

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (2010)
Heft:	41: Autoritaire Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity
 Artikel:	Mallarmé et la versification : pour une liberté conditionnelle?
Autor:	Ettlin, Annick
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006363

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Annick Ettlin

Mallarmé et la versification

Pour une liberté conditionnelle?

De la préface de *Cromwell* en 1827, aux débats qui animent le milieu littéraire dès les années 1880, le XIX^e siècle est traversé par plusieurs tentatives de “libération” du vers. Disloqué et décomposé de l’intérieur, celui-ci subit des assauts qui non seulement menacent sa régularité métrique, mais s’attaquent même au retour de la rime. À la fin du siècle, les symbolistes parlent volontiers de “vers libéré”. Ils pratiquent une poésie qu’ils s’efforcent d’affranchir des règles de la prosodie classique, mettant gravement à mal l’autorité de celle-ci. À la suite de Jules Laforgue et de Gustave Kahn, emmenés par la fameuse déclaration de Francis Viéle-Griffin qui, en 1889, annonce que “le vers est libre”, les symbolistes voient dans l’abandon du vers strict une manière de “musicaliser” la poésie.¹ Largement inspirés par la musique wagnérienne, ils désirent à leur tour instituer le mariage du poème et de la symphonie. Ainsi, à côté d’un nouveau traitement de la forme poétique, ils produisent une pensée théorique qui repose sur le wagnérisme et font un usage massif, pour parler du poème, de la métaphore musicale.²

À l’égard des jeunes poètes symbolistes, tandis que ceux-ci ont déjà fait de lui une figure d’autorité, Mallarmé maintient pourtant une position fermement antagoniste, radicalement critique, de laquelle il jette sur la libération du vers un regard pour le moins sceptique. Il n’est certainement pas faux de dire que son essai “Crise de vers” annonce l’apparition de nouvelles formes, parmi lesquelles le vers libre figure en bonne place; mais à la lumière d’autres déclarations qu’il

¹ Comme le rappelle Laurent Jenny, les symbolistes considèrent que la musique peut et doit servir à interpréter la poésie; on pourra alors, suivant Jenny, s’intéresser à un véritable “mythe de la musicalité” chez les symbolistes (voir dans *La fin de l’intérieurité*, Paris, PUF, 2002, le chapitre intitulé “Le vers libre ou la spatialité manquée”, pp. 46–59).

² Bertrand Marchal, dans *La religion de Mallarmé*, parle d’une “croisade wagnérienne” dans laquelle les poètes symbolistes se seraient investis collectivement (Paris, José Corti, 1988, p. 168).

prononce à son sujet, on ne pourra faire de lui ni le défenseur, encore moins l'instigateur d'une pratique que l'on associe volontiers à la modernité poétique puis à l'avant-gardisme littéraire. Au contraire, sur ce point, Mallarmé conserve une position en retrait, résolument attachée à une tradition prosodique dont il se fait le garant, tournée peut-être vers un passé dont il s'agit de ménager les valeurs. Contre le vers libre des symbolistes, Mallarmé s'élève aussi contre le wagnérisme qu'ils promeuvent, et s'oppose à deux dispositifs qui constituent pourtant à première vue l'avenir du poème.

Auteur d'une pensée originale sur l'histoire littéraire,³ Mallarmé entretient des rapports complexes aux passé, présent et futur de la poésie: sans rejeter le premier, il prophétise un avenir qu'il projette toutefois loin devant lui, ne considérant pas qu'il soit nécessairement temps de le préparer déjà. Son présent est un "interrègne" auquel il réfléchit sourdement: ce n'est pas un temps de bouleversements, mais de repos et d'attente. Le présent du poète demeure en outre habité par le fantôme autoritaire d'un illustre prédécesseur, Victor Hugo, dont on sait qu'il appelait, dans la préface de *Cromwell*, à la création d'un "vers libre" bien différent de celui des symbolistes, capable de "déguiser sa monotonie", entretenant un rapport à la fois dominateur et soumis à la rime, "inépuisable" et "insaisissable".⁴ En réfléchissant sur la fonction du vers dans la pensée de Mallarmé, on pourra alors, *in fine*, comprendre de quelle manière celui-ci renégocie une posture d'autorité laissée vacante par la mort de Hugo, pas encore investie par les nouveaux poètes de la fin du siècle et dont la forme demande à être adaptée aux besoins actuels de la poésie.

Mallarmé et le vers libéré: récit de la gestion d'une "crise"

Dans les années 1890, Mallarmé rédige deux textes qui viennent annoncer avec force solennité l'apparition du vers libre, présenté

³ Voir, par exemple, les interprétations de Jean-Claude Milner dans *Mallarmé au tombeau*, Paris, Verdier, 1999 (sur "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui") et de Lloyd James Austin dans "Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner", *Essais sur Mallarmé*, éd. par Malcolm Bowie, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 62 (à propos de "Hommage").

⁴ Victor Hugo, préface de *Cromwell* [1827], éd. par Évelyne Amon, Paris, Larousse, 2009, pp. 67–8.

d'emblée, mais sans doute un peu emphatiquement, comme un geste intrusif, agressif: “on a touché au vers”.⁵ Tandis qu'en 1892, l'article “Vers et musique en France” esquisse le récit d'une “évasion” de la langue hors des griffes de la prosodie, la conférence que le poète prononce en 1894 à Oxford et Cambridge, intitulée “La Musique et les Lettres”, s'ouvre sur la figuration un peu comique d'un orateur alarmé, essoufflé, anxieux de délivrer un message dont il prétend faire sentir toute l'importance: “il convient d'en parler déjà, ainsi qu'un invité voyageur tout de suite se décharge par traits haletants du témoignage d'un accident su et le poursuivant...”.⁶ Si le dix-neuvième siècle reste marqué par les bouleversements politiques et sociaux qui l'agitèrent dès son commencement, il se clot sur une “crise” que Mallarmé associe plutôt à un espace privé, celui de la littérature: “hors de la place publique”, on assiste en effet à “une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure”.⁷ Mettant en cause l'institution littéraire traditionnelle, l'arrivée du vers libre menace le statut privilégié du poème et représente un problème duquel Mallarmé reconnaît qu'il est nécessaire de débattre.

Les deux essais dont il est question ici, dans lesquels Mallarmé s'interroge sur la fonction et la validité du vers libre, proposent de réfléchir également aux rapports qu'entretiennent poésie et musique. Ils entrent dès lors nécessairement en dialogue avec la jeune génération des symbolistes, dont Mallarmé sait qu'ils s'intéressent vivement à l'association des deux arts. En filant une métaphore musicale, le poète leur emprunte un discours qu'il s'efforcera toutefois de critiquer d'abord, puis de se réapproprier ensuite.⁸

5 Stéphane Mallarmé, “La Musique et les Lettres”, *Œuvres complètes* II, éd. par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p. 64.

6 *Ibid.* Pour une lecture sensible et détaillée de ce texte, voir Bertrand Marchal, “*La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible”, *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, éd. par Jean-Luc Steinmetz et Bertrand Marchal, Paris, Hermann, 1999, pp. 279–94.

7 Stéphane Mallarmé, “Crise de vers” [“Vers et musique en France”], *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, pp. 204–5.

8 Selon Laurent Jenny, en effet, le discours de Mallarmé comporte presque toujours un double sens, qui lui permet de se positionner nettement pour ou contre les idées qu'il interroge, tout en ménageant la susceptibilité de ses lecteurs ou interlocuteurs: “Il y a chez Mallarmé un art de l'équivoque [...] qui s'illustre dans l'amabilité ironiquement mondaine par laquelle il entretient des malentendus avec

Le vers libre, selon ses termes, s'apparente tantôt à “la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale”,⁹ tantôt à “un instrument” que “quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer [...] dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science”.¹⁰ Le geste des vers-libristes est alors comparé à la composition d'une petite musique personnelle, une “modulation individuelle”¹¹ que Mallarmé, retiré à une distance qui lui permet d'observer comme un “témoin” l'aventure des symbolistes et du vers libre,¹² décrit en ces termes:

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 lutrin.¹³

Se conformant à la personnalité du musicien-poète, le vers libre s'adapte alors particulièrement bien au thème subjectif et peut être envisagé, selon Mallarmé, dans le prolongement de la pensée romantique. Les symbolistes que le poète cite dans l'article “Vers et musique en France”, Moréas, Viély-Griffin, Kahn, Morice, Dujardin et Mockel, soumettent tous la forme métrique à leur propre tempérament, produisant de légers arias qui viennent s'opposer à une musique plus solennelle, dont Mallarmé imagine volontiers l'inscription sur des partitions anciennes, dans un langage à la fois primitif et rituel.

Ainsi, deux manières de traiter l'instrument existent simultanément, et l'arrivée du vers libre n'implique pas, pour Mallarmé, l'éclipse du vers “officiel”. Dans “Vers et musique en France”, la petite musique des vers-libristes se joue “concurremment aux grandes

ses amis symbolistes. Mallarmé parle avec les mêmes mots qu'eux, mais en les comprenant autrement” (*La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 60).

9 Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *op. cit.*, p. 205.

10 *Ibid.*, p. 207.

11 Stéphane Mallarmé, “La Musique et les Lettres”, *op. cit.*, p. 64.

12 L'un des paragraphes ouvrant “Vers et musique en France”, puis “Crise de vers”, établit en effet la position d'énonciation du poète-commentateur: “Témoin de cette aventure, où l'on me voulut un rôle plus efficace quoiqu'il ne convient à personne, j'y dirigeai, au moins, mon fervent intérêt; et il se fait temps d'en parler, préférablement à distance ainsi que ce fut presque anonyme.” (*op. cit.*, p. 205)

13 Stéphane Mallarmé, “Enquête sur l'évolution littéraire” [Entretien avec Jules Hu-
ret], *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 697.

orgues générales et séculaires”;¹⁴ dans “La Musique et les Lettres”, Mallarmé répète que “le canon officiel [...] restera, aux grandes cérémonies”.¹⁵ Il y a bien, selon lui, une raison à ce nouveau partage qui caractérise la fin du siècle: “la métrique française”, nous explique-t-il, “serait d’emploi intermittent”;¹⁶ elle aurait besoin, de temps à autre, de se reposer afin de mieux se “régénérer”. Cette idée est reprise dans les deux textes postérieurs qui, avec “Vers et musique en France”, composent sa fameuse “Crise de vers”. En 1895, dans “Averses ou Critique”, le mot clé d’“interrègne” est alors prononcé. Si crise il y a, c’est moins en raison des nouveautés formelles que le vers libre apporte, que parce qu’il est écrit que la métrique vivra une histoire fluctuante. Mallarmé l’annonce notamment dans l’entretien qu’il accorde à Jules Huret en 1891: “Notre instrument si parfait, et dont on a peut-être un peu trop usé, il n’était pas mauvais qu’il se reposât un peu”.¹⁷ Pour le dire encore autrement, le vers libre est un interlude dont Mallarmé relève l’à-propos, mais qu’il ne considère jamais comme le garant d’un avenir de la poésie. C’est au futur antérieur qu’il le conjugue, à la manière d’une nouveauté déjà passée, d’une découverte déjà périmee: “une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d’hier, *aura été* le vers libre”.¹⁸ Ainsi, Mallarmé s’intéresse surtout à la répartition des tâches qui s’effectue entre ce dernier et le vers strict, associés l’un et l’autre à des fonctions distinctes. Si le vers libre est en effet dévolu à l’expression de sentiments individuels ou d’une perception subjective, c’est pour mieux permettre au vers strict de continuer à prendre en charge une poésie collective, cérémonielle.

La sentence tombe déjà, en 1887, dans la chronique intitulée “Solennité”, où Mallarmé annonce la nécessité de préserver une forme sans laquelle la poésie ne saurait s’affirmer comme telle: “Que tout poème composé autrement qu’en vue d’obéir au vieux génie du vers, n’en est pas un”.¹⁹ Selon Mallarmé, la poésie moderne doit encore se soumettre à une dernière instance autoritaire, qui est la versification.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *op. cit.*, p. 207.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, “La Musique et les Lettres”, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 64–5.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, “Enquête sur l’évolution littéraire”, *op. cit.*, p. 699.

¹⁸ Stéphane Mallarmé, “La Musique et les Lettres”, *op. cit.*, p. 64 (je souligne).

¹⁹ Stéphane Mallarmé, “Solennité”, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 199.

Le vers libre est certes reconnu comme un évènement indéniable; il est flatté comme tel, mais il n'en est pas moins vivement critiqué. En lui attribuant une position marginale et mineure, en l'associant à une poésie de l'anecdote, en recommandant même que sa place dans l'espace poétique soit envisagée comme une pause silencieuse ou comme une surface vide, Mallarmé ne semble pas prêt de considérer l'apparition du vers libre comme une circonstance véritablement inquiétante: “de cette libération à supputer davantage ou, pour de bon, que tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle, [...] la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau des préfaciens”.²⁰ Inutile donc de s'agiter trop vivement autour de l'affranchissement du vers, que Mallarmé considère bel et bien comme une liberté “conditionnelle”: la nouvelle forme peut intriguer ou intéresser, mais ceci “à condition qu'elle ne décrète pas le dernier mot, ni le premier, relativement à certains éblouissements, aussi, que peut d'elle-même tirer la parole”.²¹ Non seulement les vers-libristes ne succèdent pas aux défenseurs de la métrique, mais ils ne doivent pas non plus tenter de les remplacer. Dans l'entretien qu'il accorde au journaliste Austin de Croze en 1895, Mallarmé emprunte un ton presque menaçant: “pour être, que [le vers libre] ne s'érige pas en église dissidente, en chapelle solitaire et rivale!”²²

La réflexion développée par Mallarmé, ici, sur le vers libre, s'appuie sans doute sur une méditation plus ancienne, stimulée dès les années 1870 par la nouvelle rivalité de la poésie et de la prose. À cette époque, en effet, le poète s'intéresse aux menaces qui pèsent sur la suprématie du vers: une lecture attentive de deux textes rédigés ou publiés dans ces années, “Le Démon de l'analogie” et “Prose pour Des Esseintes”,²³ nous permettra de le constater. Au cœur d'une mo-

20 Stéphane Mallarmé, “Crise de vers” [“Averses ou critique”], *op. cit.*, p.209.

21 Stéphane Mallarmé, “La Musique et les Lettres”, *op. cit.*, p.72.

22 Stéphane Mallarmé, “Le vers libre et les poètes” [Entretien avec Austin de Croze], *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, pp.711–2.

23 Dans son édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé pour la Bibliothèque de la Pléiade, Bertrand Marchal nous donne les indications suivantes: “Le Démon de l'analogie” fut publié en 1874 dans la *Revue du monde nouveau*, mais rédigé sans doute quelques années plus tôt (on sait en effet qu'il fut envoyé à Villiers de l'Isle-Adam en septembre 1867 déjà). Quant à “Prose”, la question de sa datation est plus épiqueuse: publié en janvier 1885 dans *La Revue indépendante*, le poème remonterait en fait, selon plusieurs chercheurs, au début des années 1870.

dernité qui semble désirer l'abolir, mise au défi par le succès des poèmes en prose et par l'apparition des premiers essais de proses poétiques, la forme séculaire doit justifier sa persistance, et sa pertinence. Il apparaît alors nécessaire que le poète prenne position et mesure les enjeux d'un "nouveau devoir"²⁴ que l'époque lui confie. "Le Démon de l'analogie" et "Prose" ont en commun de nous conter le récit d'une expérience poétique, par laquelle un "je" se trouve confronté à différentes formes. Dans "Le Démon de l'analogie", celles-ci sont anciennes, évoquées par le souvenir comme des fantômes susceptibles de hanter le poète; dans "Prose", elles surgissent devant lui telles des fleurs immenses, l'impressionnent par leur nouveauté et leur exotisme.²⁵ Si "Le Démon de l'analogie", comme l'indique son titre, conclut à une présence inquiétante et insaisissable du retour de la rime, "Prose" s'affiche encore plus explicitement comme le lieu d'un choc possible entre le vers et la phrase, son intitulé faisant contraste avec la sophistication de ses rimes, manifestement conçues pour attirer l'attention du lecteur.

Le "je" du "Démon de l'analogie", habité par la répétition d'un vers incomplet et "vide de signification",²⁶ s'il reconnaît dans le son mystérieux de celui-ci le travail d'un instrument de musique ancien, se surprend toutefois à désirer "une spéculation toute différente", exprimant le "secret espoir d'ensevelir" un chant déjà moribond, dont il ne cesse d'éprouver le deuil. Pourtant, à l'effroi d'une visitation indésirable s'ajoute la découverte finale d'une dépendance à laquelle le "je" n'échappera pas: le récit se termine en effet au moment où, arrivé par hasard "devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens", notre narrateur prend une fuite

24 Stéphane Mallarmé, "Prose", *Œuvres complètes* I, éd. par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998, p. 29.

25 Cette lecture est déjà privilégiée par Paul Bénichou, dans *Selon Mallarmé*. Le critique, pour résumer le poème en quelques mots, s'exprime en les termes suivants: "[c'est] le récit d'une apparition surnaturelle du Beau poétique, entremêlée de justifications polémiques, et conduisant, de la part du Poète, au choix d'une conduite, ainsi qu'à une définition de sa condition et de sa tâche" (Paris, Gallimard, 1995, p. 285).

26 Stéphane Mallarmé, "Le Démon de l'analogie", *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 416–8. Les citations suivantes, dans ce paragraphe, sont toutes extraites du même poème.

angoissée, marquée par l'idée fatale d'une condamnation dont il présent l'ineluctabilité. Il est, en effet, cette "personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième", ce poète qui ne se libérera sans doute pas de la rime, alors même qu'il s'essaie ici à la pratique moderne de la poésie en prose.

Le poème à *Des Esseintes* reprend, à son tour, plusieurs motifs présents dans "Le Démon": c'est à un "antique soin"²⁷ que le poète admet être occupé, et le "sourire" de sa raisonnable compagne, vouée à "abdiquer son extase", rappelle le rictus un peu triste d'un "je" qui "implorait" d'avoir accès à un nouveau type de recherche.²⁸ De son côté, la "rive" du poème, mot-valise où se rencontrent la rime et le vers, "pleure" de se savoir "menteuse", comme "la facile affirmation" du "Démon", dont "la sonorité même et l'air de mensonge [...] étaient une cause de tourment".²⁹ Dans "Prose", une "ère d'autorité se trouble", mais les bouleversements dont le "je" du poème prend acte lui semblent se produire "sans nul motif", injustifiés et peut-être malvenus.³⁰ Exalté de voir apparaître des formes neuves et ambitieuses qui constitueront sans doute pour les poètes un défi renouvelé, notre narrateur choisit pourtant d'obéir au sourire de sa sœur, et de se taire, à la fois constatant et regrettant l'échec d'un "jeu" auquel il reste attaché. L'invocation de la première strophe, qui demandait à un "grimoire" de "se lever aujourd'hui triomphalement", demeure inexaucée, quand il s'agit encore, à la fin du poème, de demander la résurrection ou l'"anastase" d'une forme ancienne, sensément éternelle, mais dont on observe désespérément la mort. Si "l'analogie", cet autre nom de la rime, n'est plus qu'un "démon", une présence fantomatique, aucun "grimoire" ne peut accomplir d'élévation triomphale;³¹ pourtant, Mallarmé se positionne résolument de leur côté, en

²⁷ Stéphane Mallarmé, "Prose", *op. cit.*, pp. 29–30. Sauf mention contraire, les citations de ce paragraphe sont toutes extraites du même poème.

²⁸ Stéphane Mallarmé, "Le Démon de l'analogie", *op. cit.*, p. 417.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Dans *Selon Mallarmé*, Paul Bénichou insiste pour situer Mallarmé, en effet, du côté d'une "autorité" qu'il aura à cœur de défendre (voir *op. cit.*, pp. 290–1).

³¹ À noter que le mot clé de "grimoire" pourra évoquer au moins six sens. Selon le *Trésor de la Langue française*, le terme renvoie à: 1) un livre de magie, 2) un ensemble de signes à déchiffrer, 3) un texte obscur, mystérieux. On pourra ajouter les quelques suppléments suivants: 4) un livre qui contient la rime, 5) un livre qui se grime, porte un masque, 6) un livre qui chatoie, produit l'éclat d'un tissu

attendant la fin d'une période de repos, d'un "interrègne" après quoi pourra être reconnue leur survivance.

À la lumière de ces quelques détails, il paraît très probable que "Le Démon de l'analogie" et "Prose" fassent allusion à la situation du poème classique, ou à l'usage, que les modernes remettent en question, du vers traditionnel. En effet, les deux textes sont publiés ou republiés en 1885, comme pour participer au débat déclenché par les vers-libristes, dans lequel Mallarmé réaffirme une position qu'il avait déjà admise depuis bien longtemps: sa poésie fait le choix d'une fidélité exemplaire à la métrique. L'apparition du vers libre ne trouble sans doute pas sa pratique, mais elle l'engage néanmoins à réfléchir à une nouvelle manière de défendre la place de la poésie dans la hiérarchie des arts: répondant à l'usage massif que les symbolistes font de la métaphore musicale, Mallarmé s'interroge sur les liens, d'analogie ou de rivalité, qui unissent musique et poésie.

Mallarmé et le défi wagnérien: la résurgence du vers

Le débat sur le vers libre est marqué, en effet, par l'influence de la musique et de la pensée wagnériennes, que les symbolistes relaient et promeuvent au travers notamment d'une *Revue wagnérienne* qui paraît dès 1885. Tandis que le vers strict négocie une cohabitation avec le vers libre, il est donc aussi confronté à l'arrivée d'une rivale nettement plus dangereuse: dans les années 1880, Wagner triomphe en France et impose l'idée d'une musique à laquelle le poème se trouve annexé. Loin de se limiter à la seule expression d'une individualité, elle exerce un pouvoir indéniable sur son public et se goûte à l'occasion de cérémonies collectives. Dans son cas, il n'est donc plus question de partage des fonctions, comme avec le vers libre; la musique wagnérienne vient au contraire fouler l'espace de la poésie. S'engage alors un véritable combat entre ce que Mallarmé, dans l'une de ses *Divagations*, opposera sous les termes de "feuillets" et de "planches": dès lors, le livre de vers s'efforcera, selon une formule fameuse, de reprendre à la scène du théâtre symboliste et de l'opéra wagnérien le bien qui lui revient.

soyeux ou d'une "moire", terme que Mallarmé emploie dans plusieurs poèmes et essais.

Pour ce faire, Mallarmé publie deux textes dans la toute jeune *Revue wagnérienne*, en août 1885 et en janvier 1886: le premier est une “rêverie” en prose émise par un locuteur identifié comme un “poète français”, et le second un sonnet, intitulé sobrement “Hommage”, dont le titre suggère d’emblée une possible prise d’autorité ou un éventuel acte de soumission.³² Si le poème, en simulant l’affrontement du vers ancien et de la symphonie wagnérienne, conclut au triomphe de cette dernière, il ne le fait que du bout des lèvres, et selon l’aveu même de Mallarmé, dans un hommage “un peu boudoir”.³³ Quelques similitudes entre ce sonnet et le poème adressé à Des Esseintes nous permettent sans doute de postuler un lien entre le destin fragilisé du vers et l’apparition d’une musique monumentale et imposante, qui semble vouloirachever l’agonie de celui-ci: cette fois-ci, le “vieil ébat triomphal du grimoire” est carrément menacé d’être “enfoui dans une armoire”.³⁴ On peut l’imaginer rangé aux côtés des bibelots d’un vieux poète atteint d’une aphasicité “déjà funèbre”, alors que cette “moire”, qui dissimule peut-être le mot “rime”, se perd dans les lacunes d’une mémoire collective. Le sonnet est agité par plusieurs oppositions terme à terme: le mobilier, évoquant un art de salon, et le parvis du temple qui s’épanouit au grand air; le “frisson familial”, discret, que procurent les “hiéroglyphes”, et le sacre fanfaronnant d’un nouveau dieu; un mouvement vers l’intérieur, et un geste triomphal déployé vers le dehors; un “fracas originel” auquel Mallarmé associe le triste sourire déjà présent dans “Prose” et dans “Le Démon”, et des “clartés maîtresses” dont on ne niera pas qu’elles exercent pour l’instant une autorité au moins temporaire. “L’encre même”, et la voix du poète, ne peuvent s’empêcher de dire un peu, serait-ce dans des “sanglots sybillins”, le triomphe irréfutable du dieu Wagner.

³² Ces définitions sont empruntées au dictionnaire *Le Littré*, que Mallarmé consultait volontiers.

³³ Stéphane Mallarmé, *Correspondance XI*, éd. par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1985, p. 36. La réserve que Mallarmé exprime à l’égard de Wagner est discutée, notamment, par Lloyd James Austin dans “Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner” (*op. cit.*) et par Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé* (*op. cit.*).

³⁴ Stéphane Mallarmé, “Hommage”, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 40. Les citations suivantes, dans ce paragraphe, sont extraites du même poème.

Dans son article en prose, intitulé “Richard Wagner. Rêverie d’un poète français”, Mallarmé revient sur ce que le musicien allemand aura sans aucun doute, selon un lieu commun bien répandu, apporté à la poésie: “Allant au plus pressé, il concilia toute une tradition, intacte, dans la désuétude prochaine, avec ce que de vierge et d’occulte il devinait sourdre, en ses partitions”.³⁵ Wagner aura donc bien accompli le mariage du théâtre de parole, menacé de s’éteindre, et du mystère musical, prêt à le régénérer: ceci constitue son triomphe. Mais cette victoire est déjà quelque peu affaiblie par la rhétorique mallarméenne: visant à poser sur le dieu Wagner “la blessure d’un regard affirmatif et pur”,³⁶ Mallarmé commence par suggérer la relative facilité des innovations dont on lui attribue le mérite. Tandis que Wagner est le maître d’un hymen dont on ne pourra pas dire qu’il est véritablement “créateur”, Mallarmé vient prolonger un geste qu’il estime encore incomplet, en formulant la théorie de ce que la “musique”, notion à laquelle il reste à attribuer un sens plus précis, introduit dans l’acte de poésie verbale. La musique que vénère Mallarmé, en effet, n’est pas celle que produisent “les cordes, les cuivres et les bois”;³⁷ elle n’est pas imputable à un orchestre réel, mais constitue un principe silencieux et intellectuel, par lequel s’établissent des rapports, où des liens se dessinent parmi les objets du monde.³⁸ En ce sens, elle fonctionne de la même manière que le vers et représente à son égard un modèle théorique qui lui permet de se penser. Cet usage particulier de la musique est explicité dans les deux textes sur lesquels notre réflexion s’est ouverte, “La Musique et les Lettres” et “Vers et musique en France”; Mallarmé le présente également dans l’entretien qu’il accorde à Jules Huret en 1891: “Les choses existent, nous n’avons pas à les créer; nous n’avons qu’à en saisir les rapports; et ce

³⁵ Stéphane Mallarmé, “Richard Wagner. Rêverie d’un poète français”, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p.155.

³⁶ *Ibid.*, p. 153.

³⁷ Voir, par exemple, dans “Crise de vers”: “[...] ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique” (*op. cit.*, p. 212).

³⁸ Selon les termes de Jacques Rancière, en effet: “Si la poésie est proche (de) l’idée, c’est qu’elle est “musique par excellence”, la vraie musique dont l’autre n’est que l’imitation; bref, que le mode de manifestation suprême de l’Idée est une musique pure dont les cordes et les bois ne donneront que l’imitation” (Jacques Rancière, *La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, pp.88–9).

sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres".³⁹ À son tour, il postule donc également l'association de la poésie et de la musique, à l'intérieur d'une réflexion théorique qui tend à mettre au jour la fonction commune des deux arts.

Par ailleurs, Mallarmé adresse à Wagner deux reproches principaux. D'une part, contre l'idéal d'un auteur impersonnel qui jouerait le rôle d'un opérateur discret, Wagner impose son propre génie individuel, évinçant encore l'anonyme "génie du vers" auquel Mallarmé confiait toute autorité sur le poète; le musicien, au contraire, est un "homme-mage" dont la personnalité écrase le véritable miracle de la création artistique. D'autre part, en s'intéressant à des légendes dont le déroulement est déjà figé, Wagner néglige la vraie mission de l'artiste qui consiste à faire apparaître un mythe universel, à la fois moderne et impersonnel, susceptible de toucher et de transformer cette instance collective que Mallarmé nomme "la foule": "Le Théâtre les appelle, [ces mythes], non! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple".⁴⁰ Ainsi, comme pour le vers libre, Mallarmé parvient à ramener le triomphe wagnérien à une réussite au mieux temporaire, à une étape dont l'histoire de l'art se souviendra comme d'un temps de "repos". Feignant de s'adresser au musicien, le poète français lui lance une dernière avanie:

Me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, dont le lever de vérités, le plus compréhensif encore, trompette la coupole et invite, à perte de vue du parvis, les gazons que le pas de tes élus foule, un repos: c'est comme l'isolement, pour l'esprit, de notre incohérence qui le pourchasse, autant qu'un abri contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule: au-delà et que personne ne semble devoir atteindre.⁴¹

Exploitant déjà, ici, une partie des mots-clés qui viendront habiter le sonnet d'hommage, Mallarmé concède à la musique de Wagner, comme au vers libre des symbolistes, une hégémonie sur le présent; le vers strict, au cours de l'interrègne que subit la fin du siècle, ne se

39 Stéphane Mallarmé, "Enquête sur l'évolution littéraire", *op. cit.*, p.702.

40 Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner. Rêverie d'un poète français", *op. cit.*, p. 157.

41 *Ibid.*, pp. 158–9.

manifeste que prudemment, dans les silences et les chuchotements d'une apparente soumission, qu'il assume d'autant mieux qu'il la sait provisoire. À la poésie, en effet, appartiennent le passé et le futur; le vers du poète traditionnel n'est pas seulement antérieur, mais l'on peut aussi lui promettre un avenir posthume.

Dans son article sur Wagner, Mallarmé prétend rendre à la poésie ce que celui-ci lui aura “usurpé”⁴²: ce bien qu'il s'agit de reprendre aux trompettes wagnériennes, c'est l'idée de musique, que le vers strict doit pouvoir se réapproprier:

Va-t-il se faire que le traditionnel écrivain de vers, celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser! Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé; maintenant le livre essaiera de suffire.⁴³

À travers une esthétique de la discréption et de l'ordre, par la création d'une arabesque qui n'est plus sonore mais visuelle d'une part, et intellectuelle d'autre part, le vers peut à nouveau espérer accomplir cette “élévation” qu'appelait le poème à *Des Esseintes*. Dans une chronique publiée en 1887 et reprise dans les *Divagations*, “Solennité”, Mallarmé peut en effet se réjouir d'une victoire, quoique discrètement mise en scène, des “feuilllets” sur les “planches”: l'article constate l'annulation des représentations du *Lohengrin* de Wagner, et remplace une discussion sur celui-ci par une méditation sur le vers, suscitée par la lecture d'un poème lyrique de Banville, “Le Forgeron”. Le vers, figuré sous la forme d'un “vol” ou d'un battement d'aile qui n'est pas sans rappeler les ramures anciennes des oiseaux du “Démon de l'analogie”, peut y “ressusciter” une vision, “recommencer” la pensée et permettre son “essor”.⁴⁴ Il faut rappeler que le “Démon de l'analogie” attribuait à la phrase poétique un pouvoir très spécifique: elle pouvait “s'articuler seule, vivant de sa personnalité”, puis “errer elle-même sur la bouche” d'un “je” qui lui cédait toute initiative.⁴⁵ De même, les vocables banvilliens “s'appareillent” et se “juxtaposent

42 Voir *ibid.*, p. 154.

43 Stéphane Mallarmé, “Planches et feuilllets” [1893], *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p.195.

44 Stéphane Mallarmé, “Solennité”, *op. cit.*, pp. 199–200.

45 Voir “Le Démon de l'analogie”, *op. cit.*, pp. 416–7.

entre eux” suivant “une métrique absolue”:⁴⁶ autonome, le vers s’ordonne selon de “saintes règles” dont l’existence et le respect permettent au poète de regagner une impersonnalité toute moderne, anticipant sur le passage fameux de “Vers et prose”, qui, en 1893, envisagera la “disparition élocutoire” du sujet. Finalement, en réinvestissant un lexique musical emprunté aux symbolistes, mais auquel Mallarmé attribue une dimension nouvelle, l’article de 1887 peut proposer qu’on envisage un nouvel hymen, rival de celui qu’avait accompli Wagner, qui viendrait fondre ensemble le théâtre et la musique pour qu’apparaisse, les réunissant et les dépassant, “l’Ode”:

J’imagine que la cause de s’assembler, dorénavant, en vue de fêtes inscrites au programme humain, ne sera pas le théâtre, borné ou incapable tout seul de répondre à de subtils instincts, ni la musique du reste trop fuyante pour ne pas décevoir la foule: mais à soi fondant ce que ces deux isolent de vague et de brutal, l’Ode, dramatisée ou coupée savamment [...].⁴⁷

Le vers vainqueur

Si Mallarmé affirme le triomphe du vers strict, d’une part sur le vers libre, et d’autre part sur la musique de Wagner, il ne le fait bien sûr que *sotto voce*, masquant la critique par l’éloge ou la formule de politesse, trouvant à exprimer, comme de biais, un point de vue difficilement tenable à une époque où les modernes promettent de renverser les fondements de la poétique ancienne. Les différents textes évoqués jusqu’ici, articles en prose ou poèmes, faisaient usage de plusieurs

46 Stéphane Mallarmé, “Solennité”, *op. cit.*, pp. 200–1.

47 *Ibid.*, p. 202. Ainsi, comme Mallarmé l’explique à René Ghil dans un courrier daté du 7 mars 1885, le poète doit s’efforcer d’accomplir une “synthèse” par laquelle s’épousent les impressions (de type subjectives et par extension, musicales) et la convention (s’exprimant par le biais du vers chiffré): “Je vous blâmerais d’une seule chose: c’est que dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique, ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions évoquées par la rêverie, vous laissiez s’évanouir un peu le vieux dogme du vers. Oh! plus nous étendons la somme de nos impressions et les raréfions, que d’autre part, avec une vigoureuse synthèse d’esprit, nous groupions cela dans des vers marqués forts, tangibles et inoubliables. Vous phrasez en compositeur, plutôt qu’en écrivain [...]” (Stéphane Mallarmé, *Correspondance* II, éd. par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 286).

stratégies de camouflage qui font la spécificité de la pratique mallarméenne. Un dernier exemple pourra encore en illustrer le principe: dans une traduction légèrement manipulée du poème “The Conqueror Worm” d’Edgar Poe, Mallarmé trouve à redire la victoire du vers.⁴⁸

Jouant sur l’homophonie des mots “ver” (de l’anglais “worm”, le lombric) et “vers”, Mallarmé commence par modifier le titre du poème, remplaçant la conquête par une victoire: sa traduction paraît sous le titre du “Ver vainqueur”. Celui-ci, lors d’une scène particulièrement sanglante, s’attaque à une nuée de marionnettes qu’il finit par dévorer: alors que chez Poe, le récit gothique vise à représenter une allégorie de la condition de l’être humain condamné à mourir, il acquiert chez Mallarmé un supplément de sens.⁴⁹ Les marionnettes du poème, observées par des anges venus contempler le spectacle de leur terrible agonie, sont des “formes frissonnantes” sur lesquelles s’abat un “rideau, drap mortuaire”, descendu “avec un fracas de tempête”.⁵⁰ L’adjectif “frissonnante” et le terme “fracas” nous renvoient au “frisson familier” et au “fracas originel” du sonnet à Wagner, où l’on assistait déjà au baisser d’une “moire” disposant ses plis sur un mobilier ancien. Tous ces termes étaient associés à l’abdication contemporaine du vers strict; ici, ils sont employés pour décrire des individus impuissants qu’un ver vainqueur viendra engloutir. Mallarmé identifie ce dernier comme une “forme” qui intervient in extremis, surgie d’on ne sait où, pour avaler des marionnettes humaines qui se dissipent, disparaissent et ne laissent plus sur la scène qu’évoluer le ver/vers, dernière figure puissante englobant tout, partout insinué.

Héritage de Victor Hugo, la leçon d’un vers tout-puissant et doué d’ubiquité est toutefois dispensée un peu différemment par Mallarmé: tandis que son aïeul, dans “Vers et musique en France”, était identifié

48 Une première traduction de Mallarmé paraît en revue en 1876, puis elle est retravaillée dans les années 1880 pour intégrer les recueils qu’il fait publier en 1888 et 1889.

49 L’avant-dernière strophe de sa traduction retiendra toute notre attention: absente de la version de 1876, elle est introduite dans la seconde mouture, mais au mauvais endroit, puisqu’elle aurait dû en effet conclure le poème; en intervertissant les deux dernières strophes, Mallarmé nous adresse alors un message crypté, qu’un lecteur un peu attentif n’aura pourtant pas trop de mal à déchiffrer.

50 Stéphane Mallarmé, “Le Ver vainqueur”, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p.737.

au “vers personnellement”,⁵¹ le poète moderne n'a plus de véritable existence que dissimulée. L'idée “inconsciente” de Hugo, en outre, peut désormais non seulement accéder à la conscience, mais aussi intégrer une pensée théorique que les Parnassiens n'avaient pas su formuler et dont les symbolistes croient pouvoir se dispenser. L'idée hugolienne, finalement, permet à Mallarmé d'imaginer un prolongement au poème en prose, sans passer par le vers libre: c'est le “poème critique” dont il esquisse l'idée dans sa bibliographie aux *Divagations*. Introduit dans la prose,⁵² celui que Mallarmé désigne comme “le maître du livre” – le vers – peut alors être considéré sans exagération, comme une autorité absolue.⁵³

51 Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *op. cit.*, p. 205.

52 Même si son œuvre en prose est importante, Mallarmé ne devrait toutefois pas être considéré comme un prosateur: sa prose, en effet, est fondamentalement poétique. C'est aussi l'avis d'Henri Scepi, dans un article sur la prose mallarméenne: “Le nom de Poète suffit à dire, ou du moins à suggérer, que la prose mallarméenne recèle une qualité intrinsèque, dans la mesure précisément où elle relève d'un geste créateur continu inscrit sous l'autorité – poétique – du vers et du système de versification par lui induit” (Henri Scepi, “Mallarmé et la surface réversible: esquisse d'une poétique de la prose”, *Mallarmé et la prose*, éd. par Henri Scepi, Paris, La Licorne, 1998, p. 85).

53 Dans la divagation intitulée “Étalages”: “Le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre” (*Oeuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 220).

Abstract

At the time that free verse started appearing in French poetry, Mallarmé, in a much commented section of his essay “Crise de vers”, admitted its value and associated it with a subjective and intimate “instrumentation” that poets would be free to define according to their personal wishes. Yet when it came to his own poetry, Mallarmé remained loyal to the strict laws of prosody, and in several other essays and articles, he strongly questioned contemporary strategies of verse “liberation”. He developed these interrogations in parallel with a discussion on the relations between poetry and music, at a time when symbolism was establishing an influential analogy linking the poem to a musical orchestration. As music and poetry became rivals, Mallarmé invented new ways of reaffirming the authority of poetry, counteracting the hegemony of music and of the Wagnerian opera in particular. By challenging the freedom of verse, Mallarmé was able to give poetry a status and a function that needed to be mastered, when modernity tended to ignore the social role of the poet.

