. Tout est dit.

Dans un essai proche de “Crise de vers”, “La Musique et les Lettres”, Mallarmé est très clair là-dessus, affirmant qu'il faut “supprimer le Monsieur qui reste en [...] écrivant” son œuvre:²⁴ l'art ne doit pas servir à satisfaire le narcissisme de l'artiste. Or, comme l'a rappelé Yves Delègue, “une œuvre sans auteur-destinateur ne peut avoir de lecteur-destinataire”.²⁵ Il ne faut pas oublier que le cas idéal, pour Mallarmé, restait l'évocation d'un “calme bloc ici bas chu d'un désas-

20 “Sur l'évolution littéraire”. Enquête de Jules Huret, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 700.

21 Prépublication dans *Le Parnasse contemporain*, 30 juin 1866.

22 Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 13–14.

23 “Crise de Vers”, *op. cit.*, p. 211.

24 “La Musique et les Lettres”, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 657.

25 Y. Delègue, “Mallarmé, le sujet de la poésie”, *RHLF*, n° 5 (2001), p. 1424.

tre obscur”.²⁶ Il transforme ainsi le *telos* même de la poésie vers une poésie du *telos*:

Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous les bouquets.²⁷

Le recours au lyrisme orthodoxe signifie une rupture avec le langage de tous les jours et l’acceptation d’un abandon de la subjectivité (“le reportage”). À cela s’ajoute l’accession à un autre défi, celui du néant. Si Mallarmé s’efforce de parvenir à une poésie pure, c’est en traversant le monde-présence pour aboutir à un langage-absence. Avec raison, Raymond Queneau rappelle que Mallarmé a instauré une “poétique nouvelle qui va, cette fois, effectivement diriger la poésie, et qui se fonde sur une philosophie du langage. Car il existe, poursuit-il, deux états du langage, l’un qui est lié à l’impureté de l’existence, la reflète, porte la marque du désir, du sentiment, de la pensée, de l’utilité – du monde antérieur au langage – l’autre qui représente l’ordre autonome du langage, un monde produit par lui.”²⁸ Et Queneau d’insister sur le fait que cette conception ne peut pas se passer d’une expérience métaphysique, qui est autre chose qu’une simple réduction à des expériences techniques.

IV

Or, comme la vie des hommes, la vie des formes ne saurait être éternelle. La création, par le biais du vers et de la rime, d’un autre espace de la langue, ne doit pas dissimuler le besoin de chaque génération de se dire à sa façon. Après des périodes riches et brillantes, mais investies d’une grande rigueur lyrique, voici venir celle de la liberté métrique, que le poète identifie à un *à-peu-près* qui n’est pas dépourvu de charme:

26. “Le Tombeau d’Edgar Poe”, in Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 372.

27. “Crise de Vers”, *op. cit.*, p. 213.

28. Raymond Queneau, “La poésie au XX^e siècle”, in R. Queneau (dir.): *Histoire des Littératures*, t. III, Paris, Gallimard, “Encyclopédie de la Pléiade”, 1968, p. 962.

Accordez que la poésie française, en raison de la primauté dans l'enchantement donnée à la rime, pendant l'évolution jusqu'à nous, s'atteste intermittente: elle brille un laps; l'épuise et attend. Extinction, plutôt usure à montrer la trame, redites. Le besoin de poétiser, par opposition à des circonstances variées fait, maintenant, après un des orgiaques excès périodiques de presque un siècle comparable à l'unique Renaissance, ou le tour s'imposant de l'ombre et du refroidissement, pas du tout! que l'éclat diffère, continue: la retrempe, d'ordinaire cachée, s'exerce publiquement, par le recours à de délicieux à-peu-près.²⁹

Après la Renaissance et après l'époque romantique (“presque un siècle” ...), la fabrique se fait ouvertement, la “retrempe” devient une habitude, le vers de plus en plus malléable. Celui-ci reste toutefois l'un des principes actifs de la poésie française. Et pour cause, comment rendrait-on ce lien intime entre les mots et les choses? Comment aboutir à cette synergie du dire impossible ailleurs? Si Mallarmé préfère tout naturellement la poésie versifiée, il saisit tout aussi bien les nécessités du temps qui poussent le poète à délaisser l’“ancien instrument”. Dans *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (1897), il montre son potentiel de renouvellement avec une composition déconcertante, proche d'une partition musicale et dont l'unité n'est plus le vers mais la double page du livre. Mallarmé comprend d'autre part que chaque poète jouera dorénavant “dans son coin”. *Exit* la déclamation en public, dans un espace culturel commun et partagé:

Nous assistons, en ce moment, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie: chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutin.³⁰

Cette “privatisation” apparaît comme la conséquence de l'individualisme progressif qui se répand dans la société tout au long du XIX^e siècle, en France et en Europe, et dont l'un des symptômes est par exemple la disparition progressive des cercles de lecture. Il n'échappe pas non plus à Mallarmé que, face à une nouvelle vision du monde et de nouveaux désirs de se dire, les exigences du mètre et de la rime ont fini par devenir une “qualité” un peu encombrante. Le poète est conscient de la perte que cette crise “fondamentale” de la

29 *Ibid.*, p. 205–206.

30 “Sur l'évolution littéraire”, Entretien avec Jules Huret, *L'Écho de Paris*, 14 mars 1891, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 697.

littérature³¹ entame. Avec d'autres, il pense que le vers libre, alors fort discuté, n'apportera pas les bonnes réponses à des exigences formelles vidées lentement de leur sens. En effet, le vers libre se sert aussi de la rime; on peut ainsi considérer l'alexandrin régulier comme une variante facultative de celui-ci. En outre, les théoriciens du vers libre, Gustave Kahn et Francis Vielé-Griffin par exemple, ont brouillé les pistes, car s'il n'y a pas de distinction entre l'organisation métrique du poème et son organisation prosodique, comment distinguer l'une de l'autre? Michel Murat a ainsi montré que le vers libre a "repoussé dans les marges le vers régulier et maintenu sa spécificité face au poème en prose", tout en rappelant le paradoxe qu'il a soulevé: "s'il est libre en nombre de syllabes, ce ne peut être un vers; si c'est un vers, il ne doit pas être indéterminé".³² Sans s'arrêter sur cet autre paradoxe, puisqu'il s'agirait d'un sujet à traiter séparément, on dira que l'évolution du vers libre peut être tenue, avec Laurent Jenny, pour un échec de la conceptualisation poétique, notamment pendant la période symboliste, qui tente de musicaliser la poésie.³³ Notons que Mallarmé est resté sur ses gardes: il définit le vers libre comme "polymorphe", et donc comme incompatible avec sa propre théorie. C'est dire que, pour sa part, il défendait plutôt le vers strict. Cette position rejoint celle que l'on observe, en outre, à l'intérieur du mouvement symboliste, caractérisé, selon Pascal Durand, par une triple défense: "sauvegarde du 'divin bouquin' au temps du journal triomphant et du livre industriel; sauvegarde de la littérature et de la poésie face à l'universel reportage' et au déferlement de la prose instrumentale; sauvegarde, enfin, du vers canonique à l'heure du vers libre".³⁴ Sans oublier que, petit à petit, les vers réguliers deviennent souvent des "marqueurs", des "modèles" du vieux canon, et remplissent à ce titre une fonction mémorielle ou référentielle par rapport aux règles

31 Il parle d'une "crise fondamentale": "La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale" ("Crise de vers", *op. cit.*, p. 204).

32 Michel Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, "Littérature de notre siècle", 2008, p. 10.

33 Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885–1935)*, Paris, PUF, 2002, p. 52.

34 Pascal Durand, "Mallarmé face au vers libre: une position critique", in *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886–1914)*, sous la direction de Catherine Boschian-Campaner, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 14.

d'autrefois. Le poète moderne les insère volontiers sur le mode de la citation, et ils comportent sans doute aussi un effet de mémoire.

Cette nostalgie du vers ne serait-elle pas comparable à l'opposition entre Cratyle et Hermogène? Comme nous le montre le dialogue de Socrate, Cratyle défend le lien (secret) entre les noms et les choses, et donc une connaissance de la chose par celui qui sait les nommer. En revanche, Hermogène ("fils de la sagesse"), proche du postulat saussurien de l'arbitraire du signe, est d'avis que les noms ne renvoient pas aux choses qu'ils désignent mais qu'ils sont régis par des conventions et un accord commun. Si Socrate lui-même adopte longtemps la position de Cratyle, il se range finalement du côté de Hermogène. Mais il n'est pas exclu qu'il ait hésité entre les deux attitudes, et son hésitation se laisse lire comme le reflet d'une aporie qui traverse la poésie lyrique: nous sommes tous d'avis que le signe est arbitraire, mais la tentation d'identifier le nom et la chose ne nous est pas tout à fait étrangère. Si, de tout temps, la poésie a joué sur cette duplicité, c'est que nous restons sous le charme de la magie des mots et, tout en étant convaincus du bien-fondé d'une logique disjonctive, il peut nous arriver d'adhérer à cette illusion (orphique) de croire que le langage poétique parvienne à changer le monde: même si la magie ancienne a parfois cédé le pas à un moment consolateur, thérapeutique du poème, il reste que Mallarmé l'exprime clairement dans son essai: l'absente de tous les bouquets ne se lève-t-elle pas "musicalement" – par le seul acte de la parole poétique?

V

D'un autre côté, il ne faut pas perdre de vue que depuis toujours la versification a pu être critiquée par les poètes eux-mêmes. Nombreux sont ceux qui ont été raillés en tant que simples versificateurs, ou encore comme rimeurs ou rimasseurs. Dans sa préface à *l'Olive*, Du Bellay évoque ces "ineptes rimasseurs", et Ronsard, dans son *Abrégé de l'art poétique*, souligne que "les vers sont seulement le but de l'ignorant versificateur, lequel pense avoir fait un grand chef-d'œuvre, quand il a composé beaucoup de carmes rymez [...]".³⁵ Le Grand Siècle re-

35 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. de Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, t. II, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1994, p. 1180.

mettra toutefois la versification à l'ordre du jour, si l'on en croit Boileau qui, dans son *Art poétique*, rappelle (et ce n'est guère de l'ironie) que Malherbe a ramené la poésie à un ensemble de règles obligées:

Enfin Malherbe vint, et le premier en France,
Fit sentir dans ses vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.³⁶

Ce vers du théâtre classique, cet alexandrin-représentant-de-l'ordre sera à nouveau vivement attaqué dans le dernier quart du XIX^e siècle lorsque Rimbaud, par exemple, se dressera contre lui, notamment dans *Le Sang*, rédigé à seize ans, en 1870, et longuement analysé par J. Roubaud dans *La Vieillesse d'Alexandre*. Verlaine, lui, se plaindra “des torts de la rime” tout en plaidant pour le vers impair et une plus grande euphonie, qualité parfois négligée au profit de la recherche d'une métrique impeccable. Trop peu connu en dehors des cercles littéraires, mort à vingt-huit ans, Jules Laforgue défendra à son tour ce qu'il est convenu d'appeler le “faux vers”, cherchant à déstabiliser la césure par sa mise en syncope. Tristan Corbière, cet autre révolté, poussera enfin le système métrique à l'absurde en thématissant le sonnet comme forme épigonale. Il y fera rimer “forme” avec “uniforme”, puis “chloroforme” (sans négliger la rime intérieure “lyre! Ô délire”):

“I-Sonnet”
avec la manière de s'en servir
Régions notre papier et formons bien nos lettres:

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,
Emboitant bien le pas, par quatre en pelotons;
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...
Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.

Sur le railway du Pinde est la ligne, la forme;
Aux fils du télégraphe: – on en suit quatre, en long:

36 Boileau, *L'Art poétique* (ch. I, v. 131–134), *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, F. Escal, Paris, Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, 1966, p. 160. – On trouvera d'autres exemples méta-poétiques et quelques réflexions complémentaires dans: P. Schnyder, “Babel en la poésie”, in *Babel – Labyrinthe. Destins (post)-modernes de deux mythes*, Creliana, vol. 6, 2006, p. 91–102.

À chaque pieu, la rime – exemple: *chloroforme*.
Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

– Télégramme sacré – 20 mots. – Vite à mon aide ...
(Sonnet – c'est un sonnet –) ô Muse d'Archimède!
– La preuve d'un sonnet est par l'addition:

Je pose 4 et 4 = 8! Alors je procède,
Posant 3 et 3! Tenons Pégase raide:
Lyre! Ô délire: Ô ... - Sonnet – Attention!

Pic de la Maladetta. – Août.³⁷

C'est ainsi qu'on assiste, en cette fin de XIX^e siècle, à une désagrégation de l'intérieur du vers classique français. Elle était déjà à l'œuvre au théâtre, Victor Hugo favorisant par exemple le verset (considéré comme plus "naturel" que l'alexandrin, car plus proche d'éléments rythmiques). Il faudrait également évoquer l'emploi particulier de la métrique dans le cas de la *stance* (appréciée notamment au théâtre depuis le Grand Siècle). La respiration se plaçait ainsi au centre, au détriment du mètre strict. À cela il faut ajouter que quelques grands poètes, après avoir fait preuve d'un maniement très sûr du vers canonique, du poème à forme fixe, court-circuitent sa rigueur et ses lois par le recours à la prose, donnant naissance à un produit d'abord perçu comme n'appartenant pas à la poésie: la prose poétique, puis le poème en prose! Il faut s'imaginer la révolution de ce type d'écriture élevé au rang de poésie lyrique, contredisant le genre même: la poésie sans le vers! Ce n'est pas un hasard sans doute que les textes en prose de Rimbaud, *Les Illuminations* et *Une Saison en enfer*, restent énigmatiques: les contemporains, obéissant à un horizon d'attente proche de la métrique classique, se heurtaient à mainte difficulté de déchiffrage. Il reste qu'ils sont encore aujourd'hui d'accès difficile, car très hermétiques. La question jadis soulevée par Jacques Derrida prend toute son importance dans ce contexte: "Et s'il y avait, logés au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination? Et si la condition de possibilité de la loi était l'*a priori* d'une contre-loi, un axiome d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison?"³⁸ La transgression de la loi du genre, c'est ce que Mallarmé constate

37 Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, Le Livre de poche, 1977, p. 111.

38 J. Derrida, "La Loi du genre", *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 235.

dans “Crise de vers”. Quant à l’introduction d’un élément critique dans le poème en prose, le poète est encore plus explicite dans ses “Divagations”:

Les cassures du texte [...] observent de concorder; avec sens et n’inscrivent d’espace nu que jusqu’à leurs points d’illumination: une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche d’aboutir, en tant, si l’on joint mieux les mots, que poème critique.³⁹

Et de conclure ainsi:

Mille exigences, très singulières, apparaissent à l’usage, dans ce traitement de l’écrit, que je perçois peu à peu: sans doute y a-t-il moyen, là, pour un poète qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l’aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie.⁴⁰

Mais d’autres voix vont bientôt s’élever pour protester contre la “loi du genre”. Donnons brièvement la parole à un écrivain lié d’amitié avec Mallarmé, André Gide. Dans les années 1890, il était, avec Paul Claudel et Léon Blum, un habitué des mardis de la rue de Rome, où Mallarmé recevait quelques disciples. Fin observateur de la scène littéraire, critique avisé, proche en son temps de Francis Vielé-Griffin, de Gustave Kahn, grand lecteur de Jean Moréas, un temps ami de Henri de Régnier, admirateur de Hugo, mais comprenant que l’hégémonie de la poésie métrique allait se perdre au profit d’une poésie plus proche de la prose. Voici ce que Gide consignera, sur le tard, dans sa préface à l’*Anthologie de la poésie française*:

L’alexandrin ne nous intéresse plus. Il a vécu; ayant épuisé ses ressources latentes. Notre curiosité s’en retire; nous cherchons notre plaisance ailleurs, et ne sentons plus ce que l’accoutumance à son rythme, à ses lois, avait de factice et de convenu, de consenti. Nous ne trouvons dans Hugo (il n’offre) qu’une très habile mais monotone et vaine amplification; il ne sait cacher que du vide sous sa trompeuse énormité.⁴¹

39 Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, “Divagations: Grands faits divers”, p. 277–278.

40 *Ibid.*, p. 277.

41 A. Gide, *Anthologie de la poésie française* (1951), Paris, Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, rééd. de 2009, p. 39.

Comment pour lors concevoir la poésie? Comment la faire, comment la lire? Bien entendu, il est impossible de revenir en arrière. Il faut aller avec son temps, ce qui veut dire que l'artiste est libre. Le rejet d'un canon a cependant son prix: désormais, le poète est seul. Ce serait une illusion de penser qu'il fait ce qu'il veut, mais d'une manière ou d'une autre, il faut qu'avec le message artistique il "livre" la méthode de compréhension, le "mode de lecture". Ainsi Philippe Jaccottet (né en 1925) regrettera, dans un petit texte en prose d'une grande force, "Le mot joie" (1976), de ne pas avoir pu faire un *poème*, mais d'avoir simplement recueilli quelques "impressions paresseuses". C'est largement exagéré, mais la modestie de ce poète est bien connue. Pourtant cette page est saturée d'éléments poétiques, à commencer par une langue qui joue sur certaines syllabes comme "o" et "a" (à partir du mot "joie", et sur le cumul enjoué des adverbes qui donnent un certain rythme à cet ensemble:

Ce mot ["joie"] presque oublié avait dû me revenir de telles hauteurs comme un écho extrêmement faible d'un immense orage heureux. Alors, à la naissance hivernale d'une autre année, entre janvier et mars, à partir de lui, je me suis mis, non pas à réfléchir, mais à écouter et recueillir des signes, à dériver au fil des images; comprenant, ou m'assurant paresseusement, que je ne pouvais faire mieux, quitte à n'en retenir après coup que des fragments, même imparfaits et peu cohérents, tels, à quelques ratures près, que cette fin d'hiver me les avait apportés – loin du grand soleil entrevu.⁴²

Ces quelques exemples nous permettent de mieux comprendre l'abîme qui sépare les deux siècles au niveau générique. L'ouverture passera par une nouvelle génération qui, dans un tout autre esprit (appelé "esprit nouveau" dans le sillage de Guillaume Apollinaire), ouvrira d'autres voies à la poésie – pressentie par la lucidité de Mallarmé. Voici ce que Blaise Cendrars écrit en 1908 à New York, où il rejoint Féla Poznanska, rencontrée en 1909 à Berne:

"Pâques à New York"

Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion
Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles

42 Ph. Jaccottet, "Le mot joie", in *À la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1994, p. 122.

Qui pleurent dans un livre, doucement monotones.
 Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
 Il traçait votre histoire avec des lettres d'or
 Dans un missel, posé sur ses genoux,
 Il travaillait pieusement en s'inspirant de Vous.
 À l'abri de l'autel, assis dans sa robe blanche,
 Il travaillait lentement du lundi au dimanche.
 Les heures s'arrêtaient au seuil de son retrait.
 Lui, s'oubliait, penché sur votre portrait.
 [...] ⁴³

Tout en condamnant l'enjambement, Cendrars se sert d'un vers proche de l'alexandrin dans ce poème de jeunesse. Mais il manie librement la rime qui cède parfois à l'assonance. Et pourtant, la diction est totalement différente de celle du sonnet de Mallarmé de 1897. C'est là un autre type de poésie qui se présente au lecteur: le besoin d'objectivation cède à un besoin d'affirmer la subjectivité; celle-ci n'est plus tue: le poète parle du monde en parlant de soi. Quelques années plus tard, Cendrars se montrera encore plus hardi dans la "Prose du Transsibérien":

En ce temps-là j'étais en mon adolescence
 J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance
 J'étais à 16 000 lieues du lieu de ma naissance
 J'étais à Moscou, dans les villes des mille et trois clochers et des sept gares
 Et je n'avais pas assez de sept gares et des mille et trois tours
 Car mon adolescence était si ardente et folle
 Que mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple d'Éphèse
 ou comme la Place Rouge de Moscou
 Quand le soleil se couche.
 Et mes yeux éclairaient des voies anciennes.
 Et j'étais déjà si mauvais poète
 Que je ne savais pas aller au bout. ⁴⁴

Ne nous leurrions pas: le poème contient deux alexandrins (les vers 1 et 3: les césures (*a minori*) du vers 1 se laissent découper en 4/2/6; ceux du vers 3 en chiasme: 2/4/6; dans les deux cas, l'"e" de la rime féminine est élidé). Le poète exacerbe, ludiquement, la rime riche sur "-ance" qui est triplée. Il joue avec une multitude de figures: chiasme ("sept et mille et trois"), anaphores ("J'étais – j'étais"), saturation du

43 Cendrars, *Poésies complètes, avec 41 poèmes inédits*, t. I, Paris, Denoël, 2001, p. 39.

44 *Ibid.*, p. 49.

sens par répétition (“et je n’avais pas assez de sept gares...”). Reprise des tours (par la formule “tour à tour”), métaphores filées (ardeur de son adolescence et rougeur de la Place Rouge), jeu intertextuel (allusion à la Bible avec la comparaison qui renvoie au temple d’Éphèse, auto-ironie, auto-dénigrement. On peut identifier ce vers comme un vers libre (mais sans aller aussi loin que Jacques Roubaud qui voit dans le vers libre un anti-alexandrin). Ce vers se décode par accumulation, de vers en vers en quelque sorte, et par des renvois sémantiques plutôt que par un contexte métrique, sans compter sa dimension narrative, qui fera abandonner à Cendrars la poésie pour la prose.

Comprenons donc: la mort de Hugo avait permis à la poésie française de tourner une page. C’était, pour le dire avec Umberto Eco, la fin de “l’hégémonie du Logos créateur de l’artiste”.⁴⁵ Sachons gré à Mallarmé d’avoir si bien compris cet enjeu, d’en avoir défini les contours, rappelé le prestige du vers, tout en prévoyant l’évolution future du genre lyrique. Il aura fait du *telos* de la poésie une poésie du *telos*. Dépassant Hugo, il a ainsi conduit la poésie occidentale à un point jamais atteint – tout en prévoyant son avenir de crise.

45 U. Eco: *L’Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 22.

Abstract

Victor Hugos Tod (1885) inspirierte Stéphane Mallarmé zu einigen Gedanken zur Situation der Lyrik in Frankreich. Mit Hugo kam eine poetische und rhetorische Epoche zu ihrem Abschluss. Mallarmés Essay – “Crise de vers” überschrieben – ruft das Prestige der Verslyrik in Erinnerung, unterstreicht die Arbeit des Verses und des Reims an der Sprache und skizziert mögliche Entwicklungen der Poesie nach Hugo. Die beiden Stränge dieser kleinen Poetik, die “klassische” Seite der Lyrik und die “moderne”, werden im vorliegenden Beitrag untersucht. Der Bruch, den Hugos Tod mit sich zog, zeitigt eine Individualisierung der Poesie und führt damit zu ihrer Prosaisierung. Wichtig bleibt, dass der Vers “philosophisch die Schwäche der Sprache” kompensiert. So vermag er eine über die Alltagssprache hinausreichende Dimension zu schaffen. Eine spezifische Atmosphäre ist ihm eigen, welche die behutsam evozierten Gegenstände wie neu aufleben lässt. Der Aufsatz legt dar, welche Rolle der Vers- und Reimzwang für die Dichter hatte. Dabei zeigt sich, dass Mallarmé stets der Reimlyrik nahe stand: Ihr gelang es am besten, den poetischen Realismus, wie er im Parnass gern gepflegt wurde, durch die “symbolistische” Technik der Anspielung zu umgehen, und so zum Absoluten der Sprache vorzustossen. Der Preis hierfür war aber die Aufgabe der Subjektivität des Dichters. Hugo weiterführend, machte Mallarmé aus dem Telos der Lyrik eine Lyrik des Telos. Zum Schluss wird die Weiterentwicklung der Poesie an verschiedenen Erneuerungen untersucht: von Mallarmés *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*, zu Blaise Cendrars *Pâques à New York* und *Prose du Transsibérien*.

