RICE UNIVERSITY

La sonorité comme matrice sémiotique de signification dans la poésie symboliste française

by

Jacques Sagot

A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

Doctor of Philosophy

APPROVED, THESIS COMMITTEE:

Philip Wood, Chair
Associate Professor of
French Studies

Bernard Aresu
Professor of French Studies

Robert Roux, Professor of Piano
and Chair of Keyboard

HOUSTON, TEXAS

MAY 2010

UMI Number: 3421209

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS
The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript
and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed,
a note will indicate the deletion.

UMI 3421209
Copyright 2010 by ProQuest LLC.
All rights reserved. This edition of the work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

ABSTRACT

La sonorité comme matrice sémiotique de signification dans la poésie symboliste française

par

Jacques Sagot

Cette étude aborde un sujet en apparence fort traditionnel, voire, traditionaliste: l'exploration des ressources phonologiques, syntactiques et sémantiques par lesquelles la poésie symboliste agit sur le lecteur. Ce projet pourtant n'est pas aussi étranger aux conceptions théoriques actuelles qu'on pourrait le croire. Derrida, Foucault, Kristeva, Blanchot et Barthes ont mis Mallarmé au centre de leurs méditations sur le langage. Certes, une métaphysique de vieille lignée platonicienne sous-tend l'entreprise esthétique du symbolisme. Le poème devient épiphanie: il fait signe vers une réalité invisible dont la réalité physique qui nous entoure ne serait qu'un pâle reflet. Cette ambitieuse entreprise, a-t-elle échoué comme aventure esthétique ou comme cosmovision? Voilà l'une des questions auxquelles ce document propose des réponses fondées sur l'analyse concrète de poèmes de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. Conformémment avec les buts

que je me suis fixés, les analogies musicales joueront un rôle fondamental dans cette étude.

Sonority as a semiotic matrix of signification in French symbolist poetry

by

Jacques Sagot

This document investigates a subject apparently rather traditional, perhaps even traditionalist: the exploration of the phonological, syntactical and semantical resources by means of which French symbolist poetry acts upon the reader. This project is not, however, as strange to the current theoretical conceptions as one might believe. Derrida, Foucault, Blanchot, Kristeva, and Barthes had Mallarmé in the center of their reflections on language. Indeed, a metaphysics of old platonic origins serves as the foundation of the aesthetic enterprise of symbolism. The poem becomes

an epiphany: it points towards an invisible world in comparison to our physical reality, proving to be no more than a pale reflection. This ambitious project – has it failed as an aesthetic adventure or as a vision of the universe? Herewith is one of the questions that this study attempts to propose answers based on the concrete analysis of poems by Baudelaire, Verlaine, Rimbaud and Mallarmé. Following the goals that I have set for myself, musical analogies will play a fundamental role in this dissertation.

DÉDICACE

Pour le Docteur Philip Wood,

avec profonde reconnaissance.

Pour mon très cher ami Tom Littman,

allié inconditionnel dans cette aventure.

Pour Yves Debroise, parfait magicien,

maître impeccable des lèttres françaises.

TABLE DE MATIÈRES

Titre i

Abstract ii

Dédicace v

Table de Matières vi

Épigraphies vii

Introduction 1

Chapitre 1: "Harmonie du soir", ou le triomphe de la musique 22

Chapitre 2: "De la musique avant toute chose":
les sonorités incantantoires dans les *Petits poèmes en prose*
de Baudelaire el les *Illuminations* de Rimbaud 59

Chapitre 3: Pour aller au paradis avec Verlaine 100

Chapitre 4: Un cygne pour l´éternité 143

Conclusion: Vers une définition du poème symboliste 258

Bibliographie 281

ÉPIGRAPHIES

"Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique." [1]

Baudelaire

"Je fais de la Musique et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi, mais l'au-delà magnifiquement produit par certaines dispositions de la parole; où celle-ci ne reste qu'à l'état de communication matérielle du lecteur comme les touches d'un piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons, comme à l'orchestre qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tout temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là plus divine que dans l'expression publique ou symphonique." [2]

Mallarmé

---

[1] Charles Baudelaire: projet de préface pour *Les fleurs de Mal*, Garnier-Flammarion, Paris, 1982, p. 12.
[2] Stéphane Mallarmé: *Vers et Prose*: Garnier-Flammarion, Paris, 1977, p. 29.

INTRODUCTION

Il ne semble plus bien vu de définir la poésie en utilisant ses propres armes. Plus, du moins, dans les cercles académiques. Ainsi, qui pourrait désormais prendre au sérieux la fameuse formule de Musset?:

IMPROMPTU

"En réponse à cette question: qu'est-ce que la poésie?"

Chasser tout souvenir et fixer la pensée,
Sur un bel axe d'or la tenir balancée,
Incertaine, inquiète, immobile pourtant;
Éterniser peut-être un rêve d'un instant;
Aimer le vrai, le beau, chercher leur harmonie;
Écouter dans son coeur l'écho de son génie;
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard;
D'un sourire, d'un mot, d'un soupir, d'un regard
Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme,
Faire une perle d'une larme:

Du poète ici-bas voilà la passion,

Voilà son bien, sa vie et son ambition".[1]

C'est pourtant la plus belle définition que je connaisse. Il semble que la critique littéraire, la sémiologie et la linguistique soient venues interdire à la poésie de s'auto-définir. Mais, peut-on, de toute façon, définir cette création rebelle aux formulations conceptuelles qu'est la poésie? De surcroît, la poésie a-t-elle toujours été définie de la même manière? Sa fonction sociale n'a-t-elle pas changé au cours des siècles? Sapho (et Alcman avant elle) en aurait-elle dit autant que Baudelaire?

Cependant, un élément semble depuis toujours constitutif de la poésie, la musique et, plus spécifiquement, sa structure temporelle, le rythme. Outre cela, un décalage plus ou moins grand entre le signifiant et le signifié: le langage se dé-construit lui-même. Selon Jakobson, la poésie bouleverse également les quatre paramètres fondamentaux du langage: la grammaire, la syntaxe, la prosodie et le lexique.[2] Déjà Rousseau avait vu en elle quelque chose comme une délivrance de la tyrannie (du fascisme aurait dit Barthes dans *Le*

---

[1] Alfred de Musset: *Poésies nouvelles*: Gallimard, Paris, 1959, p. 22.
[2] Roman Jakobson: *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*: Fondo de cultura económico, México, p. 61.

Plaisir du texte) du langage. Dans *Rousseau*, Dave Robinson exprime de la façon suivante la pensée du philosophe français:

> Writing determines the kinds of thoughts and feelings that are available to us. It constitutes our "social reality", so that there can never be any real "freedom of speech". Our language has evolved into an ideology so fundamental that it falsifies everything we experience; our true selves and the natural world are separated from us.

Puis, en faisant allusion à l'homme dans l'état de nature dont rêvait Rousseau, il cite le philosophe: "Their feelings and emotions were expressed in song-like phrases, in a language wholly metaphorical".[3] Le langage originel de l'homme serait-il donc poétique? Un langage essentiellement musical et fondé sur le principe analogique et magique de la métaphore? Autant dire que l'homme dans l'état de nature était foncièrement poète. Il convient de nous rappeler que Rousseau était lui-même un compositeur de mérite, ayant écrit deux opéras: *Le devin de village* et *Narcisse*. Sa nostalgie de la musique fut toujours profonde et son rêve d'imprégner le langage de musicalité s'explique facilement.

---

[3] Dave Robinson: *Rousseau*: Totem books, Cambridge, 2001, p. 30.

> Il est aussi légitime d'essayer de définir la poésie par ses effets:
> On peut constater chez un homme toutes les manifestations de la vie, les analyser et les décrire; on peut –nous l'avons tous fait au collège– analyser un poème, étudier composition, vocabulaire, rythme, rime, harmonie. Tout cela est à la poésie ce qu'un coeur qui bat est à l'âme. Une manifestation extérieure, non une explication, encore moins une définition. Si donc je voulais m'approcher davantage d'une définition de la poésie, je la chercherais plutôt dans ses effets. Lorsqu'un poème, ou simplement un vers provoque chez le lecteur une sorte de choc, le tire hors de lui-même, le jetant dans le rêve, ou au contraire le contraint à descendre en lui plus profondément jusqu' à le confronter avec l'être et le destin, à ces signes se reconnaît la réussite poétique.[4]

Dans le cas de la poésie symboliste –objet de cette étude–, ni les plus hauts mérites moraux, ni ses valeurs édifiantes, ni le plus noble pédagogisme ne vont sauver un poème dépourvu de musicalité. "De la musique avant toute chose!" –s'exclame Verlaine dans son *Art poétique*. Mais, comme j'essaie de le montrer dans ma dissertation, la poésie est beaucoup plus que

---

[4] Georges Pompidou: *Anthologie de la poésie française*, Hachette, Paris, p. 9.

de la musiques faite avec des mots. C'est dans l'interstice entre le sens et le son pur que la poésie se joue. Elle n'est ni totalement musique ni totalement verbalisation. C'est un langage hybride. De là l'immense difficulté que pose sa définition. Essayons-en une autre, atypiquement lyrique, celle de Gide:

> La Poésie est comparable à ce génie des *Nuits Arabes* qui, traqué, prend tour à tour les apparences les plus diverses afin d'éluder la prise, tantôt flamme et tantôt murmure; tantôt poisson, tantôt oiseau; et qui se réfugie enfin dans l'insaisissable grain de grenade que voudrait picorer le cocq. La poésie est comparable également à cet exemplaire morceau de cire des philosophes qui consiste on ne sait plus en quoi, du moment qu'il cède l'un après l'autre chacun des attributs, forme, dureté, couleur, parfum, qui le rendaient reconnaissable à nos sens.[5]

A moins qu'on ne préfère Théodore de Banville:

> La poésie est cette magie, qui consiste à éveiller des sensations à l'aide d'une combinaison de sons... cette sorcellerie grâce à laquelle

[5] André Gide: Anthologie de la poésie française, Gallimard, la Pléiade, Paris, p. 21.

> des idées nous sont nécessairement communiquées, d'une manière certaine, par des mots qui cependant ne les expriment pas.[6]

On peut déjà voir à l'oeuvre ici le travail de dé-signification et de trans-signification inhérent à la poésie. Nous explorerons souvent ce sujet dans ce document. Pourquoi cette prolifération de "définitions"? Parce que le souci de la définition hante, tel un courant souterrain, la totalité de cette dissertation. Je la cherche inlassablement, d'autant plus que je la sais, comme le suggère Gide, impossible. Je crois pourtant m'en être rapproché dans le dernier chapitre: "Conclusions".

Pour remonter aux sources du musical-poétique, il convient d'explorer le concept de "*chora* sémiotique" exposé dans *La révolution du langage poétique* de Julia Kristeva.[7] Je cède la parole à son commentateur Eric Mathews:

> Kristeva distinguishes between the semiotic and the symbolic. The language we speak as adults in no-specialist contexts combines both modalities in an inseparable dialectic unity but the semiotic modality in the early, pre-Oedipal, phase of infant development, before we are capable of verbal language at all. It consists in an

---

[6] Gide: p. 31.
[7] Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*: Éditions du seuil, Paris, 1974, p. 45.

> uncertain and indeterminate articulation of drives, which is not yet a forme of discourse, although our discourse simultaneously depends and refuses it. Kristeva borrows a term from Plato's *Timaeus* to designate this articulation. The term is *chora* (literally "place" or "space"),[8] which Plato describes as "nourishing" and "maternal", and which Kristeva also associates with the space provided for the infant by its mother. The *chora* is not supposed to be either a sign or a signifier –it does not represent something other than itself.[9] It is, a precondition for signification, and it is a modality which Kristeva calls *signifiance*. The articulation of the drives is quasi-signifying, in that its vocal and gestural is subject to what we shall call an objective ordering (...)

C'est dans cette *chora* sémiotique, présymbolique, pré-oedipienne, et préalable à la loi du père, qu'il nous faut trouver l'origine de la musique, du non-sens, de l'illogicité. Ainsi, quand Mallarmé nous dit "Aboli bibelot d'inanité sonore", quand les enfants, au Costa Rica, chantent

---

[8] Dans le *Timée*, Platon fait de la chôra le troisième genre d´être (le modèle ètant le père et l´image, l´enfant). *La chôra* est le principe de la distinction des genres et des espèces, le principe de l´exclusion réciproque, de la distinction numérique, celles des parties de l´espace qui se distinguent tout en demeurant indiscernibles. Charles Godin: *Dictionnaire de philosophie*, Fayard, 2004, p. 193).

[9] Comme la musique!

"Matarilerilerón" ou quand le poète cubain Nicolás Guillén donne pour titre à un de ses livres "Sóngorocosongo" (mot circulaire, calembour: "sóngorocosóngorocosóngoro... *ad infinitum*), ils ne font que jouer sur les sonorités et instaurer un langage non-signifiant, plus sémiotique que symbolique. Des mots hypnotisants, qui évoquent sans jamais désigner. Des mots dont la répétition inlassable nous plonge dans la musique, en ôtant au vocable sa charge sémantique millénaire. D'ailleurs, nous savons que la réitération *ad libitum* d'un mot quelconque finit par vider celui-ci de sa "signification". Quelque chose de pur, de frais, de vierge surgit du fond du langage. C'est comme si l'on venait à peine de découvrir le mot en question. Un jeu fréquemment cultivé par les enfants, d'ailleurs.

L'enfant a –nous le savons tous– l'expérience de la musique bien avant celle du langage verbal. Déjà dans l'utérus, il perçoit le battement du coeur maternel comme rythme (avec ses "accelerandi", ses "ralentandi", et la monotonie stabilisante de la régularité). Le mouvement du liquide amniotique est vécu comme mélodie (sinueuse, berçante, mouvante) ; bref, son expérience première du monde est musicale. Le coefficient musical de tout poème nous replonge dans la *chora* sémiotique, dans le langage original, celui-là même que nous oublions à notre entrée dans le monde symbolique et qu'il nous faut réapprendre postérieurement, parfois de façon

pénible. Selon cette conception, tout apprentissage de la musique est, essentiellement, un réapprentissage, une réminiscence plus ou moins subconsciente. C'est l'une des raisons qui expliquent, pour Kristeva, pourquoi la poésie, –le langage du "non sens"– a, bien avant la prose, servi de véhicule naturel à l'expression de la –ou des– féminités. Effectivement, avant la parution des grandes prosatrices de la première moitié du XIXe siècle (Madame de Staël, George Sand, les soeurs Bronté), la femme était cantonnée presque exclusivement à la poésie. Hildegard von Bingen (1098-1177) hallucinée, visionnaire, mystique, dont le verbe poétique se voulait en même temps prophétique, –elle a d'ailleurs été récemment re-découverte et est maintenant assidûment étudiée– représente peut-être mieux que personne cette poésie de l'irrationnel, du non-sens, la poésie qui, mille ans plus tard, sera reprise, *mutatis mutandi,* par les surréalistes. Première femme compositeur dans l'histoire de la musique, de Bingen concevait ses poèmes –comme en devinant leur parenté essentielle– avec leur propre musique (des cantilènes grégoriennes: la *stasis*, la cessation du mouvement, la poésie et la musique conçues *sub specie aeterna*). Ce que cette religieuse découvrait dans son couvent de Bingen, c'était précisément la poésie du sémiotique

maternel, libérée des contraintes structurales du *logos patris*.[10] Ce courant souterrain d'irrationalité survivra –marginalisé, refoulé– pendant plus de mille ans. Pour Emilia Macaya, le surréalisme –parmi d'autres avant-gardes (notamment Artaud)– représente la réémergence des forces maternelles dans la culture occidentale.[11]

La poèsie symboliste est un point de rupture. Une énorme crise du langage. Bien avant Saussure (avec son Cours de lingüistique génerale posthume de 1917), et Pierce (avec la notion de sémyose infinie et l'impossibilité de *désigner*), Mallarmé –mais aussi Rimbaud– découvre l'incapacité du langage à exprimer autre chose que soi-même. Comme la musique, la poésie devient un art auto-référent où la forme est indiscernable du fond (Borges). Le néant significatif du langage, la "fragile épaisseur du mot" (Foucault) ont été vécus par Mallarmé comme une démystification douloureuse, voire tragique. Je laisse la parole à Michel Foucault:

> Et voilà maintenant que dans cet espace philosophique-philologique que Nietszche a ouvert pour nous, le langage surgit selon une multiplicité énigmatique qu'il faudrait maîtriser. Apparaissent alors

[10] Ce qui n´empèche pas que certains psychanalistes aillent interpréter le surréalisme avant la lettre de Hildegarde von Bingen comme une forme de sublimation de la sexualité refoulée. Vieille histoire: le procès d´"hystérisation" et de "pathologization"de la femme dont parle Foucault dans Histoire de la sexualité.

[11] Emilia Macaya: *Espíritu en carne altiva*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997, p. 56.

comme autant de projets (de chimères, qui peut le savoir pour l'instant?), les thèmes d'une formalisation universelle de tout discours, ou ceux d'une exégèse intégrale du monde qui en serait en même temps la parfaite démystification , ou ceux d'une théorie générale du signe; ou encore le thème (qui fut sans doute historiquement premier) d'une transformation sans reste, d'une résorption intégrale de tous les discours en un seul mot, de tous les livres en une page, de tout le monde en un livre. La grande tâche à laquelle s'est voué Mallarmé, et jusqu'à la mort, c'est elle qui nous domine maintenant; dans son balbutiement elle enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage. L'entreprise de Mallarmé pour enfermer tout discours possible dans la fragile épaisseur du mot, dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier, répond au fond à la question que Nietzsche prescrivait à la philosophie. Pour Nietzsche il ne s'agissait pas de savoir ce qu'étaient en eux-mêmes le bien et le mal, mais qui était désigné, ou plutôt qui *parlait* lorsque, pour se désigner soi-même, on disait *Agathos* ou *Deilos* pour désigner profondément les autres. Car c'est là, en celui qui *tient* le discours et plus profondément détient la parole, que le langage tout entier se

rassemble. À cette question nietszchéenne: qui parle? Mallarmé répond, et bientôt cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est dans sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même –non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire. Alors que Nietzsche maintenait jusqu'au bout l'interrogation sur celui qui parle, quitte en fin de compte à faire irruption lui-même à l'intérieur de ce questionnement pour la fonder sur lui-même, sujet parlant et interrogeant : *Ecce homo*, –Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage, au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait de lui-même. Il se pourrait bien que toutes les questions qui traversent actuellement notre curiosité (Qu'est-ce que le langage? Qu'est-ce qu'un signe? Ce qui est muet dans le monde, dans nos gestes, dans tout le blason énigmatique de nos conduites, dans nos rêves et nos maladies –tout cela parle-t-il, et quel langage tient-il, selon quelle grammaire? Tout est-il signifiant, ou quoi, et pour qui et selon quelles règles? Quel rapport y a-t-il entre le langage et l'être , et est-ce bien à l'être que toujours s'adresse le langage, celui, du moins, qui parle vraiment? Qu'est-ce donc que ce langage, qui ne dit rien, ne se tait jamais et s'appelle "littérature"?) –

> il se pourrait bien que toutes ces questions se posent aujourd'hui dans dans la distance jamais comblée entre la question de Nietzsche et la réponse que lui fit Mallarmé.
>
> Ces questions, nous savons maintenant d'où elles nous viennent. Elles ont été rendues possibles par le fait qu'au début du XIXe siècle, la loi du discours s'étant détachée de la représentation, l'être du langage s'est trouvé comme fragmenté; mais elles sont devenues nécessaires lorsqu'avec Nietzsche, avec Mallarmé, la pensée fut reconduite, et violemment, vers le langage lui-même vers son être unique et difficile. Toute la curiosité de notre pensée se loge maintenant dans la question: Qu'est-ce que le langage, comment le contourner pour le faire apparaître en lui-même et dans sa plénitude?[12]

Ce livre unique, ce livre absolu,[13] ne serait-il pas comme la *Gesamtkunstwerk*[14] de Wagner que Mallarmé –*Hommage à Wagner*; *Richard Wagner, Rêverie d'un Poète Français*–, et avant lui Baudelaire, a tant aimé? *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est, selon un syncrétisme d'origine notoirement wagnérien, en même temps poésie, tableau, musique, mouvement, chorégraphie (la disposition des mots sur

[12] Michel Foucault: *Les mots et les choses*: Gallimard, Paris, 1966, p. 316-17.
[13] "Croyez-moi; ça devait être très beau" –se lamente Mallarmé après la constataron de son échec.
[14] "L´oeuvre d´art totale".

«le vide papier que la blancheur défend») et expérience mystique. Péché d'*hybris*. Oeuvre d'art qui est en même temps exploration des limites de l'art, réflexion sur sa nature même: expérience mystique (*Parsifal*) plus qu'autre chose, donc vision de la totalité: *savoir* plutôt que *connaissance*. Si dangereusemente proche du néant, la totalité! Un mot qui à force de vouloir tout dire s'évapore et finit par ne plus rien dire. Le poème devient désormais "un promontoire de signes à la dérive" (Valéry), et le poète un concertateur, –moins qu'un organisateur– de la matière verbale, quelqu'un qui laisse la parole en liberté et témoigne son jeu: la "disparition élocutoire du poète". Un simple maître de cérémonie. Spectaculaire déflation de la conception romantique de l'auteur comme démiurge, comme maître absolu du langage. C'est ainsi qu'après un siècle d'attendrissement et de "naturalisme" –représentation– des émotions, Mallarmé découvre que la poésie se fait après tout avec des mots! Quelle leçon d'humilité!

L'une des conceptions les plus importantes du symbolisme consiste en ce que la poésie est créée et éprouvée comme expérience quasi-mystique. Paul Claudel ne disait-il pas à propos de Rimbaud que celui-ci était, avant toute chose, "un mystique à l'état barbare"? Et que dire de Mallarmé, cet ascète du langage, ce grand prêtre de la parole poétique? À jamais est donc abandonnée l'idée selon laquelle la poésie serait simplement une forme de

prose parée. La formule A(prose) + B(ornement) = C(poésie) devient tout à coup désuète. Si la poésie n'est pas une révélation, une épiphanie, elle n'est rien. Mallarmé –nous le savons bien– concevait la poésie comme un mystère sacré, ésotérique, hermétique, interdit aux esprits vulgaires, et dont il serait le suprême hiérophante, Cette révélation est éprouvée sous la forme de l'extase (étymologiquement: mouvement, sortie de soi, *to be beyond one's self*).[15] Il ne suffit plus désormais d'émouvoir, d'éduquer, d'édifier, d'attendrir, de faire plonger le lecteur au plus profond de lui-même ; bien au contraire: il faut l'arracher à lui-même, le ravir en extase. "Le libérer du cachot existentiel du Moi" (Fromm). Maintenant, je suis parfaitement conscient du fait que le mot "extase" souffre aujourd'hui de "mauvaise presse" (sans doute est-il considéré démodé, pompeux, vague, pour dire le moins, impopulaire dans les cénacles académiques). Mais je le dis tel que je l'éprouve, et, franchement, je ne vois pas pourquoi je devrais présenter mes excuses pour avoir osé l'employer. Barthes, dans son *Plaisir du texte*, reste complètement en déçà de la nature et de l'intensité visée par la poésie, en particulier par la poésie symboliste : avec Mallarmé, il ne saurait plus être question de "plaisir" ou de "jouissance" du texte, mais d'extase. De même

[15] "Ce monde rayonnant de lumière et de pierre me ravit en extase"... (Baudelaire: "Les bijoux", *Les fleurs du mal*). On voit déjà Baudelaire associer les notions d'extase et de ravissement (arrachement, *rapture, rapto*).

peut-on dire de Baudelaire, Rimbaud et Verlaine. L'extase vient d'une région de l'être complètement différente de celle qui engendre le plaisir et la jouissance. Bien sûr, Barthes se garde bien d'employer le terme en question. Sans doute l'aurait-il considéré trop lyrique, appartenant à la "phraséologie bourgeoise" et dégageant, essentiellement, une "idée de classe". Je me permets d'emprunter une longue citation de mon livre *Perdón, maestros*,[16] dans laquelle j'expose les raisons qui m'amènent à diverger de Barthes:

> *"Plaisir du texte,jouissance du texte?"*
>
> Très bien! Ainsi donc le plaisir du texte est une sorte de délectation raffinée et bien élevée, toujours ancrée dans la culture. La jouissance du texte dynamite la culture, elle est essentiellement jouissance de l'éclatement et de la perversité extrêmes. La jouissance du texte est intelligence, épuration classique suppression de l'inconscient. La jouissance du texte est dispersion, dislocation, rupture de la relation entre signifiant et signifié, "la langue mis en pièces". Nous en convenons tous. Mais un problème subsiste. Un énorme oubli de la

[16] Jacques Sagot: *Perdón, maestros:* Editorial Tecno-ciencia, San José, 2008, p. 14.

part de Barthes. Par peur des mots (fait rare chez cet amoureux invétéré du langage), par méconnaissance intime-créatrice ou recréatrice-de l'expérience esthétique, et finalement par crainte du lyrisme (qu'il aura considéré sans doute comme une notion bourgeoise dépassée) Barthes ne parle jamais de l'extase du texte. D'ailleurs, il eût probablement souri avec indulgence à cette seule idée.

L'extase est le troisième mode de relation entre le lecteur et le texte (que ce texte soit littéraire, musical, pictural, dramatique ou cinématographique). Elle diffère du plaisir et de la jouissance non seulement en intensité, mais par sa nature même. Elle procède d'une autre région de l'être. L'extase esthétique est voisine de l'extase mystique ou de l'extase érotique; on pourrait dire qu'il s'agit de trois révélations de la même vérité. Je sais, Barthes dirait que tout cela est pure phraséologie (et, devinez quoi? Bourgeoise, elle aussi!). Il n'en est rien. Vraiment rien! C'est ma vérité profonde et, je le pense, beaucoup plus profonde que la sienne. Pour autant, je préfère ne pas en parler pour l'instant. Le moment viendra d'essayer –tâche très difficile, je m'en doute-de donner au lecteur une idée de ce que je me limite, dans l'immédiat, à mentionner. Plutôt que de définir-chose impossible peut-être– il s'agit ici de témoigner, et en cela vous

> apercevez déjà la filiation avec l'expérience mystique. Pour ce qui est de ma conception du plaisir et de la jouissance, vous pouvez vous reporter au chapître intitulé "Un procès perdu d'avance". J'y esquisse de mon mieux la notion d'extase esthétique.[17]

Dans le livre cité ci-dessus, je définis l'extase comme le troisième niveau relationnel possible entre le lecteur et le texte, qu'il soit musical, littéraire, pictural, cinématographique. La psychanalyse "orthodoxe" a été peu nuancée (pour ne pas dire complètement *heavy-handed*) dans sa réduction de l'expérience esthétique à un phénomène de purs désir et gratification (assouvissement, satiété, soulagement).

Selon moi, cette conception –comme toute forme de réductionnisme– compare des expériences radicalement différentes. Du côté des "absences", nous avons trois catégories: l'envie (*appetitus, ganas, craving*: ponctuel, urgent, toujours déclenché par un objet de référence); le désir (non nécessairement lié à un objet de référence, et capable de s'auto-assouvir sous la forme de l'hystérie); et finalement, *el anhelo* (*longing*, *Sensucht* –le français n'a pas de mot équivalent–, *el anhelo* manque par principe d'objet de référence! étant ineffable, il est d'emblée indéfinissable. Une chose est

[17] Inspiré de la pensée du philosophe Philip Wood.

certaine: il est beaucoup plus qu'une manière pompeuse de dire "désir"). Du côté des "présences" nous avons trois catégories corrélatives: la gratification (satisfaction, soulagement, satiété); la jouissance (qui répond au désir); et finalement l'extase.

Récapitulons et esquissons les conclusions que je propose: à l'envie (*ganas, appetitus, craving*) correspond la gratification; au désir correspond la jouissance; à l'*anhelo* (*longing, Sensucht*) ne saurait correspondre autre chose que l'extase. Personne n'est plus conscient que moi de la réputation de nos jours suspecte de la notion d'extase. Je l'emploie, pourtant, dans toute sa plénitude et sa splendeur sémantique. Ainsi défini, c'est à ce troisième niveau qu'aspire la révélation poétique de Mallarmé et de la poésie symboliste en général. On pourrait en dire autant des plus hautes expressions artistiques: la *Missa Solemnis* de Beethoven n'a absolument rien –je le repète: absolument rien– à voir avec le "plaisir" ou même la "jouissance" du texte. Bien sûr ici, plus que jamais, tout est question de sensibilité. Qui ne l'a éprouvé n'aura strictement aucune idée de ce que j'essaie –péniblement– d'expliquer.

Le mieux que je puisse faire est d'apporter mon témoignage personnel! C'est fait!

Pour Mallarmé, le "lieu", le *topos* de l'extase poétique n'est plus "l'universel reportage de la réalité" (*sic*), la représentation, le "naturalisme" des émotions, la dénotation, mais, plus simplement, la parole. Je cite encore une fois –et ce ne sera pas la dernière– Michel Foucault:

> Par un chemin beaucoup plus long et beaucoup plus imprévu, on est reconduit à ce lieu que Nietzsche et Mallarmé avaient indiqué lorsque l'un avait demandé Qui parle? et que l'autre avait vu scintiller la réponse dans le Mot lui-même.[18]

Ces avatars poétiques ont été en fait déclenchés par Baudelaire et poursuivis par Rimbaud et Verlaine. Pour étudier les ressources musicales, métaphoriques et rhétoriques de la poésie symboliste, j'ai choisi cinq poèmes: deux de Baudelaire, un de Rimbaud, un de Verlaine et un de Mallarmé. On pourrait légitimement objecter que Baudelaire ne fait pas partie des poètes symbolistes "officiels". J'en conviens. C'est pourquoi j'ai précisément choisi le poème le plus pré-symboliste qu'il n'ait jamais écrit: "Harmonie du soir". Ici, le poète s'érige en grand précurseur et semble découvrir tout un univers nouveau dans lequel s'épanouiront Rimbaud, Verlaine et Mallarmé.

---

[18] Foucault: p. 394.

La poésie symboliste a, par les atavismes sous-conscients qui la rattachent à la *chora* sémiotique, des résonances anthropologiques pour quiconque sait l'apprécier. L'étude qui suit n'a d'autre prétention que celle de redécouvrir sa beauté, et d'essayer de dévoiler –en désacralisateur!– le secret de son charme.

CHAPITRE 1: HARMONIE DU SOIR

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!

«HARMONIE DU SOIR»,
OU LE TRIOMPHE DE LA MUSIQUE

Par où commencer? –se demandait Roland Barthes–. Ma foi, bonne question. Car je ne suis pas tout à fait à l'abri de ce vertige qui s'empare du lecteur face à un texte d'une telle richesse. «Harmonie du soir» est un exemple éloquent de ce que l'auteur appelait «sorcellerie évocatoire», de cette «alchimie du verbe» dont rêvait Rimbaud. Avec un auteur comme Baudelaire qui voyait dans la contrainte formelle et dans la limitation des formes fixes un défi, un coup d'éperon salutaire et stimulant pour la création poétique –et c'est ce qui le différencie des romantiques et fait de lui un précurseur de Mallarmé et de Valéry–, il me paraît approprié de déterminer d'abord avec un maximum de précision la forme du poème qui va être l'objet de notre étude.

Les pages consacrées à la forme du *Pantoum* par Théodore de Banville dans son *Petit Traité de Poésie Française* nous donnent d'emblée la réponse. Le *Pantoum* est une forme poétique orientale dont Victor Hugo nous donne le premier exemple français connu dans les notes des *Orientales*. Son origine est mal déterminée et, en dehors de l'auteur de *La légende des siècles*, il a été cultivé par Asselineau puis par Leconte de Lisle et par Banville qui en a codifié le schéma formel. La singularité principale de cette forme rigoureuse aux accents éminemment

musicaux est la suivante: du commencement à la fin du poème, deux sens doivent être poursuivis parallèlement: un sens dans les deux premiers vers de chaque strophe, et un autre sens dans les deux derniers vers de chaque strophe. Le *pantoum* s'écrit en strophes de quatre vers (Baudelaire a choisi ici l'alexandrin, son vers préféré, mais ni le nombre de pieds du vers ni ses accents ryhtmiques ne sont stipulés). Le principe formel est assez simple et consiste en ceci: le second vers de chacune des strophes devient le premier vers de la strophe suivante et le quatrième vers de chaque strophe devient le troisième vers de la strophe suivante. De plus, le premier vers du poème reparaît à la fin, comme dernier vers et "accord" final de la pièce (Baudelaire n'a pas observé cette règle). Ce qui a dû exciter l'intellect de ce poète épris de virtuosité technique et de discipline est la règle par laquelle un sens doit se poursuivre, d'un bout à l'autre du poème, dans les deux premiers vers de chaque strophe, tandis qu'un autre sens doit se poursuivre, aussi du début jusqu'à la fin, dans les deux derniers vers de chaque strophe. Le *Pantoum* serait donc l'équivalent d'une *Invention à deux voix* de J. S. Bach: un exercice contrapuntique dans lequel deux lignes mélodiques s'entrecroisent et se superposent tout en conservant leur indépendance et autonomie relatives. La différence fondamentale avec cette forme musicale est que, tandis que dans les inventions de Bach l'oreille perçoit les deux lignes de façon simultanée –sauf pour l'exposition successive et canonique des deux voix

au début de la pièce–, le poème, comme toute forme de lecture, ne permet pas cette simultanéité. La simultanéité, la parfaite synchronisation seraient possibles uniquement si l'on adaptait le poème musicalement, à la façon des motets isorythmiques du Moyen Age –où plusieurs textes se superposaient, parfois dans différentes langues!–, d'un duo d'opéra ou bien dans une récitation orale où les deux parcours textuels seraient énoncés simultanément. Cependant, la notion d'harmonie que le titre dénote nous suggère d'emblée la simultanéité (en musique il faut avoir au moins deux notes simultanées pour pouvoir parler d'harmonie dans le sens vertical –les accords– du mot, à moins que l'on ne parle, bien sûr, des harmoniques constitutifs de tout son déterminé). Les deux sens qui se poursuivent dans le *Pantoum* doivent être absolument différents l'un de l'autre, mais cependant, comme le dit Théodore de Banville, «ils se mêlent, se répondent, se complètent et se pénètrent l'un l'autre, par de délicats et insensibles rapports de sentiment et d'harmonie».[1] L'essence du *Pantoum* serait donc la similitude dans la dissemblance, la pluralité des sens dans l'unité de la forme.

Voilà, de façon très succinte, en quoi consiste la mécanique de ce tour de force technique, de cette épreuve de "contrepoint poétique" qu'est le *Pantoum*. Essayons maintenant, en sacrilège, de récrire la pièce pour démêler les deux poèmes qui se confondent, comme le dirait Baudelaire

[1] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Magnard, Paris, 1993, p. 202.

lui même, «dans une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté». Je vais me permettre de supprimer les vers qui se répètent, pour mieux dégager les deux sens que Baudelaire développe de manière simultanée.

Premier sens:

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Du passé lumineux recueille tout vestige!

Deuxième sens:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!

On voit bien que les deux sens qui s'entremêlent au sein de la pièce –même si appauvris poétiquement ici– conservent leur cohérence lorsqu'ils sont considérés indépendamment. Nous sommes en présence de deux poèmes qui ne sont en fait qu'un poème, de deux "frères siamois" qui partagent un même corps, mais qui conservent, malgré

cela, leur autonomie et identité respective! Il faut dire que l'acte de profanation que je viens de perpétrer ne saurait se justifier qu'en tant que ressource analytique pour élucider le secret d'une pièce dont le principal mérite est, précisément, de créer l'illusion de la fluidité, de l'unité de ton, de rythme et de sens, c'est-à-dire, de la plus parfaite *seamlesness*. Ce qui est fascinant dans ce poème est la façon dont les deux sens s'éclairent, se colorent et s'enrichissent mutuellement, tout en créant une sensation de profonde musicalité. Pourtant, les deux sens ne sont en fait que l'expression d'un même état d'âme. Le contrepoint-point *contre* point-procède de la sèparation analytique d'un seul discours. Plutôt que de juxtaposer deux discours dans un rapport de pure contiguïté, Baudelaire a extrait deux lignes sémantiques de ce qui, au stade de la pré-écriture, doit avoir été un seul poème. Cela explique sans doute sa profonde harmonie, l'absence –rare dans *Les Fleurs du Mal*– de dissonances, d'associations bizarres –comme si la beauté n'était, en quelque sorte, qu'une fonction du bizarre', de convulsions, d'accouplements tératologiques de mots. Autrement dit, son procédé repose sur la séparation de deux créatures indissolublement unies plutôt que la jonction de deux textes différents –ce qui ne pourrait être fait sans un considérable degré de violence sémantique. En tant que pure versification, il est clair que nous sommes en présence de deux poèmes; en tant qu'œuvre d'art unifiée et cohésive, il est impossible de déceler les failles, les points de suture entre les deux

textes. A nouveau, celui-ci est l'un des seuls poèmes presque complétement dénués de discordance –la saignée du soleil étant peut-être le seul trait morbide de la pièce– que Baudelaire ait écrits. Dans la tentative architecturale du recueil proposée par Raymond Decesse d'après l'état de l'œuvre en 1861, «Harmonie du Soir» appartient au cycle dit «angélique» (pièces nos. 40 - 48), à son tour inscrit dans le livre «de l'amour» (pièces nos. 22 - 64), l'une des parties de la section «de l'idéal».[2]

Le paysage de «Harmonie du soir» est, pour l'esssentiel et en dépit de ses références au monde physique, un paysage intérieur, ce que Unamuno aurait appelé un «paysage de l'àme». Sa musique est, elle aussi, tout autant extérieure –euphonie des sonorités, uniformité du rythme-intérieure– qu'intérieure –harmonie de l'*anima sinfonialis* de certains mystiques du Moyen Age qui utilisaient l'adjectif *sinfonialis* dans son sens étymologique: des éléments divers qui sonnent conjointement. C'est un poème où, en quelque sorte, rien ne se passe –point de *nuclei* narratifs ici (Barthes)– mais où, en même temps, une catastrophe cosmique d'inimaginable magnitude est en œuvre –evaporation des fleurs, noyade du soleil!–. C'est ce manque d'évenements extérieurs qui permet, en bonne mesure, le fonctionnement du contrepoint de Bach –puisqu'il est harmonique– contenu dans le

[2] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Paris, Bordas, 1977, p. 21.

poème.[3] S'il avait été question de poursuivre deux lignes narratives jalonnées par une série d'évenements qui leur sont respectifs, le poème aurait abouti à quelque prouesse formelle vide, un peu dans le style de *Rayuela* de Cortázar et de tant d'autres formes d'écriture contrapuntique du XXe siècle.

Rien de surprenant, donc, dans l'attirance que le poème a exercé sur les compositeurs. Selon mes recherches, la pièce a inspiré trois chefs d'œuvre musicaux: une *Etude d'exécution transcendentale* homonyme de Liszt (le petit poème en prose *Le thyrse* témoigne de la profonde admiration que Baudelaire éprouvait pour le célèbre compositeur hongrois), et deux œuvres de Debussy intitulées *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, un prélude qui emprunte l'un des plus beaux vers du poème pour titre, et la chanson *Harmonie du soir*, du cycle *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* pour voix et piano. Parmi ces œuvres, c'est peut-être Liszt qui s'éloigne le plus de l'atmosphère prévalant dans le poème. En dépit de son énorme mérite musical, la section centrale –réexposition grandiose du thème initial– assume un caractère d'apothéose qui me semble étranger au texte de Baudelaire.

---

[3] Le contrepoint de Bach est dit «harmonique» parce que la dimension «horizontale» -déploiement des lignes mélodiques- a autant d'importance que la dimension «verticale» -les accords etles simultanéités créés par l'intéraction des lignes. La dimension «horizontale des différentes lignes doit être telle que la dimension «verticale» obéisse à un *logos* de dissonances résolues en consonances. Les mots croisés nous fournissent un modèle en quelque sorte similaire: il ne suffit pas de créer les sens horizontaux, il faut aussi -et c'est en quoi réside le principe du contrepoint harmonique-, qu'ils se configurent de manière à créer des sens verticaux.

Le poème est structuré en quatre quatrains d'alexandrins, organisés selon le schéma de la rime embrassée, pour la plupart assonante. Deux sonorités sont prépondérantes: "ige" et "oir". La première correspond aux rimes dites "féminines" (tige, vertige, afflige, fige), la seconde aux rimes "masculines" (encensoir, soir, reposoir, noir, ostensoir). Les rimes "féminines" occupent une position externe (premier et quatrième vers) dans les strophes 1 et 3, ou interne (deuxième et troisième vers) dans les strophes 2 et 4. Les rimes "masculines" sont placées, inévitablement, selon le schéma inverse. Le poète réalise avec la rime dite "riche" (tige, vestige, vertige) une plénitude sonore, une sensation d'euphonie qui contribue significativement au pouvoir incantatoire de la pièce. La rime «riche» a plus de chute, plus de résonance, dans la mesure où elle partage au moins trois phonèmes. Si de surcroît elle est féminine, la sensation de «pédale», de prolongation du son est plus envoûtante.

Fidèle aux normes classiques, Baudelaire a systématiquement placé la césure entre les deux hémistiches, c'est-à-dire après le sixième pied, avec pourtant une exception significative: le vers «Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noire» (le schéma rtyhmique n'est plus 6 + 6, mais 4 + 8). La singularité est trop frappante pour que l'on n'y attache de valeur expressive particulière. En effet, cette césure irrégulière (qui "arrête" le vers après la quatrième syllabe) tend à souligner l'isolement et l'état

d'"intempérie metaphysique" de ce «cœur tendre» perdu dans «le néant vaste et noire».

Le premier quatrain se déroule sous le signe de la sonorité "en" qui, dans l'univers baudelairien, est généralement associée à l'apaisement et à la quiétude nocturnes (évoquons par exemple «La mort des amants»: «Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes», ou «Recueillement»: «Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche»). Dans la strophe que nous étudions, la sonorité "en" détermine, dès la première césure, ce qui sera la tonalité, la couleur prédominante du poème (temps, vibrant, encensoir, mélancolique, langoureux, tendre, néant, sang, dans). Ce timbre particulier sera utilisé par le poète avec une grande efficacité évocatrice pour configurer les plus belles assonances: «Voici venir le temps où vibrant sur sa tige», «Valse mélancolique et langoureux vertige», «Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir», «Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige». La répétition du même son vocalique à l'intérieur d'un vers est particulièrement envoûtante quand elle coïncide avec les temps "forts", comme dans le cas du premier alexandrin cité, quoique le placement "syncopé" à l'intérieur des autres vers ne soit pas, à sa façon, moins efficace. Quant au mot encensoir, il a l'avantage de détenir sa propre assonance! (de surcroît, il contient aussi l'autre sonorité caractéristique du poème: "oir"). Par ailleurs, la rime «ige» –qui joue aussi un rôle structurant dans le poème– est associée à la mort («vertige»,

«afflige», «fige», «vestige»). Il n'y a que le mot «tige» qui semble affirmer la vie, une exception qui ne fait que mettre en relief la subtilité de l'auteur: il fallait éviter une adhésion fanatique et «pompière» aux prémisses sonores du poème! Nous verrons dans les chapitres suivants à quel point l'isotopie «i» – mort est observée, sans doute intuitivement, avec une cohérence surprenante par Baudelaire dans son petit poème en prose «Le *confiteor* de l'artiste» et par Mallarmé dans le sonnet «du cygne». On aura aussi l'occasion d'explorer les raisons possibles de cette association, trop fréquente pour être considérée comme purement fortuite. Pour l'instant, et ayant mentionné Mallarmé, une observation importante s'impose. Dans mon analyse du sonnet «du cygne», je remarque le caractère allégorique du poème. Une différence fondamentale est ainsi établie avec «Harmonie du soir». Le premier texte se déroule sous le régime du symbole qui non seulement diffère de celui de l'allégorie mais qui, en quelque sorte, se situe aux antipodes. Pour élaborer sur ce sujet, je me permettrai d'emprunter –et d'amplifier– la différentiation établie par Marie-Anne Barberis, inspirée à son tour par Todorov (*Théories du symbole*: Seuil, collection «Poétique», 1977)[4]: l'allégorie désigne directement et le symbole le fait indirectement; l'allégorie s'adresse à l'intelligence, le symbole s'adresse à la sensibilité; l'allégorie n'a d'autre

[4] Marie-Anne Barberis: *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*: Éditions Pédagogie moderne, Paris, 1980, p. 72.

raison d'être que de transmettre un sens, le symbole a une valeur en lui-même: la forme y vaut autant que le sens; l'allégorie est fonctionnelle, utilitaire, conventionnelle –elle se rattache à la vieille conception saussurienne de l'arbitraire du signe linguistique–, le symbole est poétique et gratuit –son rapport à la réalité désignée se veut transparent, naturel et nécéssaire–; l'allégorie épuise et accomplit complètement le sens, elle le fige et le tue, le symbole est toujours susceptible de transformations et de relances infinies: il produit toujours de nouveaux sens, et opère selon le principe de «sémiose infinie» (Charles Pierce). Tout cela peut se résumer en disant que l'allégorie est du côté de la mort –fixation et donc stérilisation du sens–, tandis que le symbole est du côté de la vie, dans la mesure où il est toujours susceptible de rafraîchissement, d'herméneutique. L'interprétation du sonnet «du cygne» comme allégorie linguistique acquiert –si nous acceptons les prémisses que je viens d'énumérer– une force extraordinaire: le cygne ne serait autre chose que le signe, mourant de fixation –«lac dur», «transparent glacier», «stérile hiver», «l'horreur du sol où le plumage est pris», «fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne», «il s'immobilise». De surcroît, l'utilisation du son «i», comme dans le poème de Baudelaire, soulignerait cette latence de la mort. On aura largement l'occasion de voir, pourtant, que les choses ne sont pas si faciles que cela, et qu'assumer une telle interprétation comme définitive amène à nier la

notion d'œuvre ouverte dont Mallarmé reste l'un des modèles et inspirateurs. Cependant, il est raisonnable de dire, avec toute la prudence que ce genre d'affirmation requiert, que «Harmonie du soir» s'inscrit dans un régime symbolique tandis que le sonnet «du cygne» –que j'évoque ici, en anticipant le chapitre qui lui sera consacré et par référence à l'utilisation analogue de la sonorité «i»– se rapproche davantage de l'allégorie. En revanche, faire de l'allégorie un homologue de la mort et faire du symbole un agent de la vie me paraît plus que hardi comme thèse, n'en déplaise à Marie-Anne Barberis. Baudelaire s'est très souvent servi de l'allégorie dans ses *Fleurs du Mal*, deux fois au moins de façon explicite: dans les poèmes «Allégorie» et «Le voyage à Cythère». Effectivement, la mort est dans les deux textes le maître de cérémonie, mais elle ne l'est pas moins dans plusieurs des poèmes où le symbole prend le dessus sur l'allégorie. D'autre part, «Harmonie du soir» –qui cultive ostensiblement le symbole– ne laisse pour autant d'évoquer l'idée de fixation («Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige», hiératisme iconique propre aux objets sacrés mentionnés dans le poème).

Finalement, pourquoi accepter l'univocité comme un trait constitutif de l'allégorie? Il me semble que l'allégorie peut en effet réduire le spectre polysémique d'un texte sans pour autant le réduire à un seul corrélat. A en croire Marie-Anne Barberis, il faudrait conclure que le symbolisme

aurait aboli, en vertu de sa poétique, l'allégorie, ce qui de toute évidence n'est pas le cas.

Si «Correspondances» "chante" et «Obsession» "hurle", "râle" et "rit", «Harmonie du soir» est fondamentalement un poème du mouvement: il "danse" et semble empreint du début jusqu'à la fin d'une cadence lente et majestueuse, de ce bercement quelque peu hypnotique de la *Valse Triste* de Sibelius, ou des *Danses Sacrées et Profanes pour harpe et orchestre* de Debussy. Plus que jamais, la formule valéryenne selon laquelle la prose marche –elle se dirige intentionnellement et directement vers l'objet qu'elle va nommer– et la poésie danse –elle se rapproche de manière sinueuse, indirecte, digressive et cadencée de ce même objet– semble trouver ici sa plus éloquente confirmation. Après tout, *tourner* (comme le font les sons et les parfums dans l'air du soir) n'est-il pas le propre de la chorégraphie de la valse? Les allusions à la musique sont par ailleurs explicites (harmonie, valse, sons, violons), et sont même suggérées dans les images de type religieux (encensoir, reposoir, ostensoir), images qui ne sauraient jaillir dans notre imagination sans un fond musical d'orgue, de chœur, ou de musique accompagnant une procession pascale. Le tempo *adagio* du poème est accentué par une ponctuation qui en ralentit la lecture et qui ramène l'élan des "!" à l'immédiate accalmie des " ;". Bref, «Harmonie du soir» est une cristallisation parfaite de cette poétique baudelairienne qui montre

«comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne le signale aucune théorie classique».[5] Avec cette pièce prophétique née au seuil même de la modernité, la poésie devient ce qu'elle aurait dû toujours être: musique. Il serait difficile de trouver dans toute l'œuvre de Baudelaire une instance où le *motto* de Verlaine «de la musique avant toute chose» («Art Poétique») ait été observé «avant la lettre» de façon plus éloquente.

La répétition périodique des vers crée un effet de refrains multiples, d'échos, voire de souvenirs, qui s'enchevêtrent et s'imbriquent les uns dans les autres selon le rythme tout à fait libre des rêveries aux retours spontanés. Comme le dit splendidement J. Prévost:

> Nos souvenirs nous servent de repères et de refuges dans les labyrinthes du songe. Parfois nous revenons vers ces signes fixes dans notre songe, enrichis d'autres souvenirs, d'alliances de mots ou d'émotions, que nous reversons dans ces signes mêmes; ils nous aident ainsi à repartir vers d'autres songes, et nous revenons encore à eux d'un retour presque rythmique.[6]

Cette répétition fixée de chaque vers confère au poème le mouvement d'une spirale: la ligne réitère la même courbe, cependant, elle

---

[5] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Magnard, Paris, 1993, p. 18.
[6] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1993, p. 159.

est recyclée à un niveau plus haut et reparaît donc empreinte d'une résonance différente. C'est d'ailleurs ce que Baudelaire suggère quand il déclare:

> La phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante; elle peut monter à pic vers le ciel, sans essouflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur; elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés.[7]

Deux alexandrins seuls ne sont pas réitérés dans le poème et ce sont précisément le dernier («Ton souvenir en moi luit comme un *ostensoir*») et l'avant dernier («Du passé lumineux recueille tout vestige»). Comme nous l'avons dit, Baudelaire transgresse ici la norme sacrosainte du *Pantoum*: finir avec le premier vers du poème. Le geste est fort significatif: le dernier est le seul vers où le pronom «ton» fait éclosion, conférant rétrospectivement un sens tout particulier au poème. Qui est derrière ce "ton" tardif, évoqué dans cette révélation pleine de ferveur et de mysticisme? On a beau dire que «Harmonie du soir» appartient au cycle dit "de Mme Sabatier", qui s'oppose à celui "de

[7] Baudelaire: p. 8.

Jeanne Duval" qui le précède, comme l'Ange s'oppose au Vampire, le divin à l'infernal (selon les associations amour interdit – idole céleste, sexualité coupable – idole infernale). Ce "ton" reste entouré, comme il se doit, de mystère. Il ne faut surtout pas tomber dans les simplifications grossières: tout n'était pas sulfureux dans Jeanne Duval, comme tout n'était pas angélique dans Mme Sabatier: ce n'est pas un hasard si, dans les pièces condamnées en 1857, figure l'amer et noir poème «A celle qui est trop gaie», pièce fort importante du cycle "Sabatier".[8]

On a, en tout cas, le droit d'assumer que ce "ton" rend hommage à une femme et non pas à une abstraction poétique ou religieuse quelconque. Il devient difficile de le contester lorsque l'on repère les images communes à «Harmonie du soir» et à l'éloge-diatribe de la femme que Baudelaire fait dans *Le peintre de la vie moderne*. La femme serait selon lui «une divinité, un astre» (comme le soleil du poème), «une lumière» (songer au «passé lumineux» et à «ton souvenir en moi luit»), mais elle est surtout «une harmonie générale» dans son allure et le

---

[8]La réflexion de Marie-Anne Barberis (*Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*: Editions Pédagogie Moderne: Paris, 1980, p. 79) sur ce sujet me semble pertinante: «Aimer la femme ou la désirer c'est se perdre dans le dédale que l'imaginaire compose autour d'elle, c'est rêver d'un rêve magique ou diabolique. C'est donc échapper au réel, exactement comme dans le travail artistique, ambigu lui aussi, puisqu'il compense les manques de la vie mais apparaît en même temps comme labeur torturant, toujours guetté par l'échec ou menacé d'une issue caricaturale.» Je complèterai le commentaire de Barberis en signalant: érotisation de la création poétique d'un côté, poétisation -et même sacralisation de la femme, comme semble le suggérer le vers «Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir»- de l'autre côté: deux phénomènes corrélatifs et symétriques. L'echec poétique -obsession plus mallarméene que baudelairienne- équivaut à une sorte de défaite érotique. La «moderne muse de l'impuissance» soulève une inquiétude qui n'aurait jamais hanté le prolifique et sexuellement exubérant Victor Hugo. La préocupation vis-à-vis de la stérilité et de l'impuissance poétiques rapproche plus que jamais la création poétique de la capacité génératrice, de la fécondité, du pouvoir de la sexualité dans sa fonction reproductrice et biologique.

mouvement de ses membres. Même l'éclat métallique de l'encensoir, du reposoir et de l'ostensoir éveille en nous «ce monde rayonnant de métal et de pierre ... où le son se mêle à la lumière» du poème «Les bijoux». Car si ce dernier texte représente une célébration de la sensualité dans ce qu'elle a de plus délicieusement charnelle, «Harmonie du soir» essaie par contre de créer un syncrétisme volupté-mysticisme capable de dépasser l'antithèse classique de la chair et de l'esprit. Spiritualité de la chair, charnelle nature de l'esprit: c'est plus qu'un jeu de mots passablement ingénieux que je propose ici. Si «Harmonie du soir» a une signification philosophique, c'est précisèment celle de déconstruire l'une des oppositions binaires les plus insidieuses et coriaces de l'Occident. On ne peut pas éviter de penser à Unamuno qui, dans son *Sens tragique de la vie*, affirme: «la fonction de l'amour consiste précisément à nous montrer combien de chair il y a dans l'esprit, et à quel point l'esprit peut être charnel».[9]

Baudelaire extrait un maximum de profit poétique de la figure anthropomorphique de la personnification ou prosopopée: le soleil «s'est noyé», le ciel «est triste et beau», le violon «frémit comme un cœur qu'on afflige», les sons et les parfums «tournent dans l'air du soir» comme des danseurs engagés dans une «valse mélancolique» et langoureusement vertigineuse; l'ostensoir même luit comme un souvenir (j'inverse ici le

[9] Miguel de Unamuno: *Del Sentido Trágico de la Vida*: Losada, Buenos Aires, 1973, p. 46.

comparant et le comparé par souci de clarté). Dommage que Baudelaire n'ait pas choisi une division tripartite du vers (le trimètre) pour mieux évoquer le rythme ternaire de la valse! Tout ce qui est extérieur à la subjectivité du poète acquiert des caractéristiques plus ou moins humaines. Le poète "humanise" systématiquement les objets inanimés, le paysage, la nature –que, par ailleurs, il prétendait détester–, il épanche sa sensibilité sur le monde environnant, le contaminant de son propre état d'âme et le transformant en caisse de résonance de ses propres sentiments. La personnification –qui, comme nous le signalons dans le chapitre consacré à Mallarmé, a des liens très étroits avec la prosopoppée, la *pathetic fallacy* (Ruskin) et le «corrélat d'objet» (T. S. Elliot)–, est la figure fondatrice de ce sonnet.[10] «Harmonie du soir» illustre à la perfection la tendance que Robbe-Grillet critique si sévèrement dans son essai sur le Nouveau Roman et qui est sans doute plus compréhensible dans la poésie que dans la fiction narrative: celle d'«anthropomorphiser» le monde, de douer toute chose d'une qualité humaine («Tout est sensible, et tout sur ton être est puissant!» –nous prévient assez énigmatiquement Nerval dans ses «Vers dorés»–).[11] Comme le dit Robbe-Grillet: non seulement l'homme se projette occasionnellement

[10] M. H. Abraham: *A Glossary of Literary Terms*: Harcourt Brace College Publisher, Orlando, FL, 1999, p. 203.
[11] Gérard de Nerval: *Aurélia, Les chimères, La Pandora*: Le livre de poche, Paris, 1972, p. 188.

dans les objets du monde, dans la réalité extra-humaine –précisément dans le sens que j'attribue à la notion de *pathetic fallacy*–, mais il faut de surcroît qu'il y soit omniprésent, qu'il infecte tout ce qu'il y a d'humanité, de sentiment, de *pathos*. Pour Robbe-Grillet, l'anthropomorphisme propre à la plupart des figures rhétoriques et à tant de métaphores est une aberration, un automatisme qui met en évidence un narcissisme fondamental. Pourtant, les figures anthromorphiques –que ce soit la personnification, la prosopopée, le corrélat d'objet ou la *pathetic fallacy*– sont une ressource dont on voit mal comment la poésie de tous les temps et de toutes les latitudes pourrait avoir fait l'économie.

«Harmonie du soir» est comme suspendu entre deux mouvements divergents: l'élan ascensionnel de chaque fleur qui «s'évapore ainsi qu'un encensoir», et le geste descendant de submersion effectué par le soleil qui «s'est noyé dans son sang qui se fige», mouvement cathamorphe et inscrit par conséquent dans «le régime nocturne de l'image» (Durand)[12]. On peut aussi déceler un passage du mouvement –les sons et les parfums qui tournent dans l'air du soir, la valse mélancolique– à l'immobilisation finale –le soleil qui s'est noyé, le sang qui se fige, le souvenir qui luit comme un ostensoir–. Néanmoins, le mouvement «intérieur» et spirituel du poème s'opère dans le sens contraire: il progresse de la contemplation à l'émotion qui, finalement, explose avec le «ton souvenir» du dernier

[12] Gilbert Durand: *Les structures anthropocentriques de l'imaginaire:* Bordas, París, 1966, p. 332.

vers. Ce mouvement s'inscrit au sein d'un mouvement plus fondamental, celui du physique (le couchant) au psychique (le souvenir).

De nature beaucoup plus explicite, l'antithèse «néant vaste et noir» –«passé lumineux» qui crée tout un réseau symbolique se rattachant à l'imaginaire fondamental du recueil des *Fleurs du Mal.* La fleur est un symbole ambivalent qui contient et résout la dualité essentielle du monde baudelairien: le nénuphar puise sa beauté dans la putréfaction, dans la décomposition que des myriades de bactéries opèrent dans les profondeurs du marécage. Pourtant, ces fleurs s'élèvent verticalement vers la lumière, et leur coloris, leur fraîcheur et leur incomparable parfum naissent de la corruption: le Mal engendre le Bien et le poète est l'alchimiste qui sait transformer la fange (maladie, douleur, solitude, terreur, angoisse, mort) en or (plénitude de la beauté poétique). Ce qui est cruellement ironique, humiliant et paradoxal dans le destin de Satan est qu'il doit -contre sa volonté, bien sûr- fonctionner précisément comme un agent au service de cette beauté qu'il aurait tant voulu nier. Ce démon-démiurge qui rêve vaincu mais qui, selon Baudelaire, se relève chaque fois plus puissant («Les litanies de Satan»), ne serait-il pas un travestissement de Dieu, l'un de ses masques préférés? Après tout, n'est-ce pas une grinçante aporie que d'écrire: «Oh Satan, prends pitié de ma longue misère!» Adresser des supplications à Satan? Qui sont-ils, à vrai dire, ces Lucifers, ces Plutons, ces Mephistophélès auxquels on demande

de la pitié? Comment pourrait-on demander de la pitié à un ange qui nie, qui se rassassie jour après jour du spectacle multiforme et monstrueux de la comédie humaine? Baudelaire, ne serait-il pas en train d'invoquer un dieu caché sous les sulfureux traits de Satan? Comment peut-on implorer la compassion du Diable? Nous nous heurtons ici à une contradiction en des termes qui dépassent de beaucoup notre compréhension et qui se rapprochent dangereusement du simple oxymore. C'est la première loi de la logique formelle qui est ici violée: si un jugement affime qu'une chose est vraie et l'autre jugement affirme qu'elle est fausse, l'une au moins des deux propositions est fausse. Mais il y a de quoi nous surprendre davantage, quand le titre même du receuil n'est qu'un splendide oxymore: *Les Fleurs Mal*! La beauté du Mal? Devrons-nous abroger pour toujours la vénérable identification platonicienne du Beau, du Vrai et du Juste? Laissons pour l'instant ces questions sans réponses.

Le soleil représente, lui aussi, une autre *coincidentia oppositorum*: il se noie dans une orgie de sang, annonce les ténèbres imminentes (la mort) et reste, en même temps, le seul démiurge possible de ce *passé lumineux* (dans la mesure où toute lumière procède de lui). Il est, d'une part, cet astre qui décline, «superbe, sans chaleur et plein de mélancolie» du poème «Soleil couchant», l'œil de feu qui précipite l'imprudent aéronaute grec dans l'abîme («Plaintes d'un Icare»), il est d'autre part

«le soleil nouveau», ce "nouveau" que le poète entrevoit à la fin du poème «Le Voyage». Soleil comme reconnaissance de la mort, soleil qui est aussi père nouricier, destin et espoir. Soleil nouveau, soleil de mort. De mort, oui, mais une mort qui renferme aussi la promesse «d'étranges fleurs sur des étagères, écloses pour nous sous des cieux plus beaux» («La mort des amants»). Il est intéréssant de remarquer que ces deux symboles ambivalents, fleur et soleil, se fusionnent magiquement dans une seule image avec Mallarmé qui, dans un poème de jeunesse, dépeint le couchant comme «une singulière rougeur, avalanches de roses mauvaises, fleuves de larmes empourprées par le feu de Bengale du saltimbanque Satan», et de façon analogue par Juan Ramón Jiménez dans «l'Angelus», tiré du recueil de prose poétique *Platero et moi* («Regarde Platero, il pleut des roses!»)

Quant à la symbologie du sang, on ne saurait trop insister sur la récurrence obsessionnelle de ce *leitmotiv* dans le complexe canevas symphonique des *Fleurs du Mal.* Il suffit d'évoquer ici «La fontaine de sang», «La cloche fêlée», «Les bijoux», «Les phares», «Une martyre» et maints autres poèmes pour que les allusions au fluide vital se précipitent en foule dans notre imagination. Nous nous contenterons de signaler, encore une fois, le caractère ambigu du sang qui peut être autant symbole de mort que sève vivifiante (il s'en va «désaltérant la soif de

chaque créature» et donnant à boire «à ces cruelles filles»).[13] L'"hémophilie spirituelle" de Baudelaire est en même temps "saignée à blanc" et offrande rédemptrice et eucharistique au monde.

Baudelaire circonscrit la sphère de chaque sensation à un champ lexical très prècis: auditif (harmonie, sons, violons, valse); visuel (tige, fleur, encensoir, le ciel, beau, reposoir, vaste, noir, le néant, lumineux, vestige, soleil, sang, luit, ostensoir); la sous-catégorie du visuel qui indique le mouvement (venir, vibrant, s'évapore, frémit, valse, vertige, recueille); la catégorie antithétique qui suggère l'absence de mouvement, la stagnation (est, reposoir, s'est noyé, se fige, ostensoir); la sphère affective (mélancolique, langoureux, frémit, triste, afflige, tendre, hait, ton souvenir); l'imaginaire religieux (encensoir, le ciel, reposoir, vestige, noir, ostensoir); l'imaginaire de la mort (s'est noyé, sang, évapore, noir, néant); finalement l'olfactif (fleur, s'évapore, parfums, sang). Comme on peut le voir, certains termes représentent des lieux d'intersection pour plusieurs catégories sensorielles ou psychologiques (l'encensoir sent, luit, se balance, et évoque un monde spécifiquement ecclésiastique).

L'imaginaire religieux devient le lieu symbolique de confluence entre l'amour mystique et l'amour érotique sublimé. Ce n'est pas le moindre mérite du poème que de créer chez le lecteur une sensation d'ambigüité entre l'*éros* platonicien et l'*agapè* grec. Le poète parle-t-il

[13] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1993, p. 222.

de la femme aimée, de Dieu, d'une femme divinisée ou d'un dieu "féminisé"? Comme tout grand poète conscient que son but est de «suggèrer plutôt que de nommer» (Mallarmé), Baudelaire se garde bien de nous donner une réponse inéquivoque. Comme je l'ai déjà indiqué, la femme est, dans la mythologie personnelle du poète, inextricablement liée au divin et au satanique; elle est sacralisée autant que satanisée. La figure très concrète de Mme Sabatier semblerait donc ici se rattacher au divin et exprimer le sentiment de la dévotion mystique.

La sonorité "oir" est, dans ce poème, exclusivement associée avec l'imaginaire religieux. C'est en effet l'inflexion caractéristique d'«encensoir», de «reposoir» –cet autel de rue où l'on fait reposer le Saint-Sacrement durant la procession de la Fête-Dieu– et d'«ostensoir» - la pièce d'orfèvrerie utilisée pour exposer la Sainte-Hostie. De surcroît, les mots «soir» et «noir» sont, eux aussi, riches de résonances religieuses. Le premier conjure au lecteur la béatitude de la prière vespérale (songeons par exemple au fameux tableau *L'angélus* de Millet), le deuxième qualifie ce vaste néant qui, dans le contexte du poème, peut être vu comme un symbole de l'absence de Dieu, du silence et de la vacuité éternels. On voit bien que la sonorité "oir" est utilisée, donc, à la manière d'un *leitmotiv* musical de façon analogue à un motif mélodique, un accord, un timbre orchestral ou une cellule rythmique caractéristique qui

identifie et reste indissociablement liée à un personnage, un objet ou un sentiment particulier.

Nous savons, d'autre part, que Baudelaire a été l'un des premiers artistes français à reconnaître le génie de Richard Wagner, créateur "officiel" de la technique du *leitmotiv*[14] –rappelons ici quelques phrases de l'article que Baudelaire publia en 1861 à l'occasion des créations parisiennes de *Tannhäuser* et *Lohengrim.* Le texte, à mon avis, dit autant du poète que du compositeur:

> Dès le principe, une considération m'avait vivement frappé: c'est que dans la partie voluptueuse et orgiaque de l'ouverture de Tannhäuser, l'artiste avait mis autant de force, développé autant d'énergie que dans la peinture de la mysticité qui caratérise l'ouverture de Lohengrin ... Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme ... Si par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l'antiquité, par l'énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne.[15]

[14] Du moins dans l'opéra, car dans la symphonie Berlioz, avec son «idée fixe», l'a devancé d'au moins quinze ans.
[15] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Bordas, Paris, 1977, p. 78.

Ne pourrait-on en dire autant de Baudelaire, ce classique-romantique-moderne qui aime tant «le souvenir de ces époques nues, dont Phoebus se plaisait à dorer les statues» (cinquième pièce des *Fleurs du Mal*) mais qui infuse son classicisme d'une sensibilité tellement noderne? Ne nous livre-t-il pas dans son essai sur Wagner une formulation implicite de sa propre *desiderata* esthétique, de cette dualité de Janus bifront que trahit partout son œuvre?

Ce qui est remarquable dans le contenu *leitmotivique* du son "oir" c'est la manière avec laquelle le poète a réussi à donner un sens à des similitudes fortuites, à instaurer un *logos* au sein même de la contingence: il accepte d'associer ce que la langue lui propose dans des homophonies imprévues et quelque peu fortuites. Baudelaire transforme –et c'est là un de ses titres de gloire les plus incontestables– un accident de langage, une trouvaille peut-être accidentelle, en nécessité intérieure. D'une similitude sonore inscrite dans un dictionnaire de rimes quelconque, le poète fait un système de rapports, un réseau musico-sémantique où les échos de la rime font résonner, telles les cordes tendues qui vibrent par sympathie, les autres éléments du poème. Tout grand poème est, essentiellement, un triomphe de la volonté sur le hasard, de l'esprit créateur sur la contingence. C'est sans doute cela qu'il voulait dire quand il a écrit:

«Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque».[16]

Selon Baudelaire, «au commencement du monde étaient l'analogie et la métaphore».[17] «Harmonie du soir» est une véritable apothéose de l'image poétique. Sept sur seize vers établissent des analogies dans lesquelles le comparant et le comparé sont mis en rapport par le moyen des prépositions de similitude *ainsi* ou *comme* (Baudelaire évite de les placer consécutivement, sans doute pour éviter cette sensation de monotonie litanique, de "catalogue" de métaphores que l'on trouve souvent chez Hugo, entre autres). Ce qui constitue la richesse de ces comparaisons est leur architecture "composée". Si nous considérons le vers caractéristique «Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige», nous pouvons observer que la particule *comme* établit un rapport d'analogie, voire d'identité, entre deux termes («le violon» et «un cœur»), où le premier est déjà métaphorisé par le verbe personnificateur «frémit». C'est donc une double image, ou mieux, deux images "emboitées" que le vers propose. «Le violon frémit» est une prosopopée comparée sous forme de *simile* à une autre prosopopée qui est, en même temps, une métonymie et une catachrèse: «un cœur tendre qu'on afflige». «Le violon frémit», comme «Chaque fleur s'évapore», «Le soleil s'est noyé»,

---

[16] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1993, p. 37.
[17] M. H. Prat et M. Avérinos: *Littérature: textes, histoire, méthodes*: Larousse-Bordas, Paris, 1997, p. 147.

«Le souvenir en moi luit» et «Le ciel est triste et beau» sont autant d'exemples de métaphores par substitution dont le principe est d'atribuer au comparé une caractéristique appartenant normalement au comparant sous la forme d'un verbe (dans les quatre premiers cas considérés), ou d'un adjectif (dans le dernier exemple). Baudelaire utilise comme principe même de composition (avec une insistance qui touche presque au maniérisme) des comparaisons qui peuvent être ramenées à la forme canonique "A est X comme B", où A est le comparé dont on parle, B le comparant avec lequel on établit le rapprochement, et X le prédicat commun sur lequel se fonde l'analogie. Cet effet de saturation sémantique, d'extrême densité métaphorique dans «Harmonie du soir», est précisément produit par le fait que le prédicat X («frémit», «est triste et beau», etc.) est déjà à lui seul métaphorique, et confère au comparant A une propriété "humaine" à laquelle vient s'ajouter l'analogie fournie par le comparant («un cœur qu'on afflige», «un grand reposoir», etc.). L'éclat du poème provient de l'accumulation d'images "composées" et du caractère fantasque et imprévu des analogies qui peuvent nous sembler délicieusement arbitraires avant que leur sens profond ne nous soit apparent. La réitération du procédé métaphorique reste tout à fait cohérente avec le programme esthétique de Baudelaire qui, dans la deuxième préface aux *Fleurs du Mal*, établit comment «le rythme et la

rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise».[18]

Passons en revue les différents éléments sensoriels entremêlés synesthésiquement dans ce poème qui est fait, pour l'essentiel, de sensations se spiritualisant sitôt éprouvées et faisant signe à une réalité outre-mondaine. Si l'auditif et l'olfactif sont privilégiés dans ce poème («Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir»: le couple qui danse au rythme d'une valse langoureuse), le visuel finit aussi par s'imposer grâce à la présence vivace de la couleur: les fleurs qui s'évaporent, le néant vaste et noir, le passé lumineux, le soleil qui s'est noyé dans son sang qui se fige, le souvenir qui luit. Coloris qui pourtant s'évapore, c'est-à-dire qui sombre dans cette mort du jour qui est le crépuscule; noirceur insondable du néant; luminosité du passé –lumière perçue comme vestige, donc comme réalité qui n'a plus de présence que dans la réminiscence, luisante mais irrécupérable comme expérience–; noyade du soleil, c'est-à-dire lumière mourante, hémorragie sidérale où le ciel n'est qu'une énorme tache de sang coagulé (comment ne pas évoquer ici la vision apocalyptique de l'«Azur» de Mallarmé: «Le ciel est mort»?)
Il s'avère fort utile de citer ici l'interprétation que J. P. Richard propose au sujet du rapport de Baudelaire aux couleurs:

---

[18] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Magnard, Paris, 1993, p. 15.

> ...C'est le goût des teintes sulfureuses, opalescentes, des couleurs où semble palpiter le dernier reflet d'un feu mourant: le *violet* par exemple, couleur affectionnée des chanoinesses, braise qui s'éteint derrière un rideau d'azur, teinte de l'intimité mélancolique et de la vie recluse; ou bien le *rose* couleur de la légèreté transparente et à demi fanée, révélant une idée d'extase dans la frrivolité. Toute couleur doit ainsi s'interpréter en termes de vie latente, et c'est pourquoi Baudelaire déteste le *noir*, ce «zéro de la couleur», qui n'a ni rayonnement ni sous-jacence. Il est en revanche amoureux de la *splendeur*, c'est à dire d'une lueur qui n'aurait pas la crudité ni la violence immédiate de l'éclat, mais qui luirait dans le lointain, derrière un voile, enrichie, fécondée, presque sacralisée par la distance et par l'interdiction qui nous est faite d'en connaître exactement la source. (*Poésie et Profondeur*, 1955: Le Seuil, Collection «Points» numéro 71, 1976).[19]

D'ordre général, l'analyse de Richard s'applique parfaitement au poème que nous sommes en train d'étudier. Le noir est en effet la couleur du néant vaste (un pléonasme justifié poétiquement) pour lequel son «cœur tendre» éprouve une haine qui n'est, en fait, que de la terreur

[19] Marie-Anne Barberis: *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*: Editions pédagogie moderne, Paris, 1980, p. 37.

déguisée. La splendeur métallique –reflet quelque peu opaque de la lumière plutôt que foyer générateur de lumière: aura lunaire, ou, comme dirait Jankélévitch, «sélénique»– des objets religieux (encensoir, ostensoir, reposoir) est une lueur froide, mallarméene et antinomique dans la mesure où la lumière est, de nature, censée projeter la chaleur. Cette splendeur de la «paraphernalia» religieuse nous interdit en effet toute approximation; elle s'inscrit rigoureusement dans un espace de sacralité: elle demeure en quelque sorte inaccessible. Ainsi donc, coúleurs des fleurs crépusculaires qui s'estompent, triomphe du néant «vaste et noir» –négation de la couleur, retour au zéro absolu–, rouge de la saignée à blanc du jour agonisant... et une splendeur possiblement dorée ou argentée qui nous interdit tout rapprochement. Telle est la palette chromatique plutôt limitée mais fort significative du poème. En ce qui concerne les sons, j'ai déjà signalé les sonorités structurantes du poème et la présence d'éléments explicitement associés au monde de la musique (la valse, le violon). Cependant, une nouvelle association synesthésique est peut-être digne d'être mentionnée: ces images d'objets religieux, avec leur mate splendeur, avec leur scintillement produit par la flamme vacillante des cierges et par la lumière des vitraux que brisent les veines métalliques des cristaux colorés, ne composent-elles pas aussi leur propre musique? Ne pourrait-on pas parler ici d'une lumière sonore? Les parfums, quant à eux, se prêtent à des hypothèses plus hardies. Dans son

essai de 1947 sur Baudelaire, Sartre parle de la latence fortement érotique des parfums chez l'auteur des *Fleurs du Mal.*[20] Selon Sartre, aspirer l'odeur de quelqu'un équivaut à intérioriser, à posséder la forme la plus raréfiée de son corps. Inhaler un parfum, c'est faire descendre dans les poumons ce dégagement de molécules gazeuses qui, comme le son, semblent être une réalité *sine materia* mais qui, comme nous le savons, ne le sont point. Effectivement, on a souvent l'impression que Baudelaire aspire ses femmes, que l'inhalation est, pour lui, la façon la plus exquise de leur faire l'amour. A maintes reprises est-il question de parfums dans *Les Fleurs du Mal;* on peut même se risquer à dire que c'est le recueil qui a le mieux revendiqué ce sens jusqu'alors relativement négligé par les poètes français, artistes qui ne s'en occupaient que quand il était associé à la fraîcheur printanière et aux senteurs champêtres et idylliques. Avec Baudelaire, l'olfactif devient la plus subtile et en même temps la plus complète forme de possession érotique. De surcroît, c'est à travers ce sens qu'il hume la mort –la «fragrance» qui lui serait propre, et non nécessairement les manifestations de la décomposition et de la pestilence–: «La mort descend dans mes poumons avec des lourdes plaintes». Cependant, l'olfactif lui révèle aussi la pourriture ou l'immondice

(*La charogne*, *Les Métamorphoses du vampire*, *Voyage à Cythère*)

---

[20] Biet, Brighelli et Rispail: *Textes et Contextes*: Magnard, Paris, 1984, p. 120.

dans tout ce qu'elle a de plus organique.

Stricto sensu, «Harmonie du soir» est un poème dans laquel ce qui compte plus décisivement est l'envoûtement d'une atmosphère splendidement recréée; c'est un sortilège, une série de visions qui, à vrai dire, évoquent Debussy beaucoup plus qu'aucun autre compositeur – négation de tout contrepoint et prééminence de la couleur et de l'harmonie, c'est-à-dire de la dimension verticale de la musique. Tout se passe en termes de vie intérieure: le vertige, l'ivresse de la valse, le cœur qui s'afflige, le souvenir luisant «comme un ostensoir».

Malgré sa position au cœur même du cycle *Spleen et Idéal*, «Harmonie du soir» dépasse la grande antinomie baudelairienne et se place d'emblée dans une tessiture spirituelle qui transcende d'une part ce sentiment quasi religieux de l'ennui et d'une conscience très aiguë de la mort (J. E. Jackson),[21] et d'autre part, le paradis quelque peu fumeux de l'idéal. Sa beauté ne provient ni du vertige du gouffre, ni de la contemplation impuissante de l'idéal. C'est un poème de la synthèse et de la réconciliation, c'est-à-dire de l'*harmonie*. Ce tissu de contradictions qu'est les *Fleurs du Mal* trouve dans cette pièce une trève, un moment béni de consonance et d'apaisement. Sensualité profonde – ascétisme chrétien, dégoût de la vie – extase de la vie, mépris de la femme – adoration de la femme, haine de la nature – célébration de la nature,

[21] Baudelaire: p. 128.

hédonisme païen – dévotion chrétienne, anathème du progrès – culte de la vie urbaine... toutes les dissonances, toutes les antinomies flagrantes du monde baudelairien cessent ici de grincer, ne fût-ce que durant quelques vers précieux (et comment ne pas rappeler à ce propos l'éloge de la contradiction que Unamuno fait dans son *Sentiment tragique de la vie*?: «Vous dites donc que je me contredis? Bien! C'est le signe indubitable que je reste, encore et toujours, un être humain!»)[22]

«Harmonie du soir» est l'un des poèmes les plus hermétiques et obscurs de Baudelaire, et cela à un moment où l'hermétisme n'était pas encore devenu l'une des conditions de possibilité de la poésie. Il semble se détacher de l'ensemble des *Fleurs du Mal* par une différence qui n'est pas de degré mais d'essence, et c'est pourquoi je l'ai chosi comme objet de cette étude. Un univers poétique radicalement différent du romantisme s'insinue déjà, faisant signe à Mallarmé, Verlaine et Rimbaud. C'est un texte de rupture –une rupture douce, dépourvue de violence, mais qui ne laisse pas pour autant de saluer une latitude poétique vierge. Baudelaire émerge ici comme l'annonciateur –le Moïse– d'une terre qu'il n'allait pas habiter mais qui aurait été inconcevable sans son élargissement du concept de poésie. Barthes est injuste et peu rigoureux quand, dans son *Degré zèro de l'écriture*, il affirme que la

[22] Miguel de Unamuno: *Del Sentido Trágico de la Vida*: Losada, Buenos Aires, 1965, p. 22.

poésie moderne part «non de Baudelaire, mais de Rimbaud».[23] Connaissait-il «Harmonie du soir»? Je me le demande sérieusement. C'est, pour employer sa propre terminologie, une nouvelle écriture qui est mise en œuvre par Baudelaire dans ce poème, un nouveau rapport de la poésie à la musique. Il est vrai que Baudelaire n'agit pas en terroriste de la parole comme le fait Rimbaud mais la rébellion criarde et violente de l'adolescent est-elle la seule façon concevable de mener la révolution? Entre le plus moderne des poèmes de Hugo et «Harmonie du soir», il y a une plus grande distance que celle qui sépare ce poème de n'importe quel texte de Mallarmé.

«Harmonie du soir» est, comme «Crépuscule du Matin», «Crépuscule du soir», «Le coucher du soleil romantique» et «Recueillement», une des pièces "crépusculaires" par excellence du recueil. Je suis d'avis qu'«Harmonie du soir» est comme la sœur jumelle de «Recueillement»: ces deux poèmes sont empreints de la même tonalité psychologique. Ce sont des pièces de la sagesse, de la sérénité dans la douleur, des pièces "d'après-tempête", et si je ne dis pas "de la résignation", c'est parce que je n'aime pas la connotation "claudicatoire" du mot en question. Ni «Harmonie du soir» ni «Recueillement» n'ont cette intensité paroxystique qui caractérise les poèmes les plus écorchants du recueil. Ce ne sont pas non plus des poèmes "de la foule", puisqu'ils

[23] Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*: Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 34.

chantent plutôt l'intimité, puisent leur inspiration dans le *saint des saints* émotif de l'auteur, et naissent dans cet éloignement du poète-dandy de la multitude vile. Comme Hugo célèbre la masse, qui est pour lui l'héroïne d'une épopée moderne, Baudelaire –anti-démocrate avoué– cherche refuge dans cette aristocratie spirituelle à laquelle Nietzsche aussi aspirait. Pas un mot dans ces deux poèmes qui ne parle «à l'âme en secret dans sa douce langue natale», pas un mot qui ne célébre la plénitude poétique sous l'égide de cette latitude spirituelle où tout n'est «qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté» («L'invitation au voyage»).

CHAPITRE 2: "DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE": LES SONORITÉS INCANTATOIRES DANS LES *PETITS POEMES EN PROSE* DE BAUDELAIRE ET LES *ILLUMINATIONS* DE RIMBAUD

Pour ouvrir cette étude, je commencerai par citer le paragraphe initial –le seul que nous allons considérer– du poème en prose «Le *Confiteor* de l´artiste» de Baudelaire:

«Que les fins de journée d´automne sont pénétrantes! Oh! Pénétrantes jusqu´à la douleur! Car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité, et il n'est pointe plus acérée que celle de l'infini».

Il n'est peut-être pas exagéré de qualifier Baudelaire de premier grand musicien parmi les poètes. Bien sûr, avant lui, il y a eu Poe –l'œuvre littéraire n'est jamais un météore tombant du ciel de l'art pur– qui a inauguré la conception de poésie comme incantation, comme sortilège sonore. Toute l'esthétique symboliste en découlera, en particulier le programme mallarméen de «peindre non la chose mais l'effet». Ce pouvoir de suggestion, d'évocation plutôt que de dénotation, Baudelaire l'obtiendra à partir de la manipulation savante de ressources foncièrement musicales. Si c'est Baudelaire l'esthète et le philosophe qui postule une nouvelle poétique,

qui élabore une théorie bien explicite de ce que Poe n'avait réussi qu'intuitivement, c'est Baudelaire le musicien qui enchante, qui hypnotise. C'est lui qui a revendiqué toute cette potentialité musicale qui gisait dans la parole, c'est lui qui a découvert à quel point la poésie se situe dans cet espace interstitiel, dans cette zone d'hybridité entre la musique et la littérature. L'une des aspirations de l'auteur des *Fleurs du Mal* était –telle qu'il l'indique dans la Préface de son fameux recueil– de démontrer comment «la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique».[1]

Ce souci musical ne se manifeste pas seulement dans sa poésie «officielle», mais aussi dans les *Petits Poèmes en Prose*. Certes, l'envoûtement purement sonore recule dans ces tableaux où l'élément narratif, la tentation spéculative et le commentaire social prennent souvent le dessus. Pourtant, la musique ne disparaît pas. Encore une fois, elle faisait partie du programme de l'auteur depuis le début: «Je rêve de créer le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux

[1] **Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 1961, p. 14.**

ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience».[2] La rime et le rythme ne jouent pas, bien entendu, le rôle fondamental qu'ils ont dans *Les Fleurs du Mal* –quoiqu'ils ne soient pas non plus tout à fait absents, comme j'espère pouvoir le démontrer. Cependant, la musique comme jeu de sonorités évocatoires, comme cadence –sinon comme rythme strict–, comme alliée des images n'est jamais négligée dans les *Petits Poèmes en Prose.* Succombons à la tentation de donner un exemple tout de suite: dans «Le *Confiteor* de l'artiste», c'est la sonorité qui donne toute sa signification à une phrase par ailleurs notionnellement vide: «Et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini».[3] L'utilisation de la sonorité «i» –aiguë, pointue, angulaire– n'a rien ici de fortuit. L'intuition sonore de Baudelaire se rapproche ici de celle de Mallarmé dans le célèbre sonnet du cygne, cette «symphonie en i mineur» où l'obsédante assonance sur la voyelle en question crée –selon un système strictement synesthésique– une impression d'angularité et de froideur monotone, infinie. Dans le cas de Mallarmé, il s'agit d'évoquer l'hiver, le givre, les «transparents glaciers», le «lac dur oublié»;[4] pour Baudelaire il est question de sensibiliser le lecteur à la froideur acérée de l'Infini. L'un comme l'autre ont choisi

---

[2] Charles Baudelaire: *Petits Poèmes en Prose*, Gallimard, Paris, 1973, p. 11.
[3] *Petits Poèmes en* Prose, 25.
[4] Stéphane Mallarmé: Vers et Prose, Paris : Garnier-Flammarion 1977, p. 61.

–en bons musiciens- le timbre, la couleur, le registre qui le mieux se prêtait à suggérer deux sensations inextricablement liées: froideur et angularité blessante de la glace. Leur trouvaille coïncide. En effet, le son «i» exprimerait cette mystérieuse confluence de sensations et servirait d'accord commun à deux images: l'Infini comme vitrine où s'étale le temps figé, congelé; l'Infini comme pointe, comme surface lancinante, comme glace. Encore une fois, les *Petits Poèmes en Prose* sont loin de se définir comme poésie pure. Cela n'empêche pas qu'ils soient habités, hantés par la poésie. Et Baudelaire est extraordinairement cohérent dans son choix de certaines sonorités spécifiques associées à des régimes sémantiques concrets. Rien ne serait moins fortuit que son «orchestration», son adoption de certains timbres et couleurs pour évoquer des sensations particulières. Je me permettrai plus tard d'en fournir des exemples –me semble-t-il- assez éloquents.

L'idée d'hybrider la prose et la poésie, d'infuser la première dans la deuxième, nous renvoie encore une fois à Poe, l'influence la plus décisive dans l'esthétique de Baudelaire. Et ce n'est pas le Poe des quelques poèmes connus de tout le monde qui nous donnera la réponse, mais le Poe raconteur, le *storyteller*, le prosateur. Considérons par exemple le grand *tutti* symphonique, le grondement d'enfer qui clôt sa nouvelle *The Fall of the House of Usher*:

> While I gazed, this fissure rapidly widened -there came a fierce breath of the whirlwind- the entire orbit of the satellite burst at once upon my sight -my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder- there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters, and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the House of Usher.[5]

J'avoue n'avoir jamais été capable de lire cette cataracte de mots sans frémir, sans éprouver une trépidation comparable à celle décrite par le texte. La poésie fait presque éclater ici les bonnes manières de la prose, elle l'entraîne dans son souffle, elle la contamine –ou la féconde–, elle lui vole la parole pour mieux plonger le lecteur dans l'horreur de la débâcle qui sert de dénouement à la narration. Voilà, à mon avis, un petit poème en prose «avant la lettre». Les assonances "shouting", "sound", "thousand", "house"; l'explosibilité des sonorités brèves, saccadées, *staccato*: "burst at once upon my sight"; le sinistre envoûtement des «s» dans «sullenly and silently»; la résonance caverneuse de «rushing asunder» –contenant subliminalement le mot «thunder», auquel il nous renvoie naturellement–... Tout dans ce

[5] Edgar Allan Poe: *Selected Writings*, Penguin Books, Middlesex, England, 1981, p. 268.

morceau strictement symphonique contribue à créer chez le lecteur l'illusion –mieux encore, la vision presque cinématographique– d'un grand écroulement, d'une désintégration, d'une irréversible descente dans le silence, dans la mort –symbolisée ici par l'image catamorphe et nocturne de l'affaissement des ruines dans l'eau du marais.

Baudelaire a été le premier poète à avoir théorisé sur les obscurs rapports entre la musique et la poésie. Michel Fleury a exprimé de façon admirable l'aventure esthétique que nous propose Baudelaire:

> Jankélévitch, dans son livre *Debussy ou le mystère de l'instant* a montré clairement la différence qui existe entre le mystère et le secret. Jusqu'à Baudelaire la poésie propose des symboles clairs dont l'interprétation s'appuie sur une démarche rationnelle et s'apparente en cela au déchiffrement d'un secret dont l'écrivain nous cache de surcroît le plus souvent la clé. Il n'existe pas en revanche de clé pour le mystère. Il est à la fois beaucoup plus simple –car il se borne à être ressenti– et plus complexe –car il n'en existe pas une interprétation unique et construite rationnellement. Le mystère s'ouvre à une pluralité des sens. Il postule une sympathie entre l'artiste et le monde, à laquelle le lecteur est invité à participer. Il comporte une révélation qui transpose sur le plan spirituel l'expérience des sens. L'oeuvre de

> Baudelaire explore ces associations entre les différents plans de la sensibilité et assemble des images poétiques dont la portée transcende la valeur descriptive prosaïque. Dans le célèbre sonnet des «Correspondances», les parfums, «ayant l'expansion des choses infinies» et «qui chantent les transports de l'esprit et des sens» nous invitent à cette lecture intuitive du monde. La musique des mots, avec l'affectivité qui éveille les effets d'assonances verbales où le rythme poétique, est au premier plan de cette conception de la littérature.[6]

Je me permets en passant de citer une courte réfléxion de mon livre *Pensamiento enForja*, Vol. III :

> «Baudelaire représente le moment où la poésie prend conscience de ses véritables pouvoirs qui ne sont ni la désignation, ni la représentation, ni la figuration, ni la recréation, ni la *mimésis,* et encore moins le vieux binôme dénotation-connotation. Sa patrie est la musique, c'est un art auto-référent, un art qui «se dit lui-même», et dans lequel le fond et la forme se confondent en une profonde et mystérieuse unité «vaste comme la nuit et comme la clarté». Son *sémé*

[6] Michel Fleury*: L'impressionisme et la musique*: Fayard, Paris, 2005, p. 48.

est le son lui-même. Rythme, rime, assonances et allitérations sont plus que des ressources poétiques: ce sont des *producteurs de signifié... ».*

Dans les pages qui suivent, je me propose d'explorer les latences musicales –tout ce foisonnement de sonorités et de rythmes souterrains– qui hantent les *Petits Poèmes en Prose* et de les rattacher au modèle poétique proposé par *Aube*, fragment bien connu des *Illuminations* de Rimbaud.

Armé d'un sens privilégié de l'eurythmie et de l'euphonie, l'auteur des *Petits Poèmes en Prose* manie la musique comme une véritable matrice de signification. Soulignons pourtant que la présence de la musique dans la poésie ne se limite pas -comme on voudrait souvent le prétendre- au rythme et à la rime.[7] Après tout, le timbre, la couleur, le registre, la spécificité sonore d'une note ou d'un accord quelconque sont aussi des éléments constitutifs de la musique! Donc, ce qui est foncièrement musical dans la poésie ne peut pas être réduit à la rime ni à la pure métrique (régularité des accents ponctuant les groupements des syllabes, effets de syncope, de bercement, de halètement ou bien de saccade évoqués par le placement

[7] «O qui dira les torts de la Rime! / Quel enfant sourd ou quel nègre fou / Nous a forgé ce bijou d'un sou / Qui sonne faux sous la lime?» -signale Verlaine dans son *Art Poétique*. En effet, la rime n'est pas l'élément le plus caractéristiquement musical de la poésie. Après tout, la musique n'a pas de rime! C'est la véritable musique que Verlaine préconise dans sa poésie, celle-là qui ne saurait être réduite au martèlement mécanique de certains phonèmes.

irrégulier des accents). De manière générale, on conviendra ici que tout ce qui touche à la sonorité concrète d'un mot (sa sonorité, son timbre, son registre, son intensité), tout ce qui constitue sa matérialité sonore, sa qualité vibratoire, sera en rapport direct avec la musique.

Baudelaire était un virtuose infaillible dans l'art de faire confluer le sens et la sonorité des mots, de créer l'illusion d'un lien nécessaire entre le signifiant et le signifié: tout mot semble se transformer dans ses mains en onomatopée. Il suffit de considérer le premier quatrain du poème *Harmonie du Soir*, tiré des *Fleurs du Mal* dans lequel –comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent–, tout se déroule sous le signe de la sonorité «en», sonorité qui, dans l'univers baudelairien, exprime –on peut l'affirmer après avoir analysé du point de vue sonore plusieurs de ses poèmes— l'apaisement. Nous avons aussi établi l'autre grand pôle tonal du poème: «oir», associé dans ce poème à l'imaginaire religieux. On a conclu que les dites sonorités opéraient comme des *leitmotifs* musicaux.

On pourrait bien sûr objecter que les dites sonorités ne sont point univoques, qu'elles ne font pas toujours signe vers les mêmes référents. En effet, cette même sonorité «oir» –qui, comme nous venons de l'établir, véhiculerait poétiquement l'imaginaire religieux– peut, dans un autre contexte, être associée à un champ sémantique tout à fait différent: elle

pourrait autant exprimer la rage, le blasphème, la lubricité! Il est vrai que, autant les mots et les sons tendent à la polysémie et doivent être considérés *en situation*, autant la valence psychologique d'un accord donné dépendra en grande mesure de son contexte, c'est-à-dire des accords qui le préparent et le précèdent ou lui succèdent. Pour parler en termes derridiens, chaque élément d'un syntagme donné modifie les éléments précédents, opère une construction de sens rétroactive, contient la *trace* de tout ce qui l'a préparé et même, aussi surprenant que cela puisse paraître, de tout ce qui vient après lui (d'où la *différance* constante du sens). Invoquons ici un exemple classique: dans le célèbre sonnet «en x» de Mallarmé, le vocable «bibelot» –citoyen infime dans la république des mots– est anobli et rendu euphonique, évocatoire par son insertion dans un vers qui lui confère une dignité toute particulière. Le mot «aboli» le prépare –comme l'on préparerait d'ailleurs une dissonance dans un choral à quatre voix de Bach–, les mots «d'inanité sonore» le modifient, l'enveloppent d'une aura de mystère, lui prêtent une lumière qu'il ne saurait à lui seul projeter. Cependant, les notions d'une possible modification de sens et de plurivocité ne veulent pas dire faculté illimitée de tout exprimer, impossibilité de toute fixité, ouverture de tout signifiant –et je considère les sons comme tels– à une infinitude de signifiés à tout moment donné. Je défie mon lecteur de trouver une ethnie, race,

culture, subculture, tribu, peuple ou village nulle part dans le monde où les mères berceraient leurs enfants naturellement avec l'intervalle du triton –un geste mélodique crispant, écorchant, propre à susciter le soubresaut–,[8] avec des rythmes percutants –qui, pour des raisons physiologiques, tendent à exciter plutôt qu'à apaiser–, et en vociférant leur berceuse *fortissimo* –ce qui évidemment plongerait l'enfant dans la terreur au lieu de produire en lui cet apaisement délicieux et quelque peu hypnotique provoqué par l'intervalle de la tierce mineure, geste caractéristique de toutes les berceuses dont on garde la mémoire! De façon analogue, j'oserai inviter le lecteur à trouver une seule instance dans l'œuvre poétique de Baudelaire où la sonorité-couleur-texture «en» –puisqu'il s'agit bien de tous les trois– serait associée à l'angularité, au pointu, au saccadé, à la violence, à l'aspérité. Bien au contraire –et Baudelaire est exceptionnellement cohérent dans ses associations musico-sémantiques– la sonorité en question dit toujours l'apaisement, l'accalmie.[9] On a déjà relevé l'emploi parfaitement calculé de la sonorité «en» dans les poèmes *Harmonie du Soir*, *Recueillement* et *La Mort des amants* -virtuellement dans toutes les pièces des *Fleurs du Mal* qui peuvent être décrites comme «crépusculaires» et conçues dans un tempo

[8] A tel point que Liszt l'utilise pour décrire la descente aux enfers dans son œuvre pianistique *Après une lecture de Dante*.

[9] Le verbe «dire» n'est pas sans doute le plus adéquat, puisqu'il s'agit ici plutôt de faire éprouver, de contaminer le lecteur de cet engourdissement particulier exprimé par le texte.

adagio. Or, la même gamme de sonorités est invoquée –avec une identique résonance psychologique– dans le premier paragraphe du poème en prose *Le Crépuscule du soir*: «Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule». Même bercement, même roulis, même assoupissement délicieux que l'emploi des tierces mineures descendantes produit dans les berceuses –et non seulement dans celles d'Occident, mais, ainsi que les ethnomusicologues l'ont démontré, partout dans le monde. C'est que Baudelaire puise peut-être son pouvoir d'évocation dans certaines associations sonores plus univoques et surtout -oserai-je employer le mot interdit?– plus *universelles* qu'on ne le croit!

Et soulignons qu'il ne s'agit pas simplement d'un phénomène d'harmonie imitative car Baudelaire est loin d'avoir inventé une telle notion. En tant qu'effort destiné à imiter ou à suggérer le sens par le son, l'harmonie imitative a été utilisée dans la poésie depuis toujours, et à partir de Racine de façon consciente et systématique.[10] Lorsque Baudelaire énonce dans le poème en prose «Le *Confiteor* de l´artiste»: «Il n'est pas de pointe plus

[10] Tout le monde connaît l'harmonie imitative dans sa forme la plus élémentaire: l'imitation des cris des animaux et des oiseaux (*cocorico, miaou*, etc.) Dans le domaine de la poésie, il suffit par exemple d'évoquer l'effet sifflant produit par les sibilantes répétées dans «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?» (dernier acte d'*Andromaque*) ou dans cette apothéose de l'harmonie imitative qu'est le poème *The Bells*, d'Edgar Allan Poe.

acérée que celle de l'Infini», il n'est pas en train d'imiter quoi que ce soit. Car comment imiter l'Infini? Comment essayer une adéquation mimétique des sonorités du langage aux caractéristiques physiques d'un endroit d'où personne n'est jamais revenu, d'une latitude dont on ignore complètement le climat, le paysage, le relief, le coloris? Une chose est d'imiter par le moyen des sonorités les hurlements du vent ou la rage déchaînée de l'océan, autre chose est d'affronter l'impossibilité d'imiter ce que l'on ne connaît pas. C'est que le timbre «i» dans «Infini» n'est pas la transposition musicale d'une notion préalable au son; c'est, par contre, le son qui crée et caractérise ici la notion: le son est armé d'un pouvoir démiurgique, le signifiant bâtit, dépeint, colore et confère une texture concrète au signifié. C'est la sonorité «i» qui configure une image pointue, lancinante, froide et acérée de l'Infini. Il ne pouvait pas en être autrement puisqu'il s'agit pour Baudelaire –comme pour Mallarmé– de conjurer la vision d'une dimension inhabitable, foncièrement inhumaine, un milieu stérile, figé, d'où les sonorités «en» et «oir» –tièdes, accueillantes, molles– seraient strictement bannies. Harmonie créatrice donc, et non point imitative! Les sonorités rendent concevable un paysage qui serait par ailleurs absolument inimaginable: elles créent leur propre *topos*.

Mais la caractérisation de l'infini comme pointe acérée –métaphore matrice du «*Confiteor* de l´artiste»– a ses racines dans une intuition linguistique peut-être plus fondamentale de la part de Baudelaire. Voyons: le phonème «i», présent dans les syllabes «fi» et «ni», correspond au son vocalique symbolisé dans l'*International Phonetic Alphabet* (IPA) par le signe /i:/. C'est le même son des mots anglais *peak*, *meat* ou *peat*, c'est-à-dire une voyelle longue, aiguë, pointue. Dans «infini» les articulateurs «f» et «n» préparent, «aiguisent», «affilent » pour ainsi dire la pointe de «i», qui dans sa graphie même –et n'oublions pas que la poésie est aussi faite pour être «vue»– suggère le poignard.

Le phonème «i» devient ainsi un coup de dague s'enfonçant à plusieurs reprises dans la chair même du poème –et dans l'âme du poète!– «Fi» et «ni»: deux poignées pour la même dague.

Ce «i» assassin est d'ailleurs déjà présent dans le mot-clef du titre: *confiteor*. La syllabe «fi» accentuée dans ce vocable –qui n'est autre chose que le premier mot de la prière catholique d'auto-inculpation– résonne avec la même angularité que celle du vocable «infini». Dans le «*Confiteor*», l'orant se reconnaît pêcheur. Cela implique un dédoublement: la conscience s'érigeant en son propre bourreau. La confession du «*Confiteor*» est un acte d'auto-vampirisation. Nous revenons ici au «Vampire» et au fatidique

«Héautontimorouménos» des *Fleurs du Mal*, ainsi qu'au grand poème de la culpabilité, «L'examen de minuit», qui deviendra «A une heure du matin» dans les *Petits Poèmes en Prose*. L'implacabilité de l'examen moral aboutit dans tous ces cas à l'auto-flagellation: le poète est «la plaie et le couteau», «le soufflet et la joue», «les membres et la roue», «la victime et le bourreau».[11]

L'idée du coup de poignard assume d'ailleurs le rang d'un véritable leitmotiv: on la retrouve dans «Le Vampire» («Toi qui, comme un coup de couteau, / Dans mon cœur plaintif es entrée» ... «J'ai prié le glaive rapide / de conquérir ma liberté»)[12] dans «A celle que est trop gaie» des *Fleurs du Mal* («Et faire à ton flanc étonné / Une blessure large et creuse»)[13] et dans l'assassinat de Fancioulle, le protagoniste de «Une mort héroïque», l'une des fables les plus remarquables des *Petits Poème en Prose* («Le sifflet, rapide comme un glaive, avait-il réellement frustré le bourreau?»)[14] Encore une fois, le «i» sinistre transfigure ce *sifflet* en dague virtuelle. Et ce «i» acéré, qui fait saigner à blanc les rêves, qui blesse à mort la Beauté, qui danse son macabre quadrille sur le cadavre

---

[11] «L'Héautontimorouménos»: *Les Fleurs du Mal*, 96.
[12] «Le Vampire»: *Les Fleurs du Mal*, p. 46.
[13] «A celle qui est trop gaie»: *Les Fleurs du Mal*, 174.
[14] «Une mort héroïque»: *Petits Poèmes en Prose*, 93.

de la poésie, n'est-il pas aussi celui du Spleen et de l'Ennui, ce «monstre délicat» qui «rêve d'échafauds en fumant son houka» et qui «dans un bâillement avalerait le monde»?)[15]

Dans la dynamique des pôles d'opposition qui structurent l'univers baudelairien (le Ciel / l'Enfer, l'Azur / le Gouffre, l'Idéal / le Spleen, le Rêve / l'Ici), le «i» se rattache le plus souvent au régime de l'horreur: son lot c'est l'impuissance, le vice, l'infirmité (songeons par exemple à «Mademoiselle Bistouri» –encore une fois le poignard!– des *Petits Poèmes en Prose*), à la misère, à l'exil (dont «Le Cygne» des *Fleurs du Mal* devient le grand emblème), à la prostitution, à la terrifiante vision allégorique de Cythère, au crime, à la stérilité du «Mauvais Vitrier» des *Petits Poèmes en Prose*, bref, à la ville, lieu où fermentent le Spleen et l'Ennui, ces frères jumeaux.

Je parlais auparavant d'une intuition de type linguistique, plus particulièrement phonologique, qui aurait permis à Baudelaire de transformer le phonème «i» en une véritable onomatopée du coup de poignard. En effet, dans le schéma quadrilatéral des voyelles cardinales de Daniel Jones[16], le son vocalique correspondant au signe /i:/ dans le IPA est précisément situé dans l'angle supérieur droit du quadrilatère. Il s'agit de

---

[15] «Au lecteur», *Les Fleurs du Mal*, p. 16.
[16] Jean Atchison: *Lingusitics*, TY Books, London, 1999, p. 238.

l'angle le plus fermé de la figure, de la pointe même de l'épée. Il schématise la position particulière de la langue vis-à-vis de la voûte palatine au moment de l'émission du son /i:/. Or, ce que nous constatons c'est que pour pouvoir produire le phonème en question, la langue doit littéralement devenir un glaive: elle assume une position plus haute et plus avancée que pour l'émission de tout autre son vocalique. L'angularité sonore du son «i» serait donc rattachée à la configuration même de la bouche, à la position relativement close des lèvres au moment de la production du son, à la proximité de la langue par rapport au palais: la morphologie même de notre organe de la parole suggère dans ce cas particulier la pointe, la fermeture, l'étroitesse. Le fait que Baudelaire ait pu comprendre cela sans avoir la connaissance du quadrilatère vocalique de Daniel Jones ne fait que confirmer son extraordinaire intuition de poète-musicien.

Donc, récapitulons: *infini* angulaire, devenue dague que l'artiste pointe contre lui-même dans le terrible moment de solitude auto-scrutative du «*Confiteor*». Angularité imposée à la notion d'*infini* par les conditions morphologiques de production du son «i» qui caractérise le mot en question. Un examen de conscience qui devient un acte de suicide et de vampirisme virtuel. *So far so good*! Pourtant, une contradiction agaçante reste à clarifier: cette notion d'*infini*, représentant comme elle

le fait la vasteté, l'incommensurable, l'extension spatiale dans tout ce qu'elle a de plus inimaginable, ne devrait-elle pas solliciter précisément un son ouvert, dilaté, maximal? Ne devrions-nous pas plutôt parler d'«onfono», ou d'«anfanan», de revêtir le mot *infini* de ce genre de sonorités qui colorent si effectivement des mots tels que «océan», «néant», «ouragan», «géant»? En choisissant d'allier les notions d'*infini* et de *pointe acérée*, Baudelaire aurait-il accepté docilement une antithèse qui lui était imposée par la sonorité «i», c'est-à-dire celle d'un infini étroit, fermé, claustrophobique, pouvant se resserrer tout entier dans

la pointe d'une aiguille? Un tel *topos* ne serait-il pas exactement le contraire de l'Infini? Or, l'incongruence n'est ici qu'apparente; tout rentre dans l'ordre si nous signalons que: A – l'infini est une notion foncièrement spatiale et non pas temporelle, son corrélat dans la dimension de la temporalité étant l'éternel; B – le mot *pointe* nous renvoie à sa métonymie inévitable et implicite: *point,* qui, comme tel, représente l'expression la plus parfaite de l'infiniment petit pascalien. Ce raisonnement réconcilie les notions apparemment incompatibles d'infini (d'abord perçu par le lecteur comme amplitude inconcevable), et de pointe acérée (qui semble provoquer une dissonance conceptuelle avec la notion antérieure). En fait, la dissonance se résout en parfaite harmonie

si nous observons –et la majorité des lecteurs établirait ce rapport subliminalement– la présence de *point* dans *pointe*, –non seulement par homophonie mais aussi par une association métonymique–, et le fantôme toujours latent de l'infiniment petit de Pascal, symbolisé géométriquement par le point (point qui est, par ailleurs, matériellement représenté dans le graphème «i».

Autrement dit, l'Infini de Baudelaire n'écrase pas, ne paralyse pas, ne nous condamne pas à la cécité et à la folie réservée a tous ceux qui oseraient voir la déité face à face, à tous ceux qui auraient exercé le péché de la *hybris (démesure).* Loin de là! Son Infini transperce –ainsi que le dirait Mallarmé– «comme un glaive sûr»,[17] il exécute à la façon d'un virus, d'une bactérie, d'une abeille assassine, d'un aspic peut-être: il est plus insidieux que terrifiant, plus mortifiant qu'écrasant; c'est le vertige de l'infiniment petit de Pascal.

D'ailleurs, le «*Confiteo* » s'ouvre sous le régime même de la pénétration: «Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes! Ah! Pénétrantes jusqu'à la douleur!» Volupté de la douleur, une douleur très spécifiquement liée au supplice de la lancination, du corps envahi, profané, occupé par la lance-dague-clou-glaive. C'est après tout une forme de

[17] Stéphane Mallarmé: «L'Azur», *Vers et Prose*, Garnier-Flammarion, Paris, 1977, 54.

martyre dont la mécanique s'inscrit dans un régime d'épanchement de l'extériorité dans l'intériorité, voire de viol. Dans «Le Reniement de Saint Pierre», Baudelaire ne s'était-il pas déjà exclamé, faisant allusion au Rédempteur crucifié: «Le remords n'a-t-il pas / Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance?»[18] Les clous martelés dans la chair du Christ agonisant, le corps percé de flèches de Saint-Sébastien: autant d'images appartenant au martyrologe chrétien, sans doute pertinentes dans l'analyse d'un poème aussi profondément marqué par le catholicisme que l'est «Le *Confiteor* de l´artiste». La totalité du poème baigne dans la défaite, l'impuissance, la stérilité, le remords et, comme seul exutoire contre un si profond malaise, la confession solitaire, qui au fond est toujours une confession extorquée par les «directeurs de conscience» de l'enfance et de la jeunesse –intériorisés en ce *super ego* freudien qui ne cessera désormais de nous tourmenter. Cette confession qui, comme le soulignait Foucault dans *Surveiller et Punir*, crée le péché tout en le narrant.

Cette culpabilité de base aurait-elle son origine dans l´ombre sous-consciente d´un rapport incestueux –comme l´ont suggéré certains «pathologisateurs» de Baudelaire? Sartre, en premier lieu :

---

[18] «Le Reniement de Saint-Pierre», *Les Fleurs du Mal*, 146.

> Baudelaire was six when his father died. He worshipped his mother and was fascinated by her. He was surrounded by care and comfort, he did not yet realize he existed as a separate person, but felt that he was united body and soul to his mother in a primitive, mystical relationship. He was submerged into the gentle warmth of their mutual love. There was nothing but a home, a family, and an incestuous couple. «I was always living in you -wrote to her in later life. You belonged to me alone. You were at once my idol and my friend».[19]

Baudelaire avait ceci de commun avec Poe qu´il se savait damné; au délà de toute rédemption possible. «Car le vice a rongé ta native noblesse», dit l´auteur des *Fleurs de Mal.* Plus spécifiquement, il prédit à «celle qui est trop gaie » : « et le vers rongera ton corps comme un remords». Quant à Poe, ses derniers mots avant de sombrer dans le coma alcoolique irréversible furent : «Father, have merci on this poor, miserable soul». Deux poètes du remords, de la culpabilité, de la confession extorquée (songeons à *Mon coeur mis à nu*). Dans son livre *Baudelaire in chains, the artist as a drug*

---

[19] Jean-Paul Sartre: *Baudelaire*: (translated by Martin Turnell), New directions publishing, London, 1967, p.3

addict, Frank Hilton nous montre un Baudelaire écorché vif, ayant tourné contre soi avec acharnement le «i» du poignard assassin.[20]

C'est que tous les deux ont créé leurs propres enfers. Un enfer intérieur et extérieur: la poésie de la ville –qui vient remplacer celle de la nature– est toujours une poésie de l´enfer. Le milieu urbain –espace foncier de la modernité– représente un *ambitus* de déchéance (*Tableaux parisiens*), et de corruption. Ulrich Baer le signale avec pertinence dans *Remnants of song: trauma and experience of modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan.*[21] Pour Baer, Baudelaire ouvre les portes de la modernité et c'est à Celan qui correspond de les clore. Pour l'un comme pour l'autre, un véritable cauchemar existentiel. Selon Walter Benjamin (essais de 1934), cet enfer n´est autre que le capitalisme, «the urban commodities against which the artist must fight a life-or-death struggle».[22]

Contre sa déchéance morale et physique (l'oppium, la syphillis), Baudelaire bâtit une façade esthétisante de lui-même (rappelons *Le souci de soi* de Foucault). Il se transforme, comme le fera plus tard Wilde, en objet d´art, tel que le signale Rosemary Lloyd dans *Critical Life*, «a dandy, cool,

---

[20] Frank Hilton: *Baudelaire in chains, a portrait of the artist as a drug addict*: Peter Owen, London, 2004.
[21] Ulrich Baer: Remnants of song: trauma and experience of modernity dans Charles Baudelaire and Paul Celan: Stanford University Press, Stanford, 2000.
[22] Walter Benjamin: *The writer of modern life: essais on Charles Baudelaire*: Harvard University, Bellkamp, 2006.

smiling, stoic, immaculate but never vulgar».[23] Il essaie de transformer le monde entier –et lui en premier lieu– en substance esthétique et prépare ainsi la voie de Proust. Mais le modernisme de Baudelaire est, pour emprunter sa propre métaphore existentielle, une fleur du mal: il s'épanouit, vertical, assoiffé de lumière, à partir de la pourriture qui l'a engendré. Le corps syphillisé et «rongé par le remords» sous la cosmétique du dandy. Pourtant il est là, «le fond insubornable de la conscience»[24] (Ortega y Gasset), avec son *héautantimoroumenos* qui saisit déjà son «i»-poignard.

Poème donc de la pénétration, de la pointe acérée, du clou sur les mains crispées, de la lance se frayant son chemin sur le flanc du Christ, figurant l'œil envahisseur de l'inquisiteur, de l'examinateur de conscience - qui n'est autre que le poète penché sur lui-même, armé de son implacable microscope moral. Au viol moral correspond donc le viol de la chair lancinée par le glaive. Car la volonté auto-scrutatrice déchire, elle aussi, la chair de l'âme, et la confession n'est ici autre chose que le scalpel avec lequel le confesseur exécute, avec une froideur clinique, les coupes histologiques qui sont censées lui révéler toutes ces tumescences et ces pourritures qui boursouflent sans cesse dans les replis les plus obscurs de l'âme. La terminologie chirurgicale est ici, je crois, assez appropriée pour

---

[23] Rosemary Lloyd: *Critical life*: Reaktion books, London, 2008.
[24] "Le fond insudoyable de la consciente".

caractériser métaphoriquement cette pastorale chrétienne qui aime tant à établir une homologie entre le salut spirituel et la santé physique: on ampute, on extrait, on cautérise, on redresse les os tordus de l'âme, bref, cette «orthopédie de l'esprit» à laquelle notre pauvre poète, hanté sans doute par sa formation sévèrement catholique, n'était point insensible.

Cette latence musicale, cette manipulation du son comme créateur de sens que nous avons étudiée dans «Le *Confiteor* de l´artiste» constitue, je le répète, l'une des spécificités poétiques des poèmes en prose de Baudelaire (qui sont aussi poétiques à d'autres égards et par des raisons extra-musicales que je mentionnerai plus tard). Par ailleurs, la force de cette musique déjà invoquée par Poe et célébrée par Baudelaire ne fera que s'épanouir d'avantage avec Rimbaud. Son traitement particulier du poème en prose fait jaillir l'incantation poétique de tout ce monde, de ce chantier vierge d'associations inouïes et d'images inédites qui survient après le moment de la grande rupture, lorsque signifiant et signifié commencent à dériver chacun de leur côté, liés à peine par le plus fragile des fils. Si Baudelaire a soupçonné, entrevu, peut-être suggéré la voie –un peu à la Moïse–, c'est Rimbaud –ce Josué de la poésie moderne– qui prend d'emblée possession de la Terre Promise. Entre l'un et l'autre, il y a pourtant plus de continuité que de rupture. Ils représentent deux moments successifs de ce même procès

évolutif par lequel la musique reprend son bien à l'oratoire, à la pure versification habile, au sculptural hiératisme des parnassiens, au pédagogisme, à la rhétorique grandiloquente, pour créer enfin la poésie moderne. Et, comme Baudelaire et Verlaine, Rimbaud essaie de façonner une langue poétique qui se rapprocherait autant que possible de la musique. Dans *Vies II*, il écrit: «Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé; un musicien même, qui a trouvé quelque chose comme la clef de l'amour»[25] C'est la «musique plus intense», la «nouvelle harmonie» dont il rêve dans « Génie », le dernier poème des *Illuminations*, ce recueil hanté du début à la fin par l'art des sons et qui –ce n'est pas un hasard– sera mis en musique en 1939 par le compositeur anglais Benjamin Britten. On peut affirmer que les poèmes en prose des *Illuminations* de Rimbaud ont un coefficient de musicalité plus grand que les poèmes en prose de Baudelaire et que, tout en pratiquant –comme le font ses illustres prédécesseurs– le funambulisme entre la prose et la poésie, ils penchent davantage du coté de cette dernière.

Or, selon la thèse quelque peu forcée de Bruno Caisse, ce coefficient de musicalité n'attire pas le texte vers l'abstraction mais, par un réseau d'équivalences sonoro-sémantiques, vers l'idéologie. D'après Caisse, il faut

---

[25] Philippe Forest: *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, Bordas, Paris, 87.

rechercher la clé des difficultés des *Illuminations* dans les curiosités scientifiques, politiques, philosophiques, artistiques et les lectures journalistiques du poète. Son propos essentiel vise à dévoiler ce qu'il appelle «L'idéologie du texte» ou encore «l´implication réciproque du poétique et du politique dans cette œuvre phare de la modernité».[26] Par principe, je me méfie de tout ce qui, dans la poésie symboliste, prétend dévoiler, déchiffrer, décoder ou «traduire». Même suspicion en ce qui concerne le livre de Michel Murat intitulé *L´art de Rimbaud.*[27] L idée-force de l'analyse est que, inséré dans l'Histoire et dans la société des hommes, Rimbaud était un révolutionnaire. La cible de *L'homme juste* ne serait autre que Victor Hugo, dont l'attitude neutraliste pendant la Commune aurait indigné Rimbaud. Déjà, on est stupéfait de voir la position de Hugo qualifiée de neutraliste, l'auteur de *La légende des siècles* étant manifestement révolutionnaire. D'autre part, Rimbaud s'est toujours abstenu de proclamer des engagements politiques explicites. Plus universel que cela, il s'est engagé contre le monde entier, très particulièrement contre ce que Barthes appellera «le fascisme de la langue» (*Plaisir du texte*). Sa révolution a été d'ordre linguistique, à moins d'accepter la thèse foucauldienne selon laquelle la linguistique serait, elle aussi, inscrite dans un

[26] Bruno Claisse : *Rimbaud ou le dégagement revégagement revé* : Bibliotheque sauvage, Paris, 1990, p. 24.
[27] Michel Murat: *L´art de Rimbaud*: José Corti, Paris, 2002.

régime (structure verticale) de pouvoir. Ou pour citer Phillipe Sollers : «L´écriture est la continuation de la politique par d´autres moyens».

Dans son brillant article «Plus linguiste qu´alchimiste», Olivier Bivort signale que :

> Le premier Rimbaud est passioné par les langues étrangères et les lexiques spécialisés. Il fera plus tard du langage l´objet même de la poésie. Verlaine qualifie Rimbaud de «prodigieux linguiste» dans la notice qu'il lui consacre pour la série des *Hommes d'aujourd'hui* de 1888. Il reproduit dans son article le poème «Aube» où apparait le mot allemand «Wasserfall», et il souligne l'originalité et la «saveur unique de la poèsie de Rimbaud». Celui-ci était attiré par les langues étrangères; il voyagea beaucoup, et on a de sa main des listes de vocabulaire anglais, allemand et espagnol. On sait qu'il séjourna en Allemagne pour apprendre l'allemand. Il y a des termes étrangers dans les *Illuminations*, et peut-être le titre du recueil est lui-même anglais, comme semble le suggèrer Verlaine lorsqu'il écrit «illuminaichions» dans une lettre de 1878.[28]

[28] Olivier Bivort: *Plus linguiste qu´alchimiste*. Magazine littéraire, numéro 489, septembre 2009, p. 74-75.

Á ce propos, il est significatif de nous rappeler que Verlaine a lui-même succombé à la tentation anglophile dans ses trois poèmes «Beams», «A poor young shepherd» and «Nevermore».

Nous allons maintenant citer le poème en prose «Aube» de Rimbaud dans son intégralité, afin d'établir ses points communs avec la pièce que nous venons d'analyser :

«J´ai embrassé l´aube d´été».

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombre ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit,

La première entreprise fut, dans le sentier déjá empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins: à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec les voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.»

Avec «Ornières», «Fleurs» et «Mystiques», *Aube* s´inscrit dans le cycle des *Illuminations* que l'on pourrait appeler «de la nature». Ce sont tous les quatre des poèmes du «clair-obscur», de cette heure de transition qui partage encore le mystère de la nuit mais où la lumière insinue déjà une renaissance dans l´amour et la couleur. «Esa hora en que el día ya no es día pero la noche aún no llega» –aurait dit le poète costaricain Julián Marchena. Est-ce un poème de la nuit ou du matin? Appartient-il au «régime nocturne» (la mort) ou au «régime diurne» (la vie) de l'image?[29] Est-il bi-modal (simultanément en mode majeur et mineur)? –est-on tenté de se demander. Ni l'un ni l'autre: « Aube » est un poème de la modulation, de l'interstice, du moment précis –éphémère, insasissable– où s'opère la transition du mode mineur au mode majeur. Quelques accords... voilà tout. D'ailleurs, quant aux groupements thématiques, il est bon de rappeler qu'André Guyaux

[29] Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l´imaginaire*: Bordas, Poitiers, 1969, p. 122.

récuse d'emblée la notion de fragment, la totalité du livre n'étant pour lui qu'un macro-poème.[30]

Ce célèbre poème est un petit miracle de musicalité. Tout d'abord par le mouvement même du poème. Il s'agit en effet d'un itinéraire, d'une quête, d'une poursuite qui a aussi quelque chose d'un pèlerinage (l'aube est une déesse voilée qui réside, farouche et presque inaccessible sur une cime argentée). Tout poème de voyage, tout périple, toute navigation, toute odyssée suscite naturellement le discours musical. Le célèbre critique viennois Edvard Hanslick décrivit le Deuxième Concerto pour Piano de Liszt comme «la vie et aventures d'une mélodie», et ce n'est pas par hasard si Henri Duparc a mis en musique *L'invitation au voyage* de Baudelaire. C'est que la musique est avant tout un art chronique, c'est-à-dire un art qui se déroule dans le temps. Toute mélodie est essentiellement trajet, transhumance, courbe qui met en rapport un *arché* et un *télos*, un point de départ et un point d'arrivée avec, bien entendu, toutes les vicissitudes qui jalonnent la route entre l'un et l'autre. Le voyage métaphorise la vie, la mélodie métaphorise le voyage.[31] «Aube» est donc, par la nature même de son mouvement foncier, un poème musical.

---

[30] André Guyaux : *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud.* La Pléiade, Paris, 2009, p.16.

[31] «Tout passe, tout arrive au terme inconnu de son sort: l'aurore à la nuit, et l'homme à la mort. » -nous dit Lamartine dans ses *Méditations Poétiques*.

Deux octosyllabes splendides encadrent le poème: «J'ai embrassé l'aube d'été»[32] figure en exergue, «Au réveil il était midi» surgit comme un épilogue, comme un doux accord conclusif, comme un postlude féerique et inattendu. Encore une fois, il serait facile de mettre en rapport ces deux vers –isolés, détachés du corps du texte, en quelque sorte insulaires– avec certains procédés musicaux concrets comme le matériel mélodique qui paraît dans le prélude d'une chanson –jeu pianoté dont la fonction consisterait à préparer l'entrée de la voix humaine– et qui reparaît dans le postlude, après l'énonciation du texte, pour équilibrer et «arrondir» la composition. Ce procédé, caractéristique des chansons de Schubert, de Schumann, de Fauré, de Poulenc, encadre, «met en tableau» pour ainsi dire le texte. Les deux octosyllabes de «Aube» semblent avoir une fonction analogue. Un autre détail typiquement musical: «J'ai embrassé l'Aube d'été» résume et préfigure déjà, en quelque sorte, l'essentiel du poème. Il est comme ces cellules mélodiques de Beethoven, comme ces motifs faits de trois ou quatre notes qui contiennent déjà, pour ainsi dire, le «code génétique» de toute la composition qu'ils précèdent. Ils représentent une sorte de concentration extrême, de resserrement extraordinairement dense du matériel qui par la

[32] Arthur Rimbaud: *Illuminations*, Gallimard, Paris, 1984, 178.

suite sera développé par le compositeur. «J'ai embrassé l'Aube d'été» nous dit d'emblée que la quête sera couronnée de succès, que le pèlerinage –érotique et cosmique en même temps– de l'enfant aboutira à l'assouvissement du désir.

Entre les deux octosyllabes, cinq paragraphes de longueur inégale décrivent les différentes phases de l'itinéraire de l'enfant à la poursuite de sa déesse. Et quelle célébration du son pur! Soulignons par exemple l'harmonie imitative de «et les pierreries regardèrent»,[33] où l'humide iridiscence des pierres du sentier dans la rosée du matin est exprimée par l'allitération des «r»: lumière humide, humidité lumineuse, en tout cas, surface de réverbération, d'étincellement. La vibration réitérée des «r» associée à la voyelle «e» crée l'illusion sonore d'un mirage, de quelque chose d'oscillant, d'un vague miroitement. La coïncidence entre le son et l'objet référentiel, le miracle du son «disant» la notion à laquelle il est associé, se poursuit avec «et les ailes se levèrent sans bruit».[34] Nouveau jeu d'allitération sur les «l» (ailes), réminiscence des vers du *Booz Endormi* de Hugo: «Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala / L'Ombre était nuptiale, auguste et solennelle / Les anges y volaient sans doute obscurément / … Quelque chose de bleu qui paraissait une aile». Qu'y a-t-il en effet de

[33] *Illuminations*, 178.
[34] *Illuminations*, 178.

plus ailé que le phonème «l»? Mouvement ascensionnel pour les vers de Hugo autant que pour l'image de Rimbaud. Sensation de suspension, d'ondulation, d'absence de gravité. Hugo est explicite: les ailes qu'il évoque appartiendraient à un ange. Rimbaud est plus indéterminé, quoique dans un poème essentiellement mythologique comme « Aube », hanté par des palais et des déesses, on a bien le droit de supposer qu'il pourrait aussi s'agir d'ailes plutôt chimériques. Mais revenons au pouvoir évocatoire de l'allitération rimbaldienne: «Et les ailes se levèrent sans bruit». Combien de fois trouvons-nous le mot «ailes» enchevêtré dans cette petite constellation de mots? Trois! Oui, par le moyen de l'homophonie. Voyons: «Et les», «ailes», «(s)e le(vèrent)». Ailes cachées, oui, mais latentes, ailes qui battent à l'oreille du lecteur, sinon devant ses yeux! Ailes qui s'imbriquent les unes dans les autres, qui prolifèrent, qui se multiplient, comme le «peuple de colombes», le «million d'oiseaux d'or» du *Bateau Ivre*.[35]

Soulignons finalement les deux mouvements du poème: l'élan ascensionnel (cime argentée, clochers, dômes, les ailes se levèrent, la fleur qui s'entrouvre, le soulèvement des voiles, le haut de la route, le réveil, le midi), et le contrepoids offert par le mouvement catamorphe (Durand)[36] de la chute, de l'affaissement («L'eau était morte» –si réminiscent de «Le ciel est

[35] Arthur Rimbaud: *Poésies*, Gallimard, Paris, 1984, 94.
[36] Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969.

mort» de Mallarmé[37]–, les camps d'ombres, le *wasserfall* s'échevelant à travers les sapins –félicitons Rimbaud pour le choix de ce beau mot à la résonance si liquide et pour avoir évité les vocables français «cascade», «cataracte» ou «chute d'eau», aux sonorités tellement saccadées– et l'assoupissement définitif: «L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois»). Ce décasyllabe est, lui aussi, riche en allitérations et en assonances: les sons «o» et «b» saturent la phrase, et configurent à plusieurs reprises –encore une fois, par le moyen de l'homophonie– le mot «aube» («aube», «(t)o(m)b(èrent)», «au b(as)»). Le mouvement d'affaissement est aussi suggéré par les terminaisons courtes, monosyllabiques, douces et quelque peu inattendues de la plupart des phrases, en particulier dans celles qui closent chaque paragraphe. Cela produit un sentiment d'arrêt, de quelque chose de ramassé, de doucement resserré: «l'aube d'été», «la route du bois», «se levèrent sans bruit», «qui me dit son nom», «en agitant les bras», «je l'ai dénoncée au coq», «son immense corps», «au bas du bois», «il était midi». Au lieu de laisser ses phrases réverbérer comme les échos voltigeant sous les voûtes d'une cathédrale, Rimbaud coupe systématiquement ses fins de phrase, il «enlève la pédale», il leur impose la sourdine, bref, il les laisse s'achever dans un geste de recueillement, de simplicité, d'intimité.

---

[37] Mallarmé: 54.

C'est dans un bois de laurier que l'enfant parvient finalement à entourer sa déesse «avec ses voiles amassés»: laurier poétique, laurier du vainqueur et –ne laissons pas de le signaler– laurier érotique: restitution de la partie dans le tout, réimmersion totale dans la femme, apaisement de la goutte d'eau qui regagne l'océan et qui se confond à nouveau avec «son immense corps». À moins que le dernier octosyllabe: « Au réveil il était midi» soit plutôt lu comme la constatation, le lieu précaire d'une possession manquée. L'enfant, est-il jamais parvenu à confondre son corps avec celui de la déesse? L'oxymore «J'ai senti un peu son immense corps» ne nous garantit rien. C'est après tout «avec ses voiles amassés» qu'il l'embrasse. Il n'est jamais question de dévoilement, de nudité. Les sept voiles de Salomé restent intacts! Une intérpretation aussi valable que celle que je propose.

Par ailleurs, le poème a été victime des pires clichés psychanalytiques. Pour Anna-Emannuelle Berger, «l'expérience lyrique est liée chez Rimbaud par la recherche d'une satisfaction orale (faim, soif...) qui détermine une véritable poétique du dégoût et l'expression d'un érotisme polymorphe caractérisé par la prédominance de pulsions primaires orales et anales ».[38] (Pour l'amour de Dieu !) S'il nous faut accepter la thèse vertébrale de cette

[38] Anne-Emannuelle Berger : *Le banquet de Rimbaud. Recherches sur l oralité*: Champ Vallon, Paris, p.120.

étude, «Aube» représenterait l'expression la plus distillée de cet «érotisme polymorphe». L'aube n'étant autre chose qu'une prosopopée de la femme –sous la forme de déesse!– il ne nous reste pour option que de la concevoir comme figure maternelle, «l'aube et l'enfant tombèrent au bas des bois» étant (devinez!) une fantaisie caractérisée de retour à l'utérus. L'aube contient, enveloppe l'enfant tout comme la Géante possède –en l'écrasant– le poète («un petit hameau à l'ombre d'une montagne») dans la pièce homonyme des *Fleurs du Mal.*

Évitons les lieux communs critiques. Il n'y a point de «déréglement de tous les sens», dans «Aube». La fameuse lettre dite «du voyant» a été responsable, pendant plus d'un siècle, de la mauvaise intérprétation de tout ce qu'il peut y avoir d'hallucinatoire, de vertigineux («Je fixai des vertiges») dans la langue de Rimbaud. Yves Bonnefoy (*Notre besoin de Rimbaud*) a particulièrement contribué au concept d'aliénation rimbaldienne sous ses deux facettes, l'une d'ordre purement chimique, celle de la consommation de drogues pour dynamiser le processus créatif, (histoire aussi infâme –je ne dis pas «fausse»– que l'alcool chez Poe); l'autre de l'ordre du «sublime»: sa conversion tardive à la religion. Aliéné, arraché à lui-même soit par «le flot sans honneur de quelque noir mélange» (Mallarmé: «Tombeau d'Edgar Poe»), soit par une expérience béatifiante *in articulo mortis*. En essence,

deux jugements moraux. «Aube» n'est pas plus l'œuvre d'un drogué qu'elle ne l'est d'une âme ravie en extase mystique. C'est l'œuvre d'un écrivain parfaitement lucide, maître de ses pouvoirs créatifs, maître de la technique, maître de sa langue, maître de la parole poétique, maître de soi. Sa seule folie est celle de la poésie. Une façon de voir le monde qui n'est ni démentielle ni chimiquement induite. Quel terme néfaste, celui de «poète maudit»!

Aussi qu'il me soit permis de diverger de ceux qui ne voient dans la poésie rinbaldienne autre chose qu'une vocation quelque peu juvénile de «terrorisme» linguistique. Rimbaud n'a pas dynamité quoi que ce soit. Ceux qui pensent de cette façon se précipitent en foule pour citer «Le bateau ivre». Or, ils omettent toujours de faire allusion aux derniers vers du poème: ce nostalgique repliement sur soi-même, ce mouvement de retour d'enfant prodigue, cette réintégration au monde tiède et acueillant des vieilles significations, à «l'Europe aux anciens parapets». On voit donc comment, celui qui a vu «les péninsules démarrées», le «million d'osieaux d'or», les «archipels sidéraux », «les trombes et les ressacs », la fermentation des marais, «énormes masses où pourrit dans les jours tout un Léviathan», celui qui a été responsable de mettre les signifiants «à la dérive», finit par évoquer nostalgiquement (de *nostos* : retour) «une eau d'Europe, la flache

noire et froide où vers le crépuscule embaumé un enfant accroupi plein de tristesse lâche un bateau frêle comme un papillon de mai». L'Europe aux anciens parapets, oui: une image à ne pas ignorer.

Déguisée, subreptice, latente, parfois à peine perceptible, la poésie est la sève même des poèmes en prose de Baudelaire autant que de ceux de Rimbaud. Bien entendu, il n'y a point de «dérèglement de tous les sens», de rupture totale du *logos*, d'éclatement définitif de la langue dans Baudelaire (mais, y en a-t-il même un dans Rimbaud? Cette thèse, n'est-elle pas, comme nous venons de le discuter, quelque peu exagérée?) Les *Petits Poèmes en Prose,* en dépit de leur discontinuité, de leur hétérogénéité, de leur composition rhapsodique et inégale, restent essentiellement poétiques par les raisons suivantes: A- La manipulation savante des sonorités et du rythme comme matrices de sens; B- L'utilisation de l'harmonie imitative; C- L'acte de sorcellerie par lequel le fond et la forme deviennent –comme dans une pièce de musique– indiscernables et donc indissociables, et dans laquelle la forme «dit» le fond et l'une et l'autre se cofondent «dans une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté»[39] ; D- Par l'économie du langage, la volonté de synthèse, de concision maximale, par l'extrême densité du sens, par le resserrement fanatique de la forme qui

[39] "Correspondances": *Les Fleurs du Mal*, 22.

exclut le *ripieno* de la prose, ses proclivités digressives et oratoires (pour la plupart, les *Petits Poèmes en Prose* sont un prodige de synthèse –trait distinctif de la bonne poésie–, ils ont la fermeté et la limpidité du quartz); E- La grande majorité des *Petits Poèmes en Prose* ne sont que des élaborations, des rêveries, des développements d'une métaphore matrice (le port, le voyage, le thyrse, le poète comme comédien, saltimbanque, vitrier, l'infini comme pointe acérée, l'évasion déclenchée par la chevelure de la femme aimée, les fenêtres, les miroirs), métaphore à partir de laquelle le poète tisse tout un réseau de métaphores filées, subordonnées. Mais, comme dans tout bon poème, le noyau, le générateur métaphorique peut être associée à une image fondatrice, à une seule vision, à la seule étincelle d'un rapprochement analogique particulièrement riche en potentiel pour des développements ultérieurs; F- Même quand ils s'imprègnent de narrativité, les *Petits Poèmes en Prose* ne tombent jamais dans le simple *storytelling*: leur modèle narratif est celui de la fable, de la vignette, de l'allégorie, voire de l'apologue et de la parabole. Ils dépassent de beaucoup la simple anecdote. Ils configurent une mythologie personnelle, une galerie de rêves, d'hallucinations, d'idées fixes. Ils sont toujours, en quelque sorte, des «chambres doubles», ayant un sens premier et, comme le dirait Rabelais, «un plus haut sens»: traits fonciers de la poésie plutôt que de la prose; G- Poésie intermittente, celle des *Petits*

Poèmes en Prose, oui, c'est le moins que l'on puisse dire, mais non pas par défaillance du génie poétique de l'auteur. D'ailleurs, même dans *Les Fleurs du Mal*, il peut nous arriver de heurter les pires platitudes en plein milieu de l'extase poétique. Rien d'accidentel ou d'adventice ici. La poésie «officielle» ne fait son apparition, comme le dirait Mallarmé dans sa préface à « L'après-midi d'un faune », que «dans les grandes occasions». Comme dans certaines sculptures de Rodin où la forme se décante, se dégage de la pierre brute, la poésie –sinueuse, hypnotique, harmonieuse–, à peine ébauchée pour proclamer sa beauté, émerge du chaos pendant quelques instants bénis pour se subsumer à nouveau dans la prose. Rodin conserve la pierre brute, la matière première, comme cadre, comme un magma duquel émerge la forme impeccablement façonnée et polie. De manière analogue, la préservation de la prose dans les *Petits Poèmes en Prose* de Baudelaire a pour fonction de mettre en relief la plénitude nécessairement éphémère de la poésie.

Il serait naïf de supposer que de telles intermittences seraient dues à un manque de discernement esthétique de la part d'un écrivain qui a voué sa vie entière à l'élucidation du mystère poétique. Baudelaire savait fort bien ce qu'il faisait: les nuages ne sont jamais aussi beaux que quand ils sont mis

en rapport de contiguïté avec la soupe immonde, grasse, ignoble.[40] Sans le *Spleen* il n'y aurait pas d'Idéal. Le prosaïsme des *Petits Poèmes en Prose* est envisagé dès le début dans le projet poétique de Baudelaire: c'est la contrepartie dialectique et donc nécessaire de la splendeur poétique. Rimbaud est sans doute moins inégal dans ses poèmes en prose: la pierre brute a été éliminée soigneusement et il ne reste en eux que la forme pure. Ici, point de tension entre la prose et la poésie: les *Illuminations* sont, pour emprunter le néologisme fameux de Neruda, de la véritable *proésie*. Selon Michel Murat, les *Illuminations* cherchent, en passant du vers à la prose, à maintenir ce qui caractérise la langue des vers, c'est-à-dire les régularités[41] : régularité des images, régularité rhétorique, régularité sonore, régularité rythmique. Il est bon vitrier, Rimbaud, il ne fabrique que des vitres roses, bleues, des vitres magiques, des vitres de paradis. Baudelaire, lui, se veut mauvais vitrier et ne nous livre que par intermittentes rafales l'«infini de la jouissance».[42] Et quoi de surprenant? N'est-ce pas cela, après tout, la nature et la vocation de tout éclair?

---

[40] *Petits Poèmes en Prose*: «La soupe et les nuages», 136.
[41] Michel Murat : L art de Rimbaud : José Corti : Paris, 2002, p.110.
[42] Petits Poèmes en Prose: «Le mauvais vitrier», 37.

CHAPITRE 3: POUR ALLER AU PARADIS DE VERLAINE

J'ai fait une assez lente descente au Néant
pour pouvoir parler avec certitude.
Il n'y a que la Beauté et elle n'a
qu'une expression parfaite, la Poésie.
Tout le reste est mensonge.

Stéphane Mallarmé

Le poème «Le bruit des cabarets» est, avant toute autre chose, un prodige de synthèse. Il a la fermeté et la limpidité du quartz. Dix vers alexandrins suffisent pour exposer une cosmovision qui est en même temps un *ars poetica*, une éthique et une téléologie. Par l'économie du langage, par le resserrement fanatique de la forme qui exclut le *ripieno* oratoire et la digression, par la concision maximale et l'extrême densité du sens, on décèle immédiatement la pure poésie. Encore un trait qui ne saurait pas nous tromper: ces quelques vers sont capables de provoquer chez le lecteur une sorte de choc, de le tirer hors de lui-même, de le secouer d'une façon à laquelle on reconnaît d'emblée le miracle de l'expérience poétique.

Penchons-nous sur ce mystère avec la curiosité de l'amoureux, non pas avec la furie scrutatrice du dissecteur, du chirurgien.

«Le bruit des cabarets» propose au lecteur un itinéraire. Itinéraire qui a aussi quelque chose de quête, de poursuite, voire de pèlerinage. Tout poème de voyage, tout périple, toute navigation, toute odyssée suscite naturellement le discours musical. Le célèbre critique viennois Eduard Hanslick décrivit le *Deuxième Concerto* de Liszt comme «la vie et aventures d'une mélodie», et ce n'est pas par hasard que Henri Duparc a mis en musique *L'invitation au voyage* de Baudelaire. C'est que la musique est avant tout un art *chronique*, c'est-à-dire un art qui se déroule dans le temps. Toute mélodie est essentiellement trajet, transhumance, courbe qui met en rapport un *archè* et un *telos*, un point de départ et un point d'arrivée avec, bien entendu, toutes les vicissitudes qui jalonnent la route entre l'un et l'autre. Le voyage métaphorise la vie, la mélodie métaphorise le voyage.

Le «bruit des cabarets» est donc, par la nature même de son mouvement foncier, un poème musical. Disons plus: il est contrapuntique, il tisse une polyphonie à deux voix entre le registre «du paradis» et le registre «de la misère humaine». Le premier sous-tend le second, il est présent depuis le début du poème mais ne se révèle que dans le deuxième hémistiche du dernier vers. S'épanouissant de façon tout à fait inattendue dans la

«coda» du poème, il illumine et colore rétroactivement la totalité du texte, il modifie son sens, il transfigure tout ce qui le précède. *Mutatis mutandis*, le dispositif rhétorique de «bruit des cabarets» illustre assez bien la notion derridienne de *différance* et de *trace*: le sens du texte est différé jusqu'au vers qui sert de corollaire au poème et la vision du *paradis* porte à son tour la trace de tout ce qui la précède.

Aux antipodes de cette image paradisiaque, nous avons l'atroce répertoire de la misère humaine exprimée par les notions suivantes: bruit, fange, déchéance, ferraille, machine, boues, grincements, vice, violence (évoquée par l'autorité répressive des agents de police), bitume, ruine, égout (avec tout le registre sémantique qui lui est associé: saleté, viscosité, pestilence, excrément), animalité féroce (le terme *gueule* présent dans *brûle-gueule*), la nuit (l'«air noir») ou peut-être plutôt les ténèbres créées par la fumée des cheminées[1], l'hiver (le platane qui s'effeuille), la décrépitude suggérée par le dessèchement de l'arbre, la tératologie (les yeux sans paupières de cette créature monstrueuse qu'est l'omnibus), son rugissement (métaphorisé comme ouragan), la canaille (les ouvriers qui fument), le

[1] Comment ne pas évoquer ici l'« Azur » de Mallarmé : «Encor ! que sans répit les tristes cheminées / Fument, et que de suie une errante prison / Eteigne dans l'horreur de ses noires traînées / Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon !» Stéphane Mallarmé : *Poésies* : Paris, Gallimard, 1992, p. 20.

plaisir –le «bourreau sans merci» de Baudelaire–[2] symbolisé par le club, le cabaret (où se nouent les idées de péché, d'ivrognerie, de noctambulisme, de populace), l'anonymat, la dépossession, la perte d'identité –donc l´aliénation– suggérée par les espaces publics (cabarets, clubs, omnibus, trottoirs), ou par le caractère purement générique des éléments du décor (toits, pavés, bitume, murs, égouts), la fainéantise et la lourdeur, représentées non seulement par les ouvriers qui fument en se dirigeant vers le club, mais aussi par l'image anthropomorphe de l'omnibus, qui roule ses yeux lentement et qui est «mal assis entre ses quatre roues» –ne dirait-on pas un grand âne paresseux, une grosse bête qui somnole dans la mollesse? Et voilà l'inventaire exhaustif des malheurs humains, tels que les conçoit Verlaine!

Conforme au précepte mallarméen de *suggérer* plutôt que de *nommer*,[3] Verlaine laisse au lecteur le plaisir de compléter le tableau: chaque mot-clé est censé déclencher toute une gamme sémantique qui n'est pas explicitement formulée. Cabarets, égouts, fange, fumée sont comme

---

[2] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: « Recueillement » :Paris, Gallimard, 1997, p. 230.

[3] «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve». Philippe Forest, *Le symbolisme ou la naissance de la poésie moderne*: Paris, Bordas, 1989, p. 17.

les notes constituant une tonalité fondamentale, elles se complètent, se fécondent réciproquement, elles se mettent en valeur les unes les autres, telles les cordes tendues qui vibrent par sympathie.

L'idée de geôle, par exemple, n'est jamais exprimée de façon manifeste, et pourtant, elle sature sémantiquement le texte : la ferraille, les agents de police, les murs, les pavés... univers carcéral et claustrophobique. Le monde entier semble devenir prison, la ville n'est autre chose qu'une immense geôle et le tableau esquissé par Verlaine se rapproche par moments de celui de Baudelaire: «Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris ; / Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux».[4] C'est par association analogique, métonymique et paronymique que le lecteur complète la gamme dont le poète ne fait que fournir quelques notes.

Vision panoramique de la ville, celle que dessine Verlaine, énorme mural où le paysage urbain nous est présenté, pour ainsi dire, de façon cinématographique (plan séquence de grand ensemble en plongée, s'ouvrant sur des personnages lointains dans un vaste espace, lent «pano» de la caméra suivi de plans de plus en plus focalisés sur des objets et des figures

[4] Baudelaire, 228.

concrètes). Le dispositif rhétorique de Verlaine est ici fort significatif : le poète refuse le choix, il préfère nous montrer tout, il dresse une énumération, un véritable catalogue de la misère humaine. Verlaine entasse les images, il nous les inflige pêle-mêle selon une technique additive et strictement cumulative. Le *je* lyrique –foyer de sens du poème– ne fait éclosion que de façon fort inattendue au dernier vers. Les neuf vers précédents constituent une macabre litanie, un dénombrement d'éléments enregistrés dans un style qu'on pourrait presque qualifier de naturaliste, si l'«ouragan» de l'omnibus et la prosopopée –ou peut-être le zoomorphisme?– de l'énorme machine devenue être vivant ne conférait pas au texte une certaine couleur fantasque qui est caractéristique du symbolisme.

La ville est comme le magma volcanique: elle déborde toute possibilité de description, elle ne peut pas être contenue ni limitée, elle est, en somme, *ce qui ne peut pas être dit.* On doit se contenter de *la montrer* telle qu'elle est, chaotique et échevelée. Exerçant la prérogative de l'omniscience, Flaubert «maîtrise» encore la ville dans ses descriptions de Yonville, de Rouen, de Paris. Verlaine, lui, nous propose une solution plus moderniste, il refuse le choix, il ouvre l'objectif de la caméra et laisse l'avatar humain de la ville se montrer dans sa totalité: c'est au lecteur de faire le choix.

Il est frappant de voir combien d'écrivains ont opté pour ce procédé rhétorique chaque fois qu'ils ont dû se colleter littérairement avec la ville amorphe et torrentielle. Citons trois exemples, afin de mettre en relief la similitude des procédés littéraires. D'abord, un extrait de *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui:

> Les chiens mangent les ordures, les rats mangent les chats et les chiens sont mordus par les rats des ordures, alors, seuls animaux de l'écosystème illogique, les rats, joints aux hommes, participent au massacre de la ville. Les enfants s'endorment dans des toiles trouées comme le sexe de leur mère, les ascenseurs cloués au fond des colonnes béantes par l'écoeurement ne remonteront plus, l'urine embaume de son ammoniac chaque marche, chaque palier, des odeurs de vieux mouton s'échappent des vieilles boucheries ensanglantées, les quartiers de viande suintent, les squelettes s'éreintent au bout des crochets du manque, la sciure emprisonne les mouches emphysémateuses, les égouts éclatent, les prix s'éclatent, les bidonvilles contaminent le cœur de la ville, tumeurs cancéreuses, les cabanes gondolées par les globules désaxés s'accrochent aux murs des quartiers miséreux, les petites filles munies de seau en plastique

> boivent l'eau du caniveau, l'eau cholérique, les hommes pissent sur les arbres...[5]

La ville de Bouraoui, une *cornucopia* inépuisable de l'immondice comme celle de Verlaine, plonge le lecteur dans une sorte d'extase de l'horreur, un bazar inépuisable de l'immondice. Au-delà des similitudes morphologiques du paysage, c'est surtout le choix rhétorique qui me paraît ici significatif: la ville génère un discours qui assume, lui-même, la forme de la coulée, du flux incoercible. Egaré au milieu de l'enfer, l'écrivain ne peut se permettre le luxe d'être sélectif. Comment choisir parmi des éléments qui représentent, tous, un maximum d'horreur possible?

Considérons ensuite ce passage de *L'écrivain public* de Tahar Ben Jelloun :

> Ni rempart ni citadelle, mais une place publique, sans ordre, sans harmonie, lieu d'infinis mouvements, lieu de passage et d'arrêt de paroles murmurées, de mots hurlés, de turban déroulé, jeté à terre, voile arraché, déchiré, mains levées ramenant dans d'autres mains ouvertes une part du ciel, visages secrets, dents serrées, l'odeur des chairs qui transpirent, des corps gras ou minces, secs ou transparents

[5] Nina Bouraoui : *La voyeuse interdite* : Paris, Gallimard, 1991, p. 72.

> serrés les uns contre les autres, des enfants se faufilent, s'assoyent par terre, les yeux épaissis de sommeil, les mains glissent discrètement le long des cuisses, des têtes lourdes se penchent en attendant qu'elles se renversent définitivement sur une pierre humide, une masse de poussière jaune monte, emportée par un peu de vent, le vieux palmier à l'entrée du palais de justice est chétif, rouillé, fatigué, sur une nappe en plastique une vieille femme vend du pain rassis et des figues sèches rongées par les vers, un flic donne un coup de botte dans la nappe et injurie Dieu qui a permis à cette femme d'arriver jusqu'à la place...[6]

Même technique de mosaïque, de collage, même conception «cinématographique» du paysage citadin, étalage plutôt que description, flux aléatoire plutôt que représentation disciplinée et sélective.

Finalement, citons un paradigme poétique beaucoup plus proche de Verlaine, un extrait du «Crépuscule du soir » de Baudelaire:

> La Prostitution s'allume dans les rues; / Comme une fourmilière elle ouvre ses issues; / Partout elle se fraye un occulte chemin, / Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main; elle remue au sein de la cité de fange / Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange. / On

[6] Tahar Ben Jelloun: *L'écrivain public*: Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 172.

entend ça et là les cuisines siffler, / Les théâtres glapir, les orchestres ronfler; / Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices, / S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices, / Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci, / Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi, / Et forcer doucement les portes et les caisses / Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.[7]

Dans l'esthétique du modernisme, toute ville qui ne serait pas représentée panoramiquement serait rétrécie et donc faussée. La ville devient le paradigme même de l'indicible, de ce que l´on ne peut pas épingler conceptuellement, ville-océan qui usurpe la place souveraine jadis assignée à la nature.

La ville de Verlaine est déjà une ville foncièrement moderne, une «ville d'enfer», comme le dirait Victor Hugo, une cité de l'exil et de l'aliénation. L'ouvrier effectue un travail étranger pour une entreprise étrangère au sein d'un système étranger et dans un monde étranger. Le mot aliénation est ici utilisé dans son acception juridique, c'est-à-dire comme dépossession, comme transfert d'un bien à autrui. L'aliénation (Marx, Weber, Merleau-Ponty, Lacan, Baudrillard, Marcuse) est le processus à

[7] Baudelaire, 270.

travers lequel l'homme est dépossédé de lui-même. La ville de Verlaine est un énorme foyer d'aliénation. *The City* de Copland, *Pacific 231* de Honneger, la *Suite Symphnique* d'Ibert et la musique dite «machinique» de Prokofiev et de Shostakovich sont les paradigmes musicaux qui l'incarneraient le mieux. On aura l'occasion de revenir sur cette notion dans notre analyse du sonnet «du cygne» de Mallarmé.

Essayons maintenant de suivre Verlaine –cette infime entité globulaire emportée par le flux artériel de la grande métropole– dans son parcours à travers les cabarets, les rues sordides et les égouts. La déliquescence est l'un des registres sémantiques fondamentaux dans cette «saison en enfer»: fange, boues, toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse, ruisseaux, égouts... on dirait que la matière pourrit *in situ*, qu'elle se désintègre à vue d'œil. Monde de pure viscosité, univers glutineux et épais, image même de la mort. Verlaine, voudrait-il simplement nous faire plonger dans la nausée avec cette coupe «histologique» de la ville, avec cette minutieuse autopsie qui exhibe les entrailles gluantes du grand cadavre urbain? Pour comprendre le sens profond de tout cela, il peut être utile d'intégrer ici cette réflexion de Simone de Beauvoir:

> La gélatine tremblante qui s'élabore dans la matrice (la matrice secrète et close comme un tombeau) évoque trop la molle viscosité

> des charognes pour que l'homme ne s'en détourne pas avec un frisson. Partout où la vie est en train de se faire, germination, fermentation, elle soulève le dégoût parce qu'elle ne se fait qu'en se défaisant; l'embryon glaireux ouvre le cycle qui s'achève dans la pourriture de la mort. Parce qu'il a horreur de la gratuité de la mort, l'homme a horreur d'avoir été engendré... Le culte de la germination a toujours été associé au culte des morts... Ainsi la Femme-Mère a un visage de ténèbres: elle est le chaos d'où tout est issu et où tout doit un jour retourner; elle est le Néant. Dans la nuit se confondent les multiples aspects du monde que révèle le jour... Cette nuit, où l'homme est menacé de s'engloutir, et qui est l'envers de la fécondité, l'épouvante. Il aspire au ciel, la lumière, aux cimes ensoleillées, au froid pur et cristallin de l'azur;[8] et sous ses pieds, il y a un gouffre noir, chaud, obscur tout prêt à le happer; quantité de légendes nous montrent le héros qui se perd à jamais en retombant dans les ténèbres maternelles: caverne, abîme, enfer».[9]

Sans vouloir pour autant souscrire aux clichés psychanalytiques prévisibles à propos de la ville-mère (ou plutôt la ville-marâtre, dans le cas

---

[8] Comment ne pas songer à Mallarmé dont l'*azur* fait office de véritable «signature» poétique ?
[9] Simone de Beauvoir: *Le deuxième sexe* : Paris, Gallimard, 1988, p. 246-248.

que nous considérons), il est clair que la viscosité a ici une double valence symbolique. Comme la plupart des grands symboles de l'imaginaire poétique, elle participe du «régime diurne» en même temps que du «régime nocturne» de l'image[10]: elle est toujours ambivalente et devient alternativement la voix d'Eros et celle de Thanatos. De long en large des neuf premiers vers du poème de Verlaine, cette viscosité est présentée de façon inéquivoque: l'eau noire de l'égout, des ruisseaux, de la fange est une eau «stymphalisée», une eau cathamorphe.[11]

La déliquescence –comme pourriture– est invoquée ici de manière réminiscente de *The Facts in the Case of M. Valdemar* et *The Fall of the House of Usher* de Poe[12], de «Une Charogne» et «Les métamorphoses du vampire» de Baudelaire (la femme devenue subitement «outre aux flancs gluants, toute pleine de pus»), de maintes pages des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et surtout de l'épisode du matador «déliquescent» dans *L'histoire de l'œil* de Georges Bataille. Elle représente la désintégration de l'organisme, littéralement parlant, une dés-organisation. Elle désassemble,

---

[10] Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* : Poitiers, Bordas, 1969, p. 151-224.
[11] Durand, 103.
[12] L'écroulement de la maison fantasmagorique -qui n'est qu'une métaphore de la déchéance physique et psychologique du protagoniste, comme l'est la ville que nous étudions pour le poète-, s'effectue par submersion du château dans l'eau fétide du marécage : l'eau est ici ce qui ensevelit, un élément engloutissant et anéantissant (eau «ophélisée», aurait dit Durand).

elle désagrège, elle dissout le corps, et avec lui, le *principium individuationis*.

Ville syphilisée, infectieuse, réduite à de purs fluides corporels qui ne sont rien d'autre que du venin: *imago mortis* où fermente pourtant la vie. Egouts et ruisseaux deviennent ici comme les artères –ou intestins?– d'un énorme organisme en décomposition. Ville anatomisée, corps dégoulinant où se manifeste cette atroce solidarité thanatologique entre la mort et la matière (la *mater*, la mère) soulignée par de Beauvoir. La ville représente une sorte d'inversion alchimique: elle retransforme l'or en excrément, elle réduit la beauté à pure putréfaction. C'est le processus inverse des *Fleurs du Mal*, avec leur ascension verticale de la boue vers la lumière. Dans la ville de Verlaine, les nénuphars sont réduits à nouveau à cette pourriture qui les a engendrés, à la décomposition que des myriades de bactéries ont opérée dans la puanteur du marais: nous sommes dans la présence d'un retour à la boue originelle, au chaos, d'une véritable dé-sublimation.

Je suis loin de privilégier ici une lecture féministe «à la Beauvoir» du poème (le commentaire de l'auteur du *Deuxième sexe* que je viens de citer n'a par ailleurs aucun rapport avec le texte que nous sommes en train d'étudier, la préoccupation de Beauvoir étant totalement étrangère à Verlaine). Je me limite simplement à signaler la pertinence de certains de

ses aperçus dans l'interprétation des aspects les plus significatifs du poème, à savoir la dynamique des pôles d'opposition qui structurent le texte (le Ciel / l'Enfer, l'Azur / le Gouffre, l'Idéal / le Spleen, le Rêve / l'Ici, la Pourriture / le Paradis), et surtout, l'ambivalence symbolique de cette déliquescence qui, telle la viscosité amniotique décrite par de Beauvoir, représente la vie comme la mort et devient une véritable cratophanie (Mircea Eliade), c'est-à-dire, quelque chose qui fascine autant qu'elle inspire horreur et répugnance. Je reviendrai plus tard sur cette idée, l'une des grandes lignes de force du poème de Verlaine.

Cette déliquescence omniprésente –dans le vers «Toits qui dégouttent, murs suintants, pavé qui glisse», la sensation d'humidité sature sémantiquement le texte– peut aussi être expliquée à partir de la conception jungienne de l'union de l'*anima* et de l'*animus*. Voyons:

> The King and the Queen are the Sun and the Moon, *animus* and *anima*, brother and sister. King and Queen confront each other naked, without conventional disguises. The contact represents the integration of the *shadow* with the *ego*, a conjunction of opposites: the soaring eagle of the *ego* and the earthy toad of the shadow. Animal instinct and primitive consciousness merge without being repressed by fictions or illusions. King and Queen descend into the water –the

unconscious. The immersion is a night-sea journey or dissolution which returns them to dark initial state. The well is a uterus in which to be reborn. The sea now engulfs the King and the Queen. Their coitus occurs in water, in the unconscious. They have returned to the beginning –the *massa confusa* or "unleashed chaos". At this moment the *Lapis* is conceived. The King and Queen are dead and have melted into a being with two heads, the *hermaphrodite*. After intercourse, a state of putrefaction sets in, a punishment for the sin of incest and conception. This is known as the *nigredo* state of blackness which requires the alchemist's self-cleansing. The Soul departs from the Spirit and Body of King and Queen in great distress. Unlike the usual idea of conception, it does not come from "above" to animate the body, but it leaves the body to mount heavenwards. Later, it will descend as a healing force and savior, a parallel to Christ's Second Coming. The dew descends –the *aqua sapientiae* or Water of Wisdom –portending the divine birth. Illumination washes away the *nigredo* by an *albedo* or whitening, like sunrise after darkness.[13]

[13] Maggie Hyde: *Jung*: Cambridge, Icon Books, 1999, p. 140-148.

Sans nécessairement accepter la configuration mythologique quelque peu arbitraire proposée par Jung –façonnée de toute évidence selon le modèle des «mariages mystiques» de maintes traditions religieuses–, on peut cependant repérer certains éléments qui peuvent contribuer à éclaircir le texte de Verlaine. Le poème représente effectivement une *illumination*, dans le sens rimbaldien du mot. Le dernier vers est une révélation, un moment d'épiphanie pour le lecteur autant que pour le *je* lyrique du poème. Le paradis n'est autre chose que l'*albedo*, l'apothéose, la lumière qui point à l'horizon après la *Nekyia* –le périlleux voyage à travers la nuit de l'océan.

Il est pertinent d'évoquer ici encore une fois le paradigme musical. Car le paradis de Verlaine, s'épanouissant subitement dans le dernier accord du poème, n'est rien d'autre qu'une modulation vers le mode majeur après un long et pénible itinéraire à travers le mode mineur. La musique nous fournit un procédé très concret pour illustrer cette notion: la *Tierce de Picardie*.[14] Il s'agit d'une tierce majeure qui clôt –de façon toujours inattendue– une composition par ailleurs entièrement écrite dans le mode mineur. Fréquentes dans les fugues en mode mineur du *Clavecin bien tempéré* de J.S. Bach, les *tierces de Picardie* –personne ne semble avoir une

[14] Le terme paraît pour la première fois dans le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, de 1767.

explication plausible pour l'origine de cette dénomination– sont l'un des maniérismes les plus caractéristiques de la musique baroque.

La *Tierce de Picardie* puise toute sa force expressive du fait de son éclosion soudaine dans un contexte qui ne la prépare pas, dans un discours musical qui achemine l'auditeur vers un dénouement tout à fait différent, c'est-à-dire vers le triomphe définitif du mode mineur. La *Tierce de Picardie* n'est autre chose qu'une frustration délicieuse de l'expectative sonore de l'auditeur, un rayon de lumière se frayant son chemin à travers les ténèbres du mode mineur et proclamant la victoire après que tout semblait annoncer la mort. Le poème «Une charogne» de Baudelaire, par exemple, tire toute sa force d'un procédé rhétorique analogue à la *Tierce de Picardie*. La dernière strophe («Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés»),[15] s'ouvrant après l'immersion dans la pourriture que nous imposent les onze strophes précédentes, nous offre un bel exemple de la «*Tierce de Picardie* poétique». On pourrait en dire autant, avec peut-être moins d'efficacité dramatique, du «Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!» qui clôt «Brise marine» de Mallarmé.[16] Quant à Victor Hugo, la *Tierce de Picardie* est l'un de ses ressorts poétiques préférés. Il suffit de

[15] Baudelaire, 136.
[16] Mallarmé, 22.

feuilleter au hasard *La Légende des Siècles* ou *Les Contemplations* pour rencontrer des exemples en foule.

Les codas et apothéoses finales en mode majeur dans des œuvres dont la tonalité «officielle» est mineure (Troisième, Cinquième et Neuvième Symphonies de Beethoven, Quatrième et Cinquième Symphonies, Premier Concerto pour Piano de Tchaikovsky, Première Symphonie de Brahms, Symphonie de Franck, Deuxième Symphonie, Deuxième et Troisième Concertos de Rachmaninoff, Cinquième et Septième Symphonies de Shostakovich) représentent un véritable *topos*, un élément définitoire de la dramaturgie musicale du romantisme et du post-romantisme qui est, en quelque sorte, une expansion jusqu'aux dernières limites expressives du principe de la *Tierce de Picardie*.

Ce paradis «en mode majeur» de Verlaine –et la signification psychologique du mode majeur est sans équivoque: lumière, stabilité, certitude, victoire– pourrait être considéré en termes dramatiques. Les neuf premiers vers du poème peuvent être comparés à la *peripeteia* de l'antique tragédie grecque, le voyage à travers les ténèbres; le dernier fait office d'*anagnorisis*, selon Aristote: le moment critique de la découverte, de la révélation, le moment où tout ce qui précède est revalorisé, récupéré, intégré et, dans le cas de Verlaine, célébré.

Et c'est là que réside toute la grandeur du poème. Il ne s'agit point d'une résignation (l'étymologie du mot nous en donne la clé: *signare*, capituler, abdiquer, signer la reddition). Verlaine ne propose pas de se soumettre sans protestation à un monde où l'immondice est comme une seconde atmosphère, de renoncer au combat, de se contenter de notre sort de larves fourmillant dans un cadavre frais. Poète maudit par excellence, fils du désenchantement politique et du désengagement vis-à-vis des grandes causes politiques qui jalonnent à ce moment l'histoire de la France, il ne nous exhorte pas non plus à l'action révolutionnaire.

Ce poète épris de vagabondage et d'errance n'est pas un instigateur politique, sa poésie n'est pas un appel aux armes. Rien ne serait plus étranger à sa *desiderata* esthétique que de faire de la poésie bélligérante, d'atteler la poésie –cette déesse!– à l'appareil de la critique sociale. Anticonformiste mais non pas révolutionnaire ou émeutier à la Vallès ou à la Hugo, il ne nous propose pas d'aseptiser la ville, de fermer les cabarets et d'instituer un comité pour l'aménagement du paysage urbain. Loin de cela. Il postule par contre que l'immondice *est constitutive* du paradis, qu'elle est nécessaire, qu'elle est la phase incontournable dans un périple vital qui se définit sous le motto *per aspera ad astra*: par le chemin de la douleur vers les étoiles. «Etoiles» : précisément le mot qui clôt la *Divine Comédie*, (et

«Booz endormi», de Hugo), le mot qui résume à lui seul cette vision céleste qui succède à la descente aux enfers. Le Sonnet «du cygne» de Mallarmé nous fournira l'occasion de revenir sur cette idée.

«Le Bruit des cabarets» est, comme le paradigme alchimique de Jung, l'histoire d'une immersion dans les eaux de Mercure, dans le monde *chtonique* –les profondeurs de la terre évoquées par les égouts–, et qui aboutit à un monde aérien, *pneumatique*, bref, aux étoiles. *Paradis* fait de pure lumière qui évoque l'image de la romancière costaricienne Yolanda Oreamuno: «Un lever du jour si blanc, si clair, que l'on aurait dit cet éternel et toujours attendu "lever du jour" en singulier, que nous attendons encore et toujours».[17]

Le paradis de Verlaine n'est pas une fable, une simple *Geschichte*. Il n'est pas non plus un lieu déterminé par des coordonnées physiques concrètes. Nous sommes en présence d'un paradis poétique, une latitude de l'Etre. Suis-je en train de suggérer que le *paradis* de Verlaine n'existe que dans le royaume de la poésie? Oui, mais hâtons-nous de préciser que, pour Verlaine, *la poésie est tout*, elle coïncide avec l'Etre. Le paradis de Verlaine dépasse la vieille dualité baudelairienne Spleen / Idéal. La poésie n'est plus désormais un «idéal», si noble et prestigieux que la manière dont nous

[17] Yolanda Oreamuno: *A lo largo del corto camino*: San José, Editorial Costa Rica, 1961, p. 308.

apparaît le terme en question. La poésie est, essentiellement, *tout ce qui n'est pas illusion*: c'est la demeure de la Vérité. Les égouts, les cabarets, la fange ne sont que des illusions, des ombres pâles et rétrécies qui se pavanent sur les parois de la caverne platonicienne; elles n'ont aucune densité ontologique, elles sont pur mirage. Comme le dit Mallarmé dans le texte que nous avons placé en exergue de cet essai: «J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste est mensonge».[18]

Ce que le théologien Eugen Drewermann remarque à propos de la religion peut aussi être apliqué à l'expérience poétique verlainienne:

> Les expériences de foi sont essentiellement d'ordre intérieur. Pour nombre de nos auditeurs, le problème vient de ce que, quand nous disons *non historique* ou tout au moins non constatable en tant que fait, ils comprennent *parfaitement imaginaire*, *totalement inventé*... Ce dont nous avons besoin c'est d'une autre vision du réel que celle qui domine dans notre monde moderne... La vérité est qu'il

[18] Forest, 15.

existe des réalités qui sont encore inclassables, et telles sont précisément les réalités religieuses.[19]

La condition pour celui qui voudrait entrer dans ce paradis n'est autre que le «long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» que postulait Rimbaud.[20] Voyage initiatique, celui qu'entreprend le poète à travers le labyrinthe abject de la ville –et le réseau des égouts, des ruisseaux, des pavés, des murs– suggère en effet l'idée de labyrinthe et donc d'égarement, de cécité que la nuit accentue. Comme nous l'avons signalé au début de cet essai, «Le Bruit des cabarets» est essentiellement un poème de la transhumance, du passage, un itinéraire avec un *telos* concret en vue –nous l'apprenons à la fin. Tout dans le poème suggère le mouvement, l'acheminement: trottoirs, pavés, bitume, omnibus, roues, roule, route, les ouvriers qui s'acheminent vers le club. Des espaces de circulation par excellence, pure transition, périple plutôt que port, tension pénible –et en même temps délicieuse– de *l'aller vers*, terrible jouissance du trajet avec un *terminus ad quem* qui se constitue à travers les épreuves surmontées du voyage.

---

[19] Luc Ferry: *L'homme-Dieu ou le Sens de la vie* : Paris, Grasset, 1996, p. 81.
[20] Forest, 64.

La notion de passage, d'acheminement est parfaitement cohérente avec celle de déliquescence. Songeons au "earthy toad of the *shadow*" de Jung. La grande ville comme *Shadow* –c'est-à-dire comme *ambitus* de la dégradation et de la bestialité– doit être, dans son statut ontologique, entité transitionnelle, pur changement. Le crapaud –ou la grenouille–, animal visqueux par excellence, est son emblème parfait. La grenouille est déplacement, surgissement, glissement, prestesse. Elle habite la fange, l'égout, elle glisse, elle suinte, elle dégoutte, comme la ville de Verlaine. La grenouille est l'animal métamorphique par excellence, celui qui illustre de façon on ne saurait plus tangible le passage de l'œuf au têtard et à la grenouille : animal capable de transformations magiques, créature amphibie et allotropique, ayant carte de résidence dans trois mondes; l'eau, la terre et l'air (le bondissement!). En Egypte, la grenouille était un symbole de fertilité, de genèse et de reproduction. Par ailleurs, nous connaissons tous le *topos* du crapaud qui devient prince: gloire de la métamorphose, l'amphibie a quelque chose d'inépinglable, de fuyant; le crapaud est une bestiole aux contours changeants. Il n'est sans doute pas fortuit que, dans les potions magiques des contes de fées, on utilise une langue de grenouille pour opérer la transformation de quelqu'un. La grenouille –comme l'homme– est une créature interstitielle: elle pullule dans la boue et pourtant, elle chante,

cherche le ciel et s'épuise dans des bondissements qui ne sont que pure volupté sublimatrice, élan ascensionnel (le chant prend son vol comme «le visible et serein souffle artificiel de l'inspiration, qui regagne le ciel» du «Prélude à l'après-midi d'un faune» de Mallarmé).[21]

Verlaine poète-crapaud? Oui, je le soutiens! Sacré «prince des poètes» à la suite d'un «référendum» organisé par la revue *La Plume* en 1894, ce grand poète était, si jamais il en fut un, habitant de la fange autant que de l'azur, crapaud qui devenait prince et qui se re-métamorphosait en créature à la peau trapue et verruqueuse sans que l'on eût même le temps de s'en apercevoir. Comme Quasimodo de Victor Hugo, Verlaine appartient en même temps à deux mondes. D'une part, il jouit de «la perspective monarchique» (Bachelard), du point de vue panoramique et hyperconscient des hauteurs (les clochers de Notre Dame, qui font du bossu un musicien, donc un poète, ne laissons pas de le signaler!). D'autre part il hante, comme le personnage de Hugo, les ténèbres du monde souterrain (les égouts de la «Cour des miracles»). Même «double nationalité»!

La vie de Verlaine ne fut rien d'autre qu'un *Nekya* abyssal, ininterrompu, avec pourtant «le paradis au bout». Crapule incorrigible, le poète-crapaud est fait de la même matière dégoulinante que la ville qu'il

---

[21] Mallarmé, 36.

décrit, elle aussi, ville-crapaud.[22] Entre lui et le paysage qui l'entoure s'établit un rapport de stricte *mimesis*, voire de consubstantialité! Le corps de la ville *est* le corps de Verlaine, ils sont tous les deux marqués par le signe de la déchéance, de la décrépitude, de la stérilité. Ruine humaine et ruine urbaine (bitume défoncé, égouts qui débordent, trottoirs couverts de fange, murs suintants, platanes qui s'effeuillent: isomorphisme atroce entre deux corps travaillés par la mort).

L'idée d'acheminement est exprimée surtout par l'un des éléments les plus chargés de symbolisme du poème: le ruisseau. Car le ruisseau n'est autre chose que *transito* dans sa forme la plus inexorable. Songeons par exemple à l'idylle peu connue *Le ruisseau*, de Madame Deshoulières: «Ruisseau, nous paroissons avoir un mesme sort; / D'un cours précipité nous allons l'un et l'autre, / Vous à la mer, nous à la mort».[23] La mort serait la mer des hommes (dont l'existence est homologue au cours du ruisseau), comme la mer serait la mort des ruisseaux (dont le cours figurerait la vie humaine). Les ruisseaux, la mer, la vie humaine et la mort ont été mis en rapport selon un chiasme, c'est-à-dire un parallélisme inversé du type (a-b / b-a). Les ruisseaux de Verlaine courent, eux aussi, vers leur fin inexorable.

---

[22] A noter la filiation étymologique entre *crapule* et *crapaud*. Le mot d'origine germanique *crape* signifie «ordure», le mot francique *krappa* fait allusion à «un animal aux pattes crochues». Or, nous savons que Verlaine était boiteux!

[23] Frédéric Lachèvre: *Les derniers libertins* : Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 72.

Sans cela, l'analogie vie-ruisseau aurait été d'ailleurs impossible, ou semblerait plutôt arbitraire. Il convient de ne pas oublier, d'autre part, que les ruisseaux verlainiens sont des «ruisseaux comblant l'égout», et ils deviennent aussi, par un surcroît de sens, le sang circulant dans des artères urbaines. Il s'agit donc de ruisseaux qui déclenchent la réminiscence de «La fontaine de sang» de Baudelaire, cette sorte d'hémophilie poétiquement sublimée.[24]

En premier lieu, il faut dire que le lot commun de la vie et du ruisseau est de mourir. Le ruisseau confère une dimension spatiale à la linéarité temporelle de la vie humaine. Autrement dit, le ruisseau «spatialise» la vie comme la vie «temporalise» le ruisseau. Tous les deux s'écoulent, s'usent, se dissipent. Ils sont frères dans la mort. L'un est métaphore de l'autre : l'espace comme métaphore du temps, le temps comme métaphore de l'espace. Au fond, tous deux sont des êtres *chroniques* -comme la mélodie-, des êtres qui n'existent que dans le grand canevas du temps. Ruisseau? Vie? Rien de plus qu'un terme, un délai. Que le premier s'épanouisse dans

[24] Rappelons ici, par la parenté avec certains éléments du poème de Verlaine, les deux vers où Baudelaire évoque la vision du sang qui coule « à travers la cité, comme dans un champ clos, transformant les pavés en îlots ». Baudelaire, 338.

la triomphale plénitude de la mer tandis que le second sombre dans la décrépitude et la misère ne change rien à leur commune nature transitoire.[25]

Rien de moins innocent que ces ruisseaux, rien de moins idyllique que ces inexorables courses à l'abîme. Tout ruisseau est une saignée à blanc, une perte de sang incoercible. C'est le ruisseau, comme matérialisation du temps, qui nous tue, et cette mort s'avère condition inéluctable à l'accès au paradis (une mort qui n'est pas, comme nous le verrons plus tard, nécessairement physique). Mallarmé se méfiera des eaux courantes («Ce peu profond ruisseau calomnié, la mort»),[26] comme le fera Apollinaire dans «Le Pont Mirabeau».

Il est fascinant, par ailleurs, de voir comment le *topos* du ruisseau-vie de Verlaine et de Madame Deshoulières est aussi invoqué par des auteurs aussi distants dans le temps et dans l'espace que l'Espagnol Jorge Manrique (XVe siècle), et que la Guadeloupéenne Maryse Condé (XXe siècle). «*Nuestras vidas son como los ríos, que van a dar a la mar, que es el morir*» –déclare le premier, «La rivière va à la mer comme la vie vers la mort, et rien ne peut arrêter son cours»– affirme la seconde. La similitude de ces formulations poétiques –en tout point analogues à celle de Verlaine– semble prouver l'universalité et la vigueur transhistorique et transculturelle de

[25] Pour une analyse plus détaillée de ce poème, consulter mon essai *La métaphore fluviale dans l'idylle «Le ruisseau» de Madame Deshoulières*.
[26] Max-Pol Fouchet: *Anthologie thématique de la poésie française* :Paris, Seghers, 1958, p. 235.

certains archétypes poétiques, de certaines métaphores séminales, résidentes millénaires du subconscient collectif de l'humanité (la *mythopoeic imagination* de Jung).

Mais la métaphore fluviale fondatrice dans l'imaginaire poétique de l'Occident serait, bien sûr, celle d'Héraclite: «on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve» (*Panta rhei*). Tout est fluide, tout est dynamique et instable. L'essence des choses consiste précisément dans cette constante transformation, transformation qui implique le mouvement, la discontinuité de l'Etre, la nécessité de la mort. Les ruisseaux de Verlaine ne sont pas des ruisseaux assassins: *nous sommes les ruisseaux*! C'est nous qui ne pouvons pas évoluer sans cesser à chaque instant d'être ce que nous étions! L'eau courante du ruisseau ne peut irriguer la campagne qu'en acceptant de mourir mille morts consécutives! Ce changement constant implique, comme le dirait Valéry dans «Le Cimetière marin», «une moitié d'ombre»,[27] une latence de mort. Dans le *Devenir* héraclitéen, la mort est l'agent inévitable qui permet le mouvement, la transformation et surtout, la création: une partie de non-être couve toujours à l'intérieur du *Devenir*.[28]

---

[27] André Gide: *Anthologie de la poésie française* : Paris, Gallimard, 1949, p. 742.

[28] Dans le *Cratyle*, Platon ironisait à propos de ceux pour qui «l'univers est toujours en voyage, les choses naviguent comme des bateaux, et à la ressemblance des malades de la grippe, tout est soumis au flux et au rhume». Platon: *Cratyle* : México, Porrúa, 1979, p. 261.

Vie faite de mort –et donc de douleur–, celle qui palpite dans le texte de Verlaine. «Dans le Monde, vous souffrirez l'affliction» –nous préviennent les premiers neuf vers du poème; «Mais ne craignez rien car J'ai vaincu le Monde» –semble nous proposer le vers final, selon le célèbre *dictum* biblique. L'enfer est ici la condition de possibilité du paradis. La déliquescence devient une *coincidentia oppositorum*: image de mort et source de vie. Mort qui est en même temps germination, naissance. Viscosité associée –comme le suggèrent de Beauvoir et Jung– à la putréfaction mais aussi au liquide amniotique où fermente et se forge la vie, une vie qui, pour emprunter l'expression de l'auteur du *Deuxième sexe*, «ne se fait qu'en se défaisant».

Et en quoi consisterait cette dé-faite dans le cas du poème de Verlaine? Probablement dans cela même que les paroles du Christ énoncent de façon si cryptique: «Celui qui voudra sauver sa vie se perdra, celui qui sera prêt à perdre sa vie se sauvera».[29] La dissolution du *principium individuationis* –dissolution jubilante, à être non seulement acceptée mais aussi célébrée– est la *conditio sine qua non* du salut. Le poème de Verlaine nous offre la possibilité d'une lecture sotériologique où, en dernière analyse, l'homme doit choisir entre lui-même et le *paradis*. La déliquescence –tout

[29] Mathieu, 10: 39.

ce qui dans le poème est en train de fondre, de se défaire– représente une métaphore physique de cet abandon, de ce renoncement à soi, de cette désintégration du sujet conditionné qui doit périr afin que la partie la plus véritable de l'être puisse avoir accès au paradis.

N'oublions pas que Verlaine, ce grand poète saturnien, est aussi le poète du repentir, de la conversion et du mysticisme, comme en témoigne en particulier le recueil *Sagesse*. Les pièces de ce florilège se veulent des retrouvailles avec la foi, elles chantent la béatitude d'une âme volontairement réconciliée avec elle-même et avec le monde qui fait entendre sa voix.[30]

Il est utile de faire dialoguer «Le Bruit des cabarets» avec certains vers de *Sagesse*, dans la mesure où ce recueil préfigure sans doute la spiritualité du poème. D'abord, l'injonction maintes fois répétée : «Mon Dieu m'a dit : Mon fils, il faut m'aimer» ; «Aime-moi! Ces deux mots sont mes verbes suprêmes».[31] Injonction au choix tant redouté, cet «aime-moi!» veut inévitablement dire «préférez-moi». Ce n'est rien d'autre qu'une exhortation impérieuse à abandonner la dépouille du sujet conditionné.

---

[30] On pourrait peut-être comparer cette tendance de Verlaine avec la troisième période créatrice de Beethoven: la phase de sérénité et de mysticisme qui succède aux orages de la période dite napoléonienne et qui s'exprime dans la *Missa Solemnis*, dans les moments de plus grande dévotion de la Neuvième Symphonie (*Seid umschlungen, Millionen*) et dans les *adagios* des sonates et des quatuors tardifs, voués à la contemplation et au recueillement.

[31] Paul Verlaine, *Poésies* (Paris, Editions J'ai lu, 1993) p. 146-147.

Ensuite, ce même sentiment de dégoût profond vis-à-vis du monde que nous trouvons dans «Le Bruit des cabarets» : «O mon Dieu, j'ai connu que tout est vil / Et votre gloire en moi s'est installée / O mon Dieu, j'ai connu que tout est vil».[32] Finalement, ce paysage citadin, parfaitement cohérent avec la fresque que nous propose «Le Bruit des cabarets» : «La grande ville. Un tas criard de pierres blanches / Où rage le soleil comme en pays conquis, / Tous les vices ont leur tanière, les exquis / Et les hideux, dans ce désert de pierres blanches / Des odeurs ! Des bruits vains ! Où que vague le cœur, / Toujours ce poudroiement vertigineux de sable, / Toujours ce remuement de la chose coupable / Dans cette solitude où s'écoeure le cœur !»[33] A cet égard, les points de contact entre *La bonne chanson* –recueil auquel appartient «Le Bruit des cabarets»– et *Sagesse* ne sont pas négligeables.

Il n'est pas nécessaire de partager la profonde foi chrétienne de Verlaine ni sa conception théologique du paradis pour comprendre l'enjeu philosophique de *Bruit des cabarets*. Ce paradis, serait-il immanent ou transcendant ? Le royaume des cieux serait-il à portée de la main ou s'inscrirait-il dans une eschatologie traditionnelle, dans un *topos uranus* à la Platon, dans un arrière-monde plus ou moins fumeux? Se demander cela équivaut à ne pas reconnaître précisément que le poème nous propose un

---

[32] Verlaine, 143.
[33] Verlaine, 167.

dépassement radical de l'opposition binaire classique immanence / transcendance. Le paradis de Verlaine est immanent et transcendant en même temps. D'ailleurs, il ne saurait être l'un sans être l'autre: l'immanence est ici condition de la transcendance et vice-versa, puisque le paradis n'est autre chose que le poème lui-même![34] Effectivement, le poème est son propre triomphe, il fournit lui-même la réponse à l'interrogation douloureuse qu'il formule. Verlaine illustre à la perfection ce qui pourrait être formulé comme l'extension artistique d'un paradigme biologique: l'auto *poiesis* de Goodwin et Varela.[35] Ces biologistes définissent l'auto *poiesis* comme la capacité de certains organismes à se régénérer, se reproduire, s'auto approvisionner et s'auto guérir. Les plantes qui absorbent l'hydroxyde de carbone et le retransforment de façon presque alchimique en gaz respirable sont le modèle par antonomase de ce processus. La transformation de l'immondice en beauté poétique représente, par analogie, un processus d'auto *poiesis* qui se passe entièrement dans le domaine de l'esprit.

Verlaine ne ferme pas la porte à la douleur. Cet hôte importun est toujours invité chez lui, il n'est pas nié, expulsé ou exorcisé. Si odieuse que

---

[34] Je suis ravi de me déclarer, en ce qui concerne la conception du poème-paradis, le tributaire direct du Dr. Philip Wood qui a développé cette idée dans sa cours *Surrealist and Avant-garde Narratives*, que j'ai eu l'honneur de suivre pendant le printemps de 2003.

[35] Raúl Torres: *Los Nuevos Paradigmas en la Revolución Científica y Tecnológica*: Editorial UNED, 2003, p. 130.

sa compagnie puisse paraître, le poète l'accueille, fait de lui un ami intime, un coreligionnaire, un allié. Il en a l'usufruit, il transforme son venin en beauté poétique. Le triomphe assume ici la forme d'un complet abandon, mais abandon actif, non point passif, puisque l'œuvre poétique se forge dans l'acte même de l'acceptation. Comme le Christ dans la *Pietà* de Michel Ange, Verlaine se livre ici sans la moindre résistance à la douleur, il se laisse bercer et porter par elle. Son rapport avec la douleur –que seuls les esprits grossiers pourraient prendre pour du masochisme vulgaire– trouve sa plus parfaite formulation dans les vers célèbres de «Recueillement» de Baudelaire:

Sois sage, O ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille, / Tu réclamais le Soir; il descend; le voici; / Une atmosphère obscure enveloppe la ville, / Aux uns portant la paix, aux autres le souci / Pendant que des mortels la multitude vile, / Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, / Va cueillir des remords dans la fête servile, / Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici.[36]

[36] Baudelaire, 618.

«Le bruit des cabarets» est l'histoire d'un pacte, d'une réconciliation. En dépit de l'horreur que nous y trouvons, ce texte reste essentiellement un poème de l'apaisement, de la lumière. L'égout n'est pas une gaffe *strepitosa* dans la partition cosmique, un défaut flagrant dans la fresque de la Création: il fait lui aussi partie du paradis, il est intégré à ce que l'écrivaine chilienne Isabel Allende aurait appelé «El Plan Infinito».

Cette solidarité profonde entre le *paradis* et les égouts est confirmée par l'«orchestration» et l'«harmonisation» des sonorités, c'est-à-dire par la matérialité même du poème. Conformément au projet esthétique du symbolisme, la forme «dit» ici le fond. Etudions par exemple le vers final, le *punch line* du poème. On est d'abord surpris par la terminaison courte, monosyllabique et quelque peu abrupte du mot «bout». Accord conclusif décidément *staccato*, dépourvu de chute et d'écho. Cela produit une sensation d'arrêt, de cessation inattendue. Au lieu de laisser son dernier vers réverbérer comme les échos voltigeant dans les voûtes d'une cathédrale, Verlaine «enlève la pédale», il lui impose la sourdine, il le laisse s'achever dans un geste de recueillement. N'aurait-il pas été plus satisfaisant –pour l'oreille tout du moins– de clore son vers avec plus d'ampleur? (il s'agit après tout du paradis!) Ce choix serait-il dû à un manque de discernement esthétique de la part du poète qui a proclamé dans son *Art poétique*: «De la

musique avant toute chose»?[37] Gardons-nous de le croire. Verlaine savait sans doute ce qu'il faisait. Il arrive que le phonème *ou* soit associé dans le système sémantico-musical du poème à l'horreur et à l'immondice: ouragan, boues, roues, roule, rouges, ouvriers, dégouttent, égout. Il est évident que la sonorité en question ait été utilisée à la manière d'un *Leitmotiv* musical, un motif mélodique, un accord, un timbre orchestral ou une cellule rythmique qui identifie et reste indissociablement liée à un personnage, un objet ou un sentiment particulier.[38]

Cette assonance *ou* est omniprésente dans le texte, elle est à la base de quatre rimes terminales et de plusieurs rimes internes. Cependant, le timbre-couleur-texture-senteur-saveur *ou* –puisque, selon le principe de synesthésie, il amalgame effectivement toutes ces sensations– est aussi la dernière sonorité du poème ; il est associé au paradis et donc à l'antinomie du monde excrémentiel qu'il est censé évoquer! La manipulation des sonorités nous donne ici l'une des clés du poème. Le son –la musique comme matrice de signification– établit ce rapport nécessaire et dialectique entre l'égout et le paradis, rapport difficile à formuler conceptuellement et suggéré de manière subliminale à travers l'harmonie du poème. La sonorité *ou* devient un

---

[37] Verlaine, 48.

[38] N'oublions surtout pas que Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et d'autres symbolistes furent parmi les premiers artistes français qui ont reconnu le génie de Richard Wagner, créateur «officiel» de la technique du *Leitmotiv*. Baudelaire lui a consacré des commentaires dithyrambiques et Mallarmé, pour sa part, a été l'un des fondateurs de la *Revue wagnérienne*.

espace de confluence, c'est le phonème où se nouent les notions de paradis et d'égout.

Elle opère aussi comme agent d'incantation, comme sortilège, de façon quelque peu analogue aux mantras de l'hindouisme et du bouddhisme, c'est-à-dire comme syllabe sacrée dotée d'un pouvoir spirituel. Selon un procédé incantatoire qui nous vient directement de Poe (*The Bells*, *The Raven*, *Ulalume*), le lecteur sensible est plongé dans l'extase poétique par l'effet hypnotique de l'allitération. La litanie de la prière chrétienne et de maints textes sacrés –songeons par exemple aux *Béatitudes* de Jésus Christ– tiennent leur pouvoir d'envoûtement de l'effet même de la réitération. Procédé rhétorique foncièrement musical dans la mesure où c'est par le moyen de la répétition –en particulier le recyclage de cellules rythmiques et mélodiques– que l'art des sons agit avec plus d'efficacité sur l'auditeur.

Le monde répugnant des égouts -aux antipodes de cet univers rêvé par Baudelaire où «tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté»[39]-, ce grand cauchemar, cet exil auquel nous sommes condamnés, est transfiguré par le miracle de la *poiesis*. Pour comprendre cela, il est nécessaire d'envisager la tension fondamentale qui est à la base du poème. «Le bruit des cabarets» est pour ainsi dire suspendu entre deux mouvements

[39] Baudelaire, 234.

divergents: l'élan ascensionnel du paradis et le geste descendant effectué par les platanes déchus qui s'effeuillent, les toits qui dégouttent, les murs suintants et le bitume défoncé. Le poème tire toute son efficacité dramatique de l'antithèse chute-ascension sur laquelle il repose.

Le paradis de Verlaine est comme les *Fleurs du Mal* de Baudelaire. La fleur y est un symbole ambivalent qui contient et résout en elle la dualité essentielle du monde: le nénuphar puise sa beauté dans la putréfaction, dans la décomposition que les bactéries opèrent dans les profondeurs du marécage. Pourtant, cette fleur monte verticalement vers la lumière, et, en même temps, cherche et crée son propre paradis, tire son coloris, sa fraîcheur et son parfum incomparable de la corruption: le Mal est engendreur du Bien –il n'est donc que pure illusion, il est sa propre négation, sa propre défaite, il devient un agent au service du Bien. Dans la «théologie poétique» de Baudelaire et de Verlaine, on pourrait à la rigueur affirmer que le Mal n'existe pas ou plutôt qu'il n'existe que dans la perspective myope, infinitésimale et inévitablement limitée du résident perpétuel du marécage. L'homme exilé dans les égouts, l'homme dont la fange, les murs suintants et les cabarets assourdissants constituent l'habitat naturel ne saurait, sans un effort surhumain de lucidité, embrasser d'un coup d'œil le paysage total de

l'Etre, ne fût-ce que pour soupçonner le *telos* qui donnerait un sens à toute cette douleur. La Particule n'est pas capable de juger le Tout.

Or, cet effort suprême de lucidité, de clairvoyance –et c'est comme cela que Rimbaud la rêve dans sa lettre dite «du voyant»– c'est le nom même de la poésie. Le poète est l'alchimiste qui sait transformer la boue (la maladie, la douleur, la solitude, la misère, la terreur, le remords, l'angoisse, la mort) en or (plénitude de la beauté poétique). La formule est d'ailleurs de Baudelaire lui-même: «Ville infâme, tu m'as donné ta boue, j'en ai fait de l'or».[40]

La conception mallarméenne d'une poésie «hermétique» fait ici système avec l'ancienne pratique occulte de l'alchimie, l'«art hermétique» fondé par le mythique Hermès Trismégiste. La conception la plus répandue de l'alchimie voudrait que celle-ci se soit consacrée à la transformation des métaux de base en or par le moyen d'un agent de transmutation appelé le *Lapis philosopharum.* En fait, il est plus que plausible que le rêve de l'alchimiste ait été plutôt celui de produire de l'«or philosophique» que de l'or matériel. C'est la transformation spirituelle, davantage que la transformation de la matière inanimée, qui semble avoir été l'objet de sa quête. Nous savons par ailleurs qu'Hermès Trismégiste, le dieu messager

[40] Baudelaire, 312.

de l'Olympe, se confond parfois avec le dieu Egyptien de la connaissance, Thot. Figure de tous les savoirs, Hermès Trismégiste s'est vu attribuer plus tard dans la tradition alexandrine la paternité de quarante-deux livres fondamentaux résumant les sciences, textes qui sont à l'origine de la pensée dite hermétique. La conception de la poésie comme alchimie de la douleur ferait donc de l'art poétique une forme de connaissance, une forme d'initiation dans une science occulte. Poésie initiatique, poésie-illumination, poésie-révélation, poésie-savoir, poésie-mystère sacré, poésie qui transformerait le poète en hiérophante et qui exigerait de ses adorateurs l'approximation lente, amoureuse et ritualisée propre à toute initiation. Fange, égouts, cabarets sont comme les épreuves d'un long voyage initiatique, ils constituent, à leur façon, un *via crucis* privé, un itinéraire de la douleur. Les deux phases constitutives du mythe ancestral du héros[41] sont présentes dans le poème: la chute –l'égarement, le pèlerinage à travers le désert– suivie de l'apothéose finale.[42]

Les cabarets, les égouts et toute la *parafernalia* de l'horreur étalée par Verlaine sont comme les métaux grossiers qui déjà se transmuent –la déliquescence exprime précisément cela– sous l'effet du *Lapis* poétique. L'idéal poétique de Verlaine n'est pas loin de cette expression unique qui

[41] Songeons à Ulysse, Moïse, Jésus Christ.
[42] Parcours recréé avec éloquence par Franz Liszt dans son poème symphonique *Tasso : Lamento e Trionfo*, et reproduit virtuellement par tous les grands symphonistes du XXe siècle.

devait être pareil à «l'or spiritualisé» postulée par Artaud.[43] L'or de la *poiesis*, ancré dans la réalité sensible de la langue, fait signe vers le monde idéal qu'il désigne. A cet égard, le monde de Verlaine –comme celui des symbolistes en général– est indiscutablement un «idéalisme» réagissant contre l'idéologie et l'*épistémè* d'un siècle qui s'est voulu celui du matérialisme et du positivisme.

La poésie devient ainsi la parole sacrée par l'intermédiaire de laquelle l'immédiat du monde visible –un monde souvent sordide et abâtardi– nous renvoie à la perfection du monde invisible –du paradis de Verlaine–, selon un schéma d'origine platonicienne. Entre cette conception philosophique et le symbolisme, il y a pourtant une différence essentielle: ce n'est plus désormais le philosophe qui détient la clé de cette réalité ultime mais le poète, le grand alchimiste de la parole. Nous reviendrons sur ce sujet dans la conclusion de cette dissertation.

Dans le domaine purement psychique, la poésie prétend réussir là où le christianisme semble avoir échoué, c'est-à-dire dans l'intégration harmonieuse du *shadow* (Jung) qui n'est plus désormais expulsé et démonisé mais incorporé au *Moi*, à la façon d'une dissonance résolue. Plus concrètement, la poésie représenterait un dépassement de la dualité

---

[43] Antonin Artaud: *Le théâtre et son double* (Gallimard, Paris, 1964) p. 80.

ego-shadow, du binôme Dr. Jekill et Mr. Hyde.[44] Contrairement au dogme chrétien –unilatéral, enclin à mettre l'emphase sur la dissonance et à vouloir purger l'homme de son *shadow*–, la poésie réconcilie le monstre hideux et l'ange sans pour autant détruire cette tension sans laquelle il n'y aurait aucune possibilité de paradis véritable. Ce monde des égouts –sorte de caverne platonicienne–, ce *Nigredo*, *Massa confusa*, *Chaos*, *Nekya* ou, pour reprendre les termes beauvoiriens, cette «gélatine tremblante», cette «viscosité des charognes» n'est que *prima mater* attendant la transmutation alchimique opérée par la *poiesis*.

On peut bien sûr s'interroger: la poésie a-t-elle échoué dans sa prétention démesurée? La charmante Calliope, aurait-elle, comme Prométhée et Icare, succombé au redoutable péché de l'*hybris*? Je l'ignore. Vous voudrez bien m'accorder, en tout cas, que ce serait le plus bel échec dont le monde garde mémoire.

[44] Dualité exprimée aussi par toutes les légendes et paradigmes littéraires où le héros est à la merci d'un *alter ego* monstrueux : le lycanthrope, la Belle et la Bête, Grégoire Samsa, etc.

Bibliographie

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double.* Paris: Gallimard, 1964.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal.* Paris: Gallimard, 1997.

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe.* Paris: Gallimard, 1988.

Ben Jelloun, Tahar. *L'écrivain public.* Paris: Editions du Seuil, 1983.

Bouraoui, Nina. *La voyeuse interdite.* Paris: Gallimard, 1991.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Poitiers: Bordas, 1969.

Ferry, Luc. *L'homme-Dieu ou le Sens de la vie.* Paris: Grasset, 1996.

Forest, Philippe. *Le symbolisme ou la naissance de la poésie moderne.* Paris: Bordas, 1989.

Fouchet, Max-Pol. *Anthologie thématique de la poésie française.* Paris: Seghers, 1958.

Gide, André. *Anthologie de la poésie française.* Paris: Gallimard, 1949.

Hyde, Maggie: *Jung.* Cambridge: Icon Books, 1999.

Lachèvre, Frédéric. *Les derniers libertins.* Genève: Slatkine Reprints, 1968.
Mallarmé, Stéphane. *Poésies.* Paris: Gallimard, 1992.

Oreamuno, Yolanda. *A lo largo del corto camino.* San José: Editorial Costa Rica, 1961.

Platon. *Cratyle.* México: Porrúa, 1979.

Poe, Edgar Allan. *Selected Writings.* Midlesex: Penguin Books, 1981.

Pompidou, Georges. *Anthologie de la poésie française.* Paris: Hachette, 1961.

Verlaine, Paul. *Poésies.* Paris: Editions J'ai lu, 1993.

CHAPITRE 4: UN CYGNE POUR L'ETERNITÉ

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne

La dynamique qui préside à cette analyse peut être définie comme une série de rapprochements et d'éloignements successifs par rapport à la matérialité concrète du poème de Mallarmé. Mon intention n'a jamais été de transformer le texte en prétexte d'élucubration linguistique ou philosophique. D'autre part, il fallait quand même éviter de tomber dans le piège du cygne, et de lamenter tous ces «vols qui n'ont pas fui». Il fallait voler, oui. Dans la mesure où la poésie de Mallarmé est un générateur inépuisable de discursivité, il s'avérait nécessaire de prendre son vol et, en gravitant toujours autour de la spécificité linguistique du poème, de développer des idées qui touchent à la philosophie, à la musique et à l'esthétique. Aucune poétique n'est concevable sans référence constante à des réalités extra-poétiques. Mallarmé nous y invite, d'ailleurs, ayant écrit abondamment sur la nature de la poésie. Le lecteur suivra donc ici un double mouvement, tantôt excentrique, tantôt concentrique, avec pourtant un retour constant au poème en question, source et fondement de toute réflexion. La forme de cette étude est donc rhapsodique, parfois rien de plus que décorticage formel du texte, parfois exégèse philosophique, parfois lecture herméneutique et suggestion pour une interprétation possible –tout en récusant cette abominable sclérose critique qu'est la chimère de

l'interprétation unique. Trois facteurs rendent ce genre d'interprétation impraticable: le principe d'ambiguïté et de mystère constitutif de la poésie de Mallarmé, la polysémie inhérente aux signes utilisés, et ce désirable et salutaire coefficient d'inintelligibilité qui est foncier au symbolisme. J'ai entremêlé les angles d'étude du texte, ayant évité autant que possible de confiner la philosophie, l'analyse textuelle ou la linguistique à des compartiments étanches et discrets. C'est précisément la façon dont ces perspectives s'illuminent et se fécondent réciproquement qui me semble constituer le mérite de cette méthode. Se submerger ainsi dans un poème ne peut avoir d'autre objet que de rafraîchir l'éternelle question: qu'est-ce que la poésie? Ou, pour être plus modestes: qu'est ce qu'un poème? Dans ce chapitre, le lecteur trouvera des réponses implicites à cette inquiétude – plutôt cette hantise, dans le sens mallarméen du mot. La conclusion de ce document fournira des réponses plus explicites et ponctuellement formulées.

Le sonnet «du Cygne»: poème «en blanc», «apothéose de la froideur et de la blancheur stérile», «Symphonie en i majeur» –comme l'appelle Guy Michaud, de façon peu attentive au *pathos* foncier aux deux modes musicaux puisque c'est le mode mineur qui s'impose dans un poème si profondément tragique, et non certes le mode majeur! Ce sonnet dépourvu

de titre et composé à une date inconnue est publié en mars 1885 dans la *Revue indépendante*. Il fait son apparition sur un lac littéraire où, depuis pas mal de temps, prennent le large des cygnes prestigieux: celui de Gautier («Fantaisies d'hiver»), le Cygne baudelairien de «Tableaux parisiens» (*Les Fleurs du Mal*) et même son «Albatros», tous les deux exilés entre les hommes, frères par la souffrance beaucoup plus que par leur taxonomie zoologique. On peut aussi évoquer le Cygne si peu visité de Sully Prudhomme qui «Comme un vase d'argent parmi des diamants, Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments».[1] Pour ce qui concerne Mallarmé, il faut inclure «ce vol de cygnes» furtifs qui deviennent subitement naïades pour la perplexité du protagoniste dans «L'après-midi d'un faune», le cygne de «Léda» («Idylle antique» appartenant à son recueil de poèmes de jeunesse *Entre quatre murs*, publié en 1954), les «galères d'or, belles comme des cygnes» de «Les fenêtres», et enfin «Hérodiade» qui, elle aussi, chante à sa façon son *Liebestod* de cygne, paralysée devant la froideur minérale et inscrutable de sa glace. Par ailleurs, Hugo et Ronsard –et tant d'autres– ont aussi contribué à peupler ce lac poétique avec des résidents à l'allure majestueuse et au plumage immaculé. On peut donc parler d'un *topos*

[1] Marie-Louise Astre, Françoise Colmez: *Poésie française*: Bordas, Paris, 1982, p. 188.

poétique, c'est-à-dire d'un lieu commun dans l'imaginaire zoologique occidental.

«Le vierge, le vivace et le bel»... Trois adjectifs avec leurs articles respectifs. Accumulation qui pourrait à première vue faire songer aux amoncellements typiques de la poésie hugolienne: «Des Tibères divins, constellés, grands, superbes»,[2] à moins que l'on ne préfère: «Le globe, hors des mers dont le flot le submerge, / Sortait beau, magnifique, aimant, fier, triomphant».[3] Cependant, quelque chose nous dit d'emblée que ces séquences, ces catalogues d'adjectifs, n'ont pas dans Mallarmé la même fonction poétique que chez l'auteur de *La légende des siècles.* Hugo cherche la saturation sémantique du texte. Pour lui, c'est l'effet d'ensemble qui compte. Il veut envoûter, il cherche à dissoudre la spécificité de chaque épithète dans une sorte de cataracte verbale: il est essentiellement gothique et son but est d'écraser le lecteur sous le poids de sa proverbiale profusion adjectivale. On n'arrête pas la lecture pour mieux méditer sur le sens exact, les différences de nuance entre «beau», «magnifique», «aimant», «fier» et «triomphant»! Seul le souffle du vers compte ici: chaque adjectif doit être bu –oui, puisqu'il s'agit ici d'une sorte d'alcool poétique– comme la prolongation d'une même effusion lyrique à l'ampleur extatique. Le regard

---

[2] Victor Hugo: *La Légende des siècles*: «La vision d'où est sorti ce livre», Gallimard, Paris, 1950, p. 9.
[3] Hugo: «Le sacre de la femme», p. 22.

qui, pour la première fois, se pose sur la façade de la Cathédrale de Rouen ne procède pas de façon analytique: il se laisse d'abord éblouir par une énorme chimère faite d'excroissances sculpturales superposées les unes aux autres. Le regard veut se perdre dans cet océan, il refuse la discrimination, condition de possibilité de toute détermination, de toute distinction. «La musique souvent me prend comme une mer», nous dit Baudelaire.[4] C'est à la façon d'un flot qui emporte tout sur sa marche que le vers hugolien veut agir sur le lecteur. C'est un trait de style –un «stylème», dirait-on de nos jours– qui arrive, dans le cas de Hugo, presque au maniérisme, ce qui n'est jamais le cas de Mallarmé.

Les adjectifs mallarméens obéissent à une intention rhétorique radicalement différente. D'abord, ils se proposent au lecteur comme des épithètes distincts et discrets. «Beau, magnifique, aimant, fier et triomphant» ne sont que des réverbérations d'une seule notion, celle de plénitude. C'est l'accord tonique triomphalement martelé pendant seize mesures à la fin d'une symphonie de Beethoven: ces réitérations euphoriques n'ajoutent rien à la «signification» de la pièce mais elles

[4] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal:* «La mer», Magnard, Paris, 1993, p. 300.

sont indispensables à son efficacité rhétorique autant que sur le plan psychologique (pour ne pas parler de l'équilibre formel de la pièce, où l'itération des accords toniques dans les codas s'avère indispensable). Le dénombrement «le vierge, le vivace et le bel» impose par contre une attention focalisée sur chacun des mots. Leur rapport –si seulement on peut admettre qu'il y en ait un– n'est point évident. Il s'agit d'un rapprochement en apparence plus arbitraire. Les mots se détachent les uns des autres comme des points discrets qui n'arrivent pas à créer l'illusion d'une ligne ininterrompue. L'effet d'asyndète, de discontinuité est beaucoup plus saccadé dans Mallarmé que dans Hugo. Les liens formels entre les termes successifs des deux énumérations sont, de conformité avec le principe de l'asyndète, absents; mais, dans le cas de Mallarmé, la discontinuité syntactique propre à toute juxtaposition est rehaussée par une discontinuité sémantique que l'on ne trouve pas chez Hugo.

Il y a au moins deux raisons qui peuvent expliquer une telle impression. D'abord, le foisonnement adjectival de Hugo est structuré selon le principe d'hypéronymie: «Beau, magnifique, aimant, fier et triomphant» sont des termes étalés d'après un dispositif d'inclusion, partant du général et aboutissant au spécifique. «Beau» est hypéronyme par rapport à ses hyponymes «magnifique», «aimant», «fier» et «triomphant». «Magnifique»,

par exemple, est «marqué» (Barthes, Dubois) par rapport à «Beau»: il a des composantes sémiques que le premier terme ne possède pas. Par contre, la notion du «vierge» n'inclut pas nécessairement «le vivace» et moins encore «le bel». Leur rapport, à première vue, se limite à la pure contiguïté. Pour parler plus rigoureusement, Hugo énumère, Mallarmé accumule. En principe, l'accumulation a moins de logique entre les éléments qu'elle dénombre (Spitzer parle d'«accumulation chaotique» et la considère comme l'un des procédés caractéristiques de la lyrique moderne[5]. Pourtant, il nous sera fort utile de rappeler ici, dans le cadre des ultérieures réflexions auxquelles l'analyse du sonnet de Mallarmé nous fera aboutir, que selon Borges, il y a toujours un ordre sous-jacent à toute accumulation, et c'est précisément la tâche du lecteur attentif de le découvrir).

La deuxième raison n'est pas moins significative. Du fait que les adjectifs mallarméens précèdent le nom «aujourd'hui», autant peut-être que du fait de leur propre nature, le lecteur éprouve un effet qui se rapproche beaucoup –s'il ne l'est pas *stricto sensu*– de l'hypostase, c'est-à-dire de l'utilisation d'un mot dans une fonction syntactique différente de celle qu'il accomplit habituellement. Voyons cela de plus près. Il ne saurait être question d'ambiguïté dans le cas d'Hugo: l'on sait d'emblée que «beau,

---

[5] Angelo Marchese, Joaquín Forradillas: *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*: Ariel, Barcelona, 1998, p. 17.

magnifique, aimant, fier et triomphant» qualifient le globe qui émerge des profondeurs sous-marines. Ce n'est par contre qu'à la fin du premier vers du sonnet de Mallarmé que nous apprenons quel est l'objet –si on peut se permettre de l'appeler ainsi– auquel se réfèrent «le vierge», «le vivace» et «le bel». Et cet «objet» n'est autre que «aujourd'hui». Le lecteur, intrigué, vit l'illusion que «le vierge» est un substantif, un nom, avant de découvrir, quelque peu déconcerté, sa nature adjectivale. «Le vierge» est donc un adjectif qui assume momentanément le rôle de substantif. L'attribut acquiert ici la densité de la substance, ne fut-ce que pour quelques instants, de délicieuse ambiguïté syntactique. Le poème nous parle-t-il du vierge –de la virginité conçue comme objet susceptible d'être thématisé-, ou bien de l'aujourd'hui? Plusieurs circonstances contribuent à renforcer cet effet ambigu: «vierge» est précédé d'un article (ce qui naturellement accentue le phénomène d'hypostase en lui conférant l'épaisseur sémantique d'un substantif); il se trouve au début du vers, donc éveille en nous immédiatement l'automatisme du sujet suivi d'un prédicat (de surcroît, il est le premier mot du poème, un détail qui n'est point négligeable!); «vierge» se prête, par sa nature même, à l'hypostase: «La femme est vierge» ou «La vierge sera sacrifiée au Dieu Huitzilopotl». Nous sommes par conséquent en présence d'un mot polyfonctionnel. Finalement, il faut convenir que, même

confiné à son rôle d'adjectif, «vierge» est un mot très fort, tandis que «aujourd'hui» est, en revanche, un substantif faible: «le présent», «l'instant» «l'ici», voire «le *hic et nunc*» auraient tous été de plus puissants substantifs (par ailleurs, ils auraient même eu l'avantage de souligner de façon plus incisive qu'«aujourd'hui» la tonalité «en I mineur» que le poète nous propose pour ce poème, glacé entre tous). Déjà, le premier vers nous installe donc dans un régime d'ambiguïté: va-t-il être question du vierge ou de l'aujourd'hui? Heureusement, nous n'aurons pas besoin de répondre à cette question de façon disjonctive.

Pendant le premier quatrain, le cygne ne nous est suggéré qu'en creux: deux mots l'insinuent, «aile» et «vols». En fait, il ne «rentre sur scène» que dans le vers 5. Rien ne saurait être plus cohérent avec le desiderata esthétique d'un poète qui soutient: «peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit», et qui plus tard formule son programme poétique dans les termes suivants:

> Je crois que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens, qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. 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. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.»[6]

Repérons les mots clefs de cette *ars poetica*: allusion, contemplation, image, vol, rêverie, susciter, chant, mystère, joie, illusion démiurgique de la création, deviner, suggérer, symbole, évoquer, état d'âme, déchiffrement. Nous verrons comment ce credo esthétique parvient à une cristallisation parfaite dans le poème que nous sommes en train d'étudier.

C'est dans le deuxième vers que l'incertitude initiale est clarifiée: nous apprenons qu' «aujourd'hui» est en effet le sujet de la première proposition et que les adjectifs «vierge», «vivace» et «bel» ne font que

---

[6] Philippe Forest: *Le Symbolisme, ou naissance de la poésie moderne*: Pierre Bordas et fils, Paris, 1989, p. 11.

le qualifier selon le principe de la prosopopée –c'est-à-dire d'une figure rhétorique consistant à attribuer à quelque chose d'inanimé des traits humains. Mallarmé se sert donc ici d'un procédé logique qui s'inscrit dans la même famille les allégories, les personnifications, les antonomases, et qui est souvent employé dans les fables (la présence de l'animal protagoniste confère déjà au poème certaines réminiscences de la fable –comme forme poétique, bien entendu). Et ce qui est peut-être plus significatif: la prosopopée est le principe qui soutient le plus dense moment de symbolisme dans la liturgie catholique: la cérémonie de l'Eucharistie. Ces deux rapprochements ne sont point adventices: cette fable symboliste présentée poétiquement sous forme de prosopopée est aussi –peut être même surtout– une liturgie de la poésie. Le Cygne est condamné pour n'avoir pas accepté cette hostie poétique qu'est «le vierge», «le vivace» «le bel» «aujourd'hui»; ce refus –ou cette incapacité– le fige dans l'espace et le temps. «N'avoir pas chanté la région où vivre», avoir laissé «ses vols qui n'ont pas fui» attrapés dans l'atroce geôle glaciaire ou immobiles dans les poses crispées où la mort les a surpris, voilà les images qui proclament la futilité de la lutte et la défaite vitale du Cygne. Tout son malheur vient du fait qu'il ne fut jamais capable d'apprécier «le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui» tel que la nature le lui offrait jour après jour, jusqu'au moment où, inévitablement,

«du stérile hiver a resplendi l'ennui». Cygne indolent, paresseux peut-être, ou simplement incapable de jouir du *hic et nunc*, Cygne qui a refusé l'Eucharistie de l'aujourd'hui, avec son renouveau de virginité, de vivacité et de beauté. Figure tragique, en effet, que celle de ce cygne agonisant. Eloquente allégorie de tant d'hommes qui traînent leurs lourds et tristes glaciers accrochés à leurs pieds partout où ils se promènent: on dirait des geôliers accablés de chaînes munies d'énormes boulets d'acier! Ils chantent un passé qui est évoqué à partir de trois optiques rétrospectives également illusoires: la nostalgie –s'ils furent ou crurent être heureux-, la rage –s'ils ont été ou croient avoir été injustement traités par la vie-, la culpabilité et le remords –s'ils sont persuadés d'avoir semé la tristesse et la frustration autour d'eux. Pour le futur, ils n'ont en général qu'une seule option: l'attente anxieuse et appréhensive suscitée par le caractère foncièrement incertain de cette contrée inexplorée. C'est un thème auquel nous reviendrons plus tard dans notre analyse.

Cygne allégorique donc, étant lui-même une prosopopée dans la mesure où il est investi de qualités humaines (il «se souvient», il est «magnifique», il «songe» et est capable de «mépris»). Ruskin l'aurait peut-être défini, dans un sens quelque peu dérogatoire, comme *a pathetic fallacy*, un terme qu'il introduit en 1856 et qui équivaut à peu près aux notions de

personnification et de prosopopée. Telle qu'il la définit dans le chapitre 12 du troisième volume de *Modern Painters*, *pathetic fallacy* est une figure littéraire qui consiste à représenter des objets naturels inanimés tout en leur attribuant des capacités, des sensations, et des émotions humaines.[7] Il est vrai que le cygne n'est pas "un objet naturel inanimé", mais le terme a souvent été utilisé *de facto* pour décrire le procès d'anthropomorphisme auquel est soumis le monde animal, tel que nous le trouvons, par exemple, dans les fables d'Esope, La Fontaine ou Samaniego. La différence entre la prosopopée et la *pathetic fallacy* se trouve dans le jugement de valeur que la seconde comporte implicitement: pour Ruskin, le cygne mallarméen répondrait, comme projection d'un pathos foncièrement humain dans un être qui n'est pas censé avoir la sensibilité temporelle et le sens tragique de la vie dont fait preuve notre oiseau, à une conception morbide de la réalité, une vision qui fausse la perception de l'objet en le contaminant d'humanité.

En tout cas, qu'il représente une perception fallacieusement pathétique de la réalité ou qu'il se limite à incarner son rôle de prosopopée classique, il est clair que nous sommes en présence d'un cygne qui «signifie», qui «symbolise» quelque chose. Quoi? Rien ne saurait être moins clair. Nous sommes ici, il faudra y revenir constamment, dans le jeu

---

[7] M. H. Abrams: *A Glossary of Literary Terms*: Harcourt Brace College Publishers, Orlando, FL, 1999, p. 203.

de l'œuvre ouverte et de l'ambiguïté érigée en principe esthétique. Le deuxième vers nous apporte une clarification et introduit en même temps une nouvelle ambiguïté. D'une part, il devient évident que le prédicat «Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre» se rattache au sujet «aujourd'hui». Cependant, le lecteur se heurte à un «nous» dont la fonction grammaticale semble être d'abord celle d'un complément d'objet direct. Serait-ce donc «nous» qui allons être déchirés par le coup d'aile ivre d'un aujourd'hui intoxiqué de virginité, de vivacité et de beauté? Non. Le «nous» a ici une fonction purement explétive: c'est un mot qui n'est pas nécessaire pour le sens de la phrase et qui n'est point exigé par la syntaxe. En fait, ce que l'«aujourd'hui» est censé déchirer est –nous l'apprenons dans les troisième et quatrième vers– «ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!» A la rigueur, on peut dire que ce «nous» équivoque est un complément d'objet second qui a une fonction explétive. C'est une «cheville», un rajout superflu du point de vue sémantique mais justifié par des raisons de métrique autant que par le programme esthétique de Mallarmé, programme qui consiste à dépister, à égarer le lecteur momentanément dans le procès de construction de sens.

Premier quatrain exclamatif, donc, expression d'un souhait qui est en même temps une question angoissée et marquée par l'urgence. La déchirure

rêvée est souhaitée, invoquée, conjurée de façon désespérée. Elle n'équivaut pas ici à une blessure: elle est libératrice et éminemment salutaire, elle devient une question de survie. L'efficacité évocatoire du quatrain repose en grande partie sur ce jeu antinomique basé sur l'utilisation d'un mot associé à la douleur («déchirer») comme point sur lequel se noue en même temps la notion de salut, d'évasion, de liberté. C'est par le moyen de déchirures profondes que la vie se manifesterait. Le geste de déchirure doit être d'autant plus brutal que la surface de résistance est coriace («dur», «glacier»). Ce premier quatrain reformule le désir ardent de «Brise marine»: «Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!»[8] Comme dans le sonnet du Cygne, le vol est ivresse, dilatation de l'horizon, liberté.

Finalement, le Cygne fait son apparition au début du deuxième quatrain. D'ailleurs, il ne s'agit pas encore *du* Cygne, mais d'*un* cygne. Un cygne d'autrefois, pour être précis: utilisation de l'article indéfini et de la minuscule qui se transformeront en article défini et en majuscule pour désigner le dernier mot du poème où l'animal est nommé pour la deuxième fois dans le texte (dans le premier tercet, il devient, plus génériquement, «l'oiseau»). Le passage de la minuscule à la majuscule est un procédé cher à

[8] Stéphane Mallarmé: *Poésies*, Gallimard, Paris, 1992, p. 22.

Mallarmé: nous le trouvons déjà, parmi d'autres poèmes, dans «L'Azur» où ce mot *mana* (Barthes), si plein de significations dans l'univers mallarméain, apparaît d'abord avec une minuscule dans le premier vers («De l'éternel azur la sereine ironie») puis est trois fois véhémentement proféré avec une majuscule dans le dernier vers («*Je suis hanté*: l'Azur, l'Azur, l'Azur!»). L'utilisation de la majuscule pour mettre en relief un mot particulier nous renvoie aux allégories poétiques religieuses du Moyen Age dans lesquelles des termes comme Vertu, Mal, Vie ou Mort étaient souvent écrits avec une majuscule. La majuscule est dès lors devenue l'un des signes orthographiques caractéristiques de l'allégorie.

Si l'«Azur» commence et se termine avec l'invocation du mot en question –qui l'encadre à la façon, encore une fois, d'un accord de tonique dans une sonate de Mozart, par exemple-, le Cygne est, comme nous l'avons déjà signalé, présenté uniquement en creux dans le premier quatrain du sonnet. Il est pour la première fois nommé au début du deuxième quatrain. C'est en fait à ce moment précis que la partie que l'on pourrait désigner comme «narrative» du poème commence, les premiers quatre vers n'étant que la formulation exclamative d'un souhait, la voix même du Cygne. En effet, le premier quatrain exprime, pour l'essentiel, un état d'âme et donne la parole à l'animal prisonnier de la glace. Si Mallarmé n'a pas

employé ici les guillemets et/ou le trait, prescrits pour le style direct, c'est qu'il était trop bon poète pour tomber dans le piège d'un didactisme et d'une clarté qu'il cherchait précisément à éviter.

Nouvelle ambiguïté dans le deuxième quatrain où nous fluctuons de l'exclamation au récit. La proposition «Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui» (vers 8), dépend-elle de la forme verbale «se souvient» (vers 5), de «se délivre» (vers 6), de «n'avoir pas chanté» (vers 7), ou de «vivre» (vers 7)? A quel verbe se rattache cet hiver subit et meurtrier? Quelle est l'action qu'il vient congeler, fixer éternellement? Est-il possible d'ailleurs qu'il y ait une réponse unique à cette question? Je ne le crois pas. Une seule chose est sûre: cet hiver est perçu comme un piège soudain, comme une subite –et tardive– prise de conscience. Il interrompt, il hache quelque chose mais, en même temps, il éveille une conscience. C'est un agent de lucidité qui arrive, hélas, quand toute possibilité de revenir sur les faits est à jamais close. Quels éléments dans le texte nous autorisent-ils à imaginer cet hiver comme subit, comme paralysie soudaine? L'une des raisons se trouve dans la «narration» implicite contenue dans le poème: le Cygne n'a pas eu le temps de réagir en face au piège qui s'est refermé autour de lui, rien ne permettait de prévoir cette suspension inopinée de la vie qui n'est pas encore la mort mais qui a certainement son hiératisme et sa rigidité. L'autre indice peut

être «éprouvé» dans la sonorité même des mots choisis par Mallarmé: «a resplendi l'ennui» évoque un arrêt subit, un spasme de mort, une crispation définitive. C'est un vers dépourvu de chute et de réverbération, une terminaison «sans pédale», un son sec et pointu.

Le Cygne devient ainsi l'habitant d'un espace interstitiel qui se presse entre la vie et la mort: il est, dans le sens derridien du mot, un «indécidable». Mort et vivant en même temps. Un mort en vie. Il est décrit comme un «fantôme» (Derrida utilise précisément le concept du «zombie» pour illustrer la notion de l'«indécidable»), c'est-à-dire une forme d'ectoplasme, quelque chose de présent et d'absent en même temps,
la présence dans l'absence, et donc un scandale du point de vue strictement logique. Le Cygne goûte sa propre mort, et c'est en cela qu'il est encore vivant. Il devient une effigie, encore une victime de l'«eau perfide des glaciers» («Le pitre châtié»), une statue habitée par la conscience, un être qui assiste impuissant au supplice de voir son corps acquérir tout à coup la dureté du minéral. Sa métamorphose n'est pas loin des fantaisies de minéralisation que nous trouvons dans «Le tombeau d'Edgar Poe»: «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change (...) Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief / Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne / Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur / Que ce granit du moins montre à jamais sa

borne / Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.»[9] (A noter ici les mêmes antinomies entre le vol –la vie et la liberté– et l'imaginaire statuaire –sculpture d'un bas relief, tombe éblouissante et ornée, bloc mystérieux comme un aérolithe, granit). On peut aussi évoquer les chimères de végétalisation dont nous avons deux paradigmes remarquables. Il s'agit, d'une part, de la transmutation de Maldoror (Lautréamont) en arbrisseau maladif couvert de moisissures et fixé sur la terre par un inextricable réseau de racines insidieuses et proliférantes. Il s'agit d'autre part des quatre phases de végétalisation et de déliquescence –la dernière, correspondant à l'hiver, est une véritable *imago mortis*– du vieil homme qui se désagrège à vue d'œil dans la fameuse tétralogie picturale d'Arcimboldo. Comme le Cygne de Mallarmé, Maldoror, le vieillard d'Arcimboldo –et ajoutons le pauvre Grégoire Samsa de Kafka, paradigme de la métamorphose animale– deviennent tous des étrangers dans leur propre corps. L'oiseau assiste, impuissant, à une métamorphose qui l'aliène, qui le transforme en une créature où le «moi» n'est plus, pour employer la définition de Heidegger, «unifié et ontologiquement vrai». Il est dépossédé de lui-même par la soumission de son existence à un ordre de choses –la nature– auquel il participe mais qui le domine (*mutatis mutandis*, la même notion d'aliénation

[9] Stéphane Mallarmé: *Poésies*: Gallimard, Paris, 1992, p. 60.

que proposent Hegel et Marx dans leurs philosophies de l'esprit et du matérialisme, respectivement). Son incapacité à voler est le signe le plus poignant de cette aliénation qui se manifeste comme abandon ou perte d'un don naturel: le don qui le définit et constitue son essence.

Loyal à ses racines parnassiennes, malgré une esthétique radicalement différente, Mallarmé a emprunté à l'imaginaire statuaire de Gautier quelques termes pour suggérer la paralysie du Cygne. En fait, cet infortuné oiseau aurait été cher à Gautier si Mallarmé ne lui avait pas infusé un pathos, un sens de tragédie vécue en silence, qui confère au poème mallarméen une toute autre intensité dramatique. Il suffit de citer deux courtes strophes du poème «L'Art» de Gautier pour voir à quel point son esthétique est étrangère à celle de Mallarmé: «Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail / Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / Se scelle dans le bloc résistant!»[10] Gautier célèbre la cessation de mouvement et le hiératisme statuaire comme un triomphe artistique. Par contre, la transformation du Cygne en statue, que l'hiver –habile sculpteur– cisèle implacablement, est déplorée comme la plus terrible *imago mortis* que l'on puisse imaginer. Il assume la rigidité monumentale et funéraire évoquée dans «Le tombeau d'Edgar Poe», sans s'auréoler pourtant de la

[10] M.H. Prat et M. Avérinos: *Littérature: textes, histoire, méthode*, Tome 2: Larrousse-Bordas, Paris, 1997, p.144

gloire posthume accordée au poète bostonien. «Le calme bloc ici-bas chu», le «bas relief» sculpté dans la tombe de Poe, «le granite sans borne» qui deviendra désormais son corps minéral et cosmique (il est tombé sur la terre, provoquant «un désastre énorme» à la façon d'un météorite)... Tout cela s'inscrit sans doute sous le régimes cathamorphe et nocturne de l'image (Durand).[11] La pierre est associée à la mort. Seulement, Gautier célèbre le marmoréen hiératisme de sa figure, le rêve qui «se scelle dans le bloc résistant», alors que notre Cygne meurt précisément de ne pouvoir plus être capable de rêver (voler, chanter). D'un côté Poe minéralisé, littéralement pétrifié, transformé en une sorte de mystérieux dolmen ou de mausolée orné de bas reliefs, de l'autre le Cygne immobilisé –«assigné»– dans la crispation de la mort, tous deux partagent la même isotopie: pierre, froid, immobilité, silence, mort. Gautier pourrait être comparé à ces hommes qui aiment transpercer le coeur des papillons avec des aiguilles et, les fixant sur un carton, contemplent fièrement, pendant des heures, leur immobilité contractée par la douleur. Ce n'est pas l'immobilité en tant que moment privilégié dans le flux de la vie qui provoque leur plaisir. Ce dont ils se délectent, c'est plutôt de la vie dans l'immobilité,

[11] Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire occidental.*

de la trace du mouvement encore tiède qu'ils hument dans la nature morte. Mallarmé emprunte par contre la parole du Cygne pour s'insurger passionnément contre la blanche catalepsie qui s'empare de son animal. Admirateur avoué de Gautier –auquel il dédie, comme nous savons, ses «Fleurs du Mal»-, Baudelaire souscrit à l'idéal statuaire de beauté, invoquant de surcroît l'image d'un cygne: «Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris; / J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris».[12] On dirait que le Cygne mallarméen se révolte sur le piédestal –ou serait-ce un sanctuaire?– où il est confiné. Il veut déplacer les lignes convulsivement («Tout son col secouera cette blanche agonie»), il maudit sa blancheur, il ne veut pas que cette neige meurtrière s'empare de son cœur qui regrette encore et toujours «la région où vivre». Mais surtout, il pleure, ce que la Beauté-Cygne de Baudelaire se vante de ne jamais faire. Il est important de remarquer cependant que le cygne assumera pour Baudelaire une toute autre dimension anthropomorphique –et donc pathétique– dans le poème homonyme de *Tableaux parisiens*. Ce cygne là est le frère de celui

[12] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1993, p. 96.

de Mallarmé dans le vaste martyrologe des oiseaux prisonniers et des créatures éloignées de leur habitat natal.[13]

Mallarmé parvient rarement à exprimer dans sa poésie le sentiment de la vraie délivrance –celle qui n'est pas rêvée «sans espoir». «Le pitre châtié» réussit à s'évader là où le Cygne échoue en silence, sans complaintes ni blasphèmes, selon le modèle stoïque de «La mort du Loup» de Vigny («Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse»).[14] Dans «Le pitre châtié» il est aussi question de «lacs», de «l'ivresse de renaître», de «la virginité» et de «l'eau perfide des glaciers», c'est-à-dire de la même tension entre la volonté de vivre et la menace de la mort par congélation. Seulement, le pitre vivace, alerte comme l'est tout saltimbanque, troue le mur de toile pour faire une fenêtre (Mallarmé, toujours songeant à ses fenêtres!) et, «limpide nageur traître», se lance dans l'onde «pour y vierge disparaître». Son triomphe n'est pas complet –lequel saurait l'être?– mais au moins il sait réagir avant de se faire piéger par «l'eau perfide des glaciers».[15]

---

[13] Le modernisme poétique latino-américain, représenté surtout par le grand poète nicaraguayen Rubén Darío –tributaire avoué du symbolisme français– a souvent évoqué l'image du cygne, et d'ailleurs en termes fort mallarméens: «Les cygnes unanimes dans le lac d'azur» (à noter la présence de l'azur, l'un des «mots de la tribu»). Dans la poésie de Darío, le cygne est aussi associé à la neige et à la lumière blafarde et sans chaleur de l'aube ou du crépuscule.

[14] M.H. Pratt, M. Aviérinos: *Littérature: textes, histoire, méthode*, Tome 2: Larousse.Bordas, Paris, 1997, p.41.

[15] Stéphane Mallarmé: *Poésies*: Gallimard, Paris, 1992, p. 9.

Cette «eau perfide» –précisément parce qu'elle ne coule pas, parce qu'elle n'est plus fluide et assume la forme de sa négation antinomique, c'est-à-dire l'état solide– triomphe souverainement dans le sonnet que nous sommes en train d'étudier. Elle n'est plus héraclitéenne et cesse de figurer la durée –dans le sens bergsonien du mot– pour devenir substance de momification, vitrine d'un musée où la vie est suspendue entre diastole et systole. Que savons-nous du résident de ce sarcophage de cristal? Voyons: Mallarmé nous dit qu'il s'agit d' «un cygne d'autrefois» et qu'il est «magnifique». L'épithète fait réverbérer deux fois le leitmotiv fondamental du poème, «i», préparé par les articulateurs «gn» et «f» respectivement. Le mot contient donc la vocale qui marque la «tonique» de la pièce mais aussi la consonne «gn», l'une comme l'autre présentes dans le mot «cygne». Autant peut être dit du verbe «assigne», qui clôt l'avant dernier vers, et où, à nouveau, se glisse subrepticement, par un effet de paronomasie, le vocable magique: «cygne». Par ailleurs, ce «d'autrefois» évoque-t-il l'idée d'un cygne d'antan (ce qui le situerait d'emblée dans un pays et une atmosphère de légende), d'un cygne vieux (avec quoi le poème se rapprocherait d'une allégorie de la vieillesse et de l'imminence de la mort), ou d'un animal qui fut jadis cygne et qui assume maintenant une forme dégradée et dégénérescente de sa condition originelle (ce qui ferait de lui, pour ainsi

dire, un ex-cygne, une inversion perverse du Vilain Petit Canard d'Andersen –une involution à la laideur-, bref, un exilé dans son propre corps, donc en essence un être aliéné)? La notion d'exil, invoquée dans le dernier vers, rend cette troisième hypothèse plausible; l'adjectif «magnifique» semble cependant la démentir. Le cygne est encore et toujours «magnifique». De plus, il irradie son «éclat», même s'il s'agit d'un éclat hyperboréen, d'une lueur froide et mourante. Pourtant, l'idée d'une re-transfiguration vers la hideur, ou bien d'une déliquescence irréversible, gagne force avec le mot «fantôme»: l'ombre, la ruine de quelque chose.

Cependant, les notions de magnificence et d'éclat, jointes à celle de fantôme, suggèrent une quatrième possibilité: ce spectre représente en fait une sorte d'apothéose, de sublimation du Cygne. Le fantôme serait ici une manifestation sensible de l'âme et celle-ci répondrait à l'idée que les anciens philosophes stoïciens se faisaient d'elle: une subtilisation, une raréfaction extrême de la matière. Il ne s'agit point d'une présence *sine materia* mais d'une forme de matière infiniment raffinée. Plutôt que d'une régression vers la laideur, on devrait voir ici une deuxième et définitive transfiguration en pur éther, un dégagement issu de la mort. (On ne peut pas s'empêcher d'évoquer, à ce propos, les vers de Valéry –ce disciple et héritier direct de la

lignée poétique de Mallarmé: «Et vous, grande âme, espérez-vous un songe / Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge / Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici? / Chanterez-vous quand serez vaporeuse?»)[16] Cette «grande âme» devenue «vaporeuse» chante en effet, puisque c'est précisément ce que font les cygnes au moment de mourir. La transmutation du corps physique en matière affranchie de toute pesanteur –que ce soit l'éther, la vapeur ou la musique– après la mort est un topos fréquent dans la poésie occidentale (songeons aussi à Lamartine: «Je meurs, et mon âme, au moment où j'expire, s'exhale comme un chant triste et mélodieux»).[17] Ce Cygne-fantôme opère comme un symbole parfait de l'âme désincarnée: ainsi conçu, son mouvement est ascensionnel plutôt que descendant. A la rigueur, on devrait dire qu'il est –comme le sont d'ailleurs la plupart des symboles qui hantent notre imaginaire poétique– ambivalent. La valence de mort et de vie trouvent un espace de confluence –donc d'ambiguïté– dans le mot «fantôme» et son attribut d'«éclat» (lumière: encore une forme raréfiée de la matière!). Ce cygne est cathamorphe et thanasique, mais proclame en même temps le triomphe de cette vie qui devient –comme le dirait Novalis-, pure exhalaison, plénitude du chant, apothéose (l'«éclat» et la «magnificence» ne laissent pas d'apporter un ingrédient de solennité et de grandeur iconique

[16] Marie-Louise Astre, Françoise Colmez: *Poésie Française:* Bordas, Paris, 1989, p. 336.
[17] Jean Gallois: *Schumann*: Espasa Calpe, Madrid, 1975, p. 99. Le vers cité appartient aux *Méditations poétiques.*

religieuse au tableau –ou serait-ce un bas-relief?– proposé par Mallarmé de l'âme finalement libérée de son lest corporel).

Une variation séduisante de l'hypothèse de la sublimation et de l'apothéose est celle selon laquelle le Cygne se serait transfiguré en constellation. Cette métamorphose stellaire a été proposée par J. Lawler (AUMLA, novembre 1958).[18] En dépit de sa grande beauté, elle manque peut-être d'ancrage suffisamment solide dans les données matérielles du texte, s'appuyant, on peut le supposer, dans les notions d'éclat, d'immobilité, de froideur, dans le verbe «assigne» (employé ici pour évoquer l'idée de fixation, d'*ordo*, de configuration définitive d'une série d'éléments jadis épars et mouvants –*assignation* d'un lieu concret à chacune de ces particules-), et surtout, dans l'utilisation de la majuscule dans le dernier mot: «Cygne». L'interprétation «sidérale» de la mort du Cygne puise sa force dans quatre rapports intertextuels. Le premier est l'un des passages les plus mémorables de «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»: «Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté à l'altitude peut-être une constellation froide d'oubli et de désuétude»,[19] où l'on retrouve certains des mots qui, pour Mallarmé, constituent presque un idiolecte: «lieu», «froide» et «oubli». C'est aussi Mallarmé qui nous fournit le deuxième, contenu dans

[18] *Stéphane* Mallarmé: *Poésies*: Gallimard, Paris, 1992, p. 236.
[19] Mallarmé: p. 236.

le vers final du «Sonnet en yx»: «De scintillations sitôt le septuor», où nous trouvons, à la manière d'un majestueux accord conclusif, l'évocation de la Grande Ourse avec ses sept étoiles (à moins d'interpréter le mot «septuor» dans son sens de musique de chambre, ce qui a été fait par certains exégètes). Le troisième nous vient du Cygne évoqué par Ronsard dans l'un de ses sonnets posthumes («Derniers vers»): «Il faut laisser maisons et vergers et jardins, / Vaisselles et vaisseaux que l'artisan burine, / Et chanter son obsèque en la façon du Cygne, / Qui chante son trépas sur les bords Méandrins. / C'est fait, j'ai dévidé le cours de mes destins, / J'ai vécu, j'ai rendu mon nom assez insigne, / Ma plume vole au ciel pour être quelque signe...»[20] La transfiguration stellaire est ici déjà magnifiquement exprimée et la polysémie du mot «plume», autant que la paronomasie de «cygne» et «signe», sont en effet mallarméennes «avant la lettre». La différence fondamentale entre ce texte –mis en rapport avec le sonnet que nous étudions par A. Fongaro et L. J. Austin-[21], est que le Cygne-Poète de Ronsard peut mourir avec la satisfaction d'avoir joui du *carpe diem:* il a vécu, il a «dévidé le cours de ses destins». Surtout, il chante sans amertume, ayant suivi l'exhortation qui clôt l'un des plus fameux poèmes

[20] Georges Pompidou: *Anthologie de la poésie française*: Hachette, Paris, 1962, p. 94.
[21] Stéphane Mallarmé: *Poésies*: Gallimard, Paris, 1992, p. 236.

à Cassandre: «Cueillez, cueillez votre jeunesse: / comme à cette fleur la vieillesse / fera ternir votre beauté». Nous verrons plus tard à quel point le périple vital du Cygne de Mallarmé diverge de celui de Ronsard. La quatrième source sur laquelle peut être fondée l'hypothèse de ce Cygne constellé n'a jamais été signalée, que je sache. Il s'agit des vers finaux de ce grand poème qu'est «Booz endormi» de Victor Hugo: «Les astres émaillaient le ciel profond et sombre; / Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre / Brillait à l'occident, et Ruth se demandait, / Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles, / Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été, / Avait, en s'en allant, négligemment jeté / Cette faucille d'or dans le champ des étoiles».[22]

Le *motto* de toutes ces métamorphoses sidérales pourrait être: «*per aspera ad astra*» («par le chemin ardu vers les étoiles»). Une devise aux résonances religieuses selon laquelle l'être humain ne serait pas capable de parvenir aux étoiles –à la lumière, aux cieux, au paradis terrestre ou céleste, bref, au *thélos* qui mettrait un point final à ses errances sur la planète– si ce n'est par l'acceptation lucide de son propre *via crucis*, quelle que soit sa nature. (C'est ce qu'exprime si bellement Keats dans sa célèbre formule:

---

[22] Victor Hugo: *La légende des siècles*: Gallimard, Paris, 1950, p. 36.

«Ne vois-tu pas combien de peine et de malheurs sont nécessaires dans ce monde pour apprendre à l'intelligence à devenir âme?»)[23]

Dans le cas du poème d'Hugo, l'outil de moisson de Booz monte au plus haut du ciel noir pour offrir à une Ruth émerveillée, qui ne comprend pas encore le miracle d'amour qui se déroule devant ses yeux, l'image d'une faucille d'or faite d'étoiles. Même mouvement ascendant, avec resplendissante apothéose de cet instrument emblématique de Booz, agriculteur archaïque. La plume du poète qui devient signe, la faucille du vieux cultivateur de champs de blé et d'orge, toutes les deux montent au firmament –ou plus exactement, quittent le firmament clos de la feuille de papier et celui du champ de blé– pour aller se fixer dans ce firmament par rapport auquel tous les autres ne sont que de pâles répliques.[24] Ainsi, deux objets on ne saurait plus banals, deux instruments de travail et de labour sont promus dans leur statut ontologique par la transfiguration poétique. Avant leur métamorphose stellaire, la plume comme la faucille sont ce que Heidegger appelle «objets à la main» (*zuhanden*); après s'être transformées en étoiles, elles deviennent «objets présents à la main» (*vorhanden*), c'est-à-

[23] Juan Ramón Jiménez: Segunda Antología Poética: Espasa, Madrid, 1999, p. 41.

[24] A propos de la feuille de papier comme latitude de la poésie, il est opportun de citer la réflexion suivante de Paul Claudel: «Le rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie, et c'est pourquoi *la page* est son domaine propre, comme le livre est celui de la prose». (M.H. Prat, M. Aviérinos: Littérature: textes, histoire, méthode, Tome 1: Bordas, Paris, 1997, p. 71).

dire des choses qui n'ont pas d'utilité immédiate et qui sont là pour la contemplation détachée, pour éveiller la réflexion philosophique, jamais en tout cas pour l'appropriation utilitariste. Comme la Plume-Signe de Ronsard, comme le Cygne-Signe de Mallarmé, l'instrument de Booz devient Faucille-Signe: un signe qui doit être compris dans la tradition de la révélation prophétique de l'Ancien Testament. Un signe qui sollicite un effort d'herméneutique stellaire assez poussé: la Constellation Faucille brillant «dans le champ des étoiles» est un signe adressé exclusivement à Ruth, qui est la seule à l'apercevoir. Le nouvel archipel sidéral isomorphe de la faucille de Booz glorifie ce vieillard vénérable tout en célébrant le travail de la terre: ainsi qu'au plus profond des sillons labourés le grain fait jaillir la vie, ainsi le ventre de Ruth concevra un enfant du noble et patriarcal Booz, dont le chiffre des années a passé quatre-vingt. Lourd de sens prophétique, donc, ce signe constellé. Si le Cygne de Mallarmé est en effet Signe, comme le deviennent la Plume de Ronsard et la Faucille de Hugo, et si l'on accepte l'hypothèse de la transmutation stellaire, alors le firmament devient texte sollicitant la lecture herméneutique, le décryptage. Les étoiles parleraient-elles aux humains dans une langue qui doit être décodée et qui aurait, à en juger par les exemples poétiques cités, une nature figurative, idéogrammatique? Le firmament est-il canevas, version cosmique –et «en

noir»– du «vide papier que la blancheur défend» de Mallarmé? Nous savons à quel point cette notion est fondamentale pour l'astrologie et le rôle qu'elle a joué comme véhicule de révélations bibliques, de pèlerinages, de croyances religieuses de toutes sortes. L'homologie Cygne-Signe sidéral puise sa force dans des sentiments ancestraux et ataviques: le firmament est là pour être interrogé, c'est le détenteur d'un secret, il parle aux hommes dans une langue silencieuse et hermétique. Cette langue doit l'être: pour Mallarmé, le mystère n'est pas un problème à résoudre mais la condition même de possibilité de toute poésie. La poésie est une créature qui meurt d'explicité, d'univocité, de didactisme, et qui se fortifie dans le mystère: «Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens» –nous dit-il dans «L'Artiste» de 1862.[25] Encore plus radicale est cette réflexion:

> Qu'un poète –un adorateur du beau inaccessible au vulgaire– ne se contente pas des suffrages des sanhédrins de l'art, cela m'irrite, et je ne le comprends pas (...) On multiplie les éditions à bon marché des poètes, et cela au consentement et au contentement des poètes.

---

[25] M. H. Prat, M. Aviérinos: *Littérature: textes, histoire, méthode*, Tome 2: Larousse-Bordas, Paris, 1997, p. 267.

> Croyez-vous que vous y gagnerez de la gloire, ô rêveurs, ô lyriques? (...) Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas votre poésie à gâter.[26]

Le Cygne-Signe-Constellation est donc *signifiant* –passez-moi cette redondance–, il s'intègre à un texte sidéral mais, comme tout mystère sacré, ne livre pas son secret si ce n'est aux initiés. Par sa nature étoilée, il participe en même temps des régimes «diurne» et «nocturne» de l'image (Durand); il resplendit de son pâle éclat contre le noir canevas de la nuit mais est aussi la cristallisation finale d'un mouvement ascendant: «les vols qui n'ont pas fui» se transforment en un seul vol suprême et définitif. De la cécité, de l'impuissance et de la douleur du Cygne se dégage ce bouquet sidéral, ces floraisons lumineuses qui s'épanchent et regagnent le ciel, selon la grande métaphore fondatrice des «Fleurs du Mal»: la pourriture opérée par des myriades de bactéries foisonnantes dans le miasme engendre la Beauté.

Si riche qu'elle puisse être comme génératrice de discursivité, l'interprétation stellaire reste, comme nous l'avons dit, extrêmement conjecturale. Il s'avère nécessaire de faire marche arrière et d'essayer de nous contraindre pour le moment aux faits «positifs» que le texte nous

---

[26] Stéphane Mallarmé: *Vers et Prose*: Garnier-Flammarion, Paris, 1977, p. 22.

fournit à propos du Cygne. On sait qu'il est «magnifique» et qu'il est «d'autrefois», même si le lecteur n'a pas les informations nécessaires pour déterminer le sens exact de ce mot dans le contexte que propose Mallarmé. Le nouveau renseignement que l'auteur nous donne ne fait qu'épaissir l'ambiguïté: «sans espoir se délivre». Le moins qu'on puisse dire d'une telle proposition est qu'elle est aporétique: «sans espoir» et «délivre» représentent une contradiction logique (une de ces instances inévitables dans le procès de dé-signification de la parole poétique où, comme le dit Munier dans *Contre l'image*: «le logos se désiste au profit de l'alogos»).[27] Le Cygne se délivre-t-il vraiment de sa prison de glace? Si tel est le cas, il n'y a alors aucune raison d'évoquer le dés-espoir. Si par contre on accepte le caractère dés-espéré de sa lutte, il s'ensuit que la délivrance ne serait qu'une illusion ou bien jamais accomplie. Il n'y aurait aucune possibilité d'équivoque si Mallarmé avait introduit l'idée d' «essayer», de «rechercher à», de «tâcher de», comme par exemple: «sans espoir essaye de se délivrer» (tout souci de beauté dans la formulation poétique mise à part, bien entendu). Le problème est que «sans espoir» nie, tandis que «délivre» affirme. Nous ne sommes pas loin ici de l'antithèse classique de Montesquieu: «Non, j'ai pu vivre dans

[27] Josu Landa: *Poética*: Fondo de Cultura Económica: México, 202, p. 105.

la servitude, mais j'ai toujours été libre»,[28] et peu s'en faut pour que l'on puisse considérer l'expression comme un oxymore. En tout cas, les images qui s'ensuivent corroborent l'échec du cygne et le triomphe du «sans espoir»: «Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris», «lieu», «assigne», «il s'immobilise» et «exil» parlent tous de fixation, de scellement lapidaire, définitif. Il faut conclure que «se délivre» a une valeur purement conative, le «sans espoir» signalant clairement la futilité de sa résistance. Comme nous l'avons déjà mentionné, J. Lawler offre une interprétation différente de ce vers: c'est précisément en refusant l'évasion que le Cygne fait son salut, pour ainsi devenir constellation.[29] Cette lecture ne me semble pas prendre en compte tout ce qu'il y a encore dans le Cygne d'*appetitus* vital, son «coup d'aile ivre» qui essaye de libérer le vol, l'invocation véhémente de l'aujourd'hui –et le terme «invocation» doit être pris ici dans son sens le plus magique et incantatoire: c'est la parole qui s'évertue à créer une réalité-, la lutte acharnée contre la glace envahissante figurée par le vers «Tout son col secouera cette blanche agonie»... Le verbe «secoue» ne saurait être plus éloquent: il s'agit d'un spasme, d'une convulsion par laquelle la vie tâche encore et toujours de prévaloir. Non, ce cygne résiste et se débat –même vainement– contre la rigidité qui le gagne inexorablement.

---

[28] M.H. Prat, M. Aviérinos: *Littérature: textes, histoire, méthode*, Tome 1: Larousse-Bordas, Paris, 1997, p. 120.

[29] Stéphane Mallarmé: Poésies: Gallimard, Paris, 1992, p. 237.

Il est loin de se ré-signer (passez-moi, à mon tour, la coquetterie de ce petit jeu paronomasique). Si, en effet, il va se transfigurer en constellation –belle, certes, mais froide et figée-, ce ne sera certainement pas avec acquiescement.

Le péché du Cygne? «n'avoir pas chanté la région où vivre / Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui». Notons d'abord qu'il ne s'agit pas ici de chanter *à* une région, mais de chanter *la* région. Cette région aurait dû être la substance même de son lied: elle est consubstantielle au chant. En quelque sorte elle *est* le chant. Il ne saurait être question ici de prendre un luth et entonner une ode à la gloire de cette «région» –avec quoi il n'aurait fait autre chose que la thématiser– mais de *la* dire, *la* proférer, *la* créer à travers l'illusion démiurgique de la parole. Le chant –la poésie– crée son propre objet en le chantant. Cela nous renvoie au sens originel de l'acte de *poiêsis*: («création»), de *poiêma* («chose faite»), de *poiêtès* («auteur»). C'était le lot du Cygne que de créer son propre paradis. A nouveau: il aurait suffi de le «chanter» puisque la parole poétique est censée être productrice de réalité. Rappelons la vieille doctrine que Baudelaire reprend dans ses écrits sur Richard Wagner: «... les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.»[30] Un Dieu poète! Un monde «proféré»

[30] Charles Baudelaire: p. 13.

plutôt que «créé», le monde: un acte de parole, l'acte de parole suprême! «La région où vivre», il était question de la chanter –de la proférer– pour qu'elle prenne existence! Une radicalisation hyperbolique de cette idée de la poésie comme exercice de création *ex-nihilo* est formulée par Juan David García Bacca: «poétiser est une ardeur divine, qui se rapproche de la création à partir de rien, de ce rien qui est l'air, fait et moulé en paroles».[31] Nous aurons plus tard l'occasion de revenir sur ce sujet.

Lourde de signification, donc, la proposition «Pour n'avoir pas chanté la région où vivre quand du stérile hiver a resplendi l'ennui». Cette «région» est un *topos* –un espace– mais aussi un temps. Comme pour tout poème du regret et de la nostalgie, la question d'un temps clos et perdu s'avère fondamentale. L' «exil» du Cygne est temporel autant que spatial. Comme tout exilé, il éprouve la nostalgie d'une patrie qui se définit non seulement comme espace, comme habitat, mais aussi comme segment du passé, comme province close, égarée quelque part dans le magma indistinct du souvenir. L'espace –«la région»– est ici un corrélat et une métaphore du temps. C'est la sensibilité temporelle, le pathos associé à tout ce qu'il peut y avoir de vertigineux, d'irrécupérable dans le *panta rhei*, qui l'emporte dans ce poème. L'immobilité du Cygne, son constat angoissé de l'écoulement

[31] Agustín Basave Fernández del Valle: *Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poesía*: Fondo de Cultura Económico, México, 202, p. 26.

incoercible du temps, n'est pas très loin du sentiment exprimé dans «Le Pont Mirabeau» d'Apollinaire: «Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure».[32] Le Cygne demeure, lui aussi, fixé, impuissant, pétrifié et surtout perplexe, car la sienne est, ne l'oublions pas, cette douleur mêlée de stupéfaction de l'animal pris dans un traquenard. La métaphore axiale du poème –la glace comme mort– n'est point une trouvaille de Mallarmé. Déjà Baudelaire avait évoqué ce même supplice comme allégorie de la condition humaine dans «L'irrémédiable»: «Un navire pris dans le pôle, / Comme en un piège de cristal, / Cherchant par quel détroit fatal / Il est tombé dans cette geôle».[33] Le régime métaphorique est le même: la glace qui enserre la vie, lui laissant à peine le temps de prendre conscience d'une fin imminente et en plus –terrible ironie-, de la façon dont elle aurait pu être évitée. La préservation de la forme intacte à l'intérieur du glacier –car même la mort acquiert ici un éclat et une limpidité qui exclut toute idée de putréfaction– fait partie des antinomies, des «indécidables» du poème: un corps préservé dans la glace représente la vie dans la mort, une forme non corrompue qui conserve tous les traits de la vie à une exception près: le mouvement. «La région où vivre» et «les vols qui n'ont pas fui» désignent tous deux le drame de la temporalité. Ce qui est tragique dans ce cygne n'est pas le fait de ne

---

[32] Georges Pompidou: *Anthologie de la poésie française*: Hachette, Paris, 1962, p. 462.
[33] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1963, p. 262.

plus pouvoir voler –plus tôt ou plus tard cela devait arriver: le regret n'est pas nécessairement inhérent à la décrépitude. Sa tragédie consiste à n'avoir jamais volé, à ne pas avoir chanté quand il aurait pu le faire. En quelque sorte, il n'a jamais vécu. Or, la mort est-elle possible pour quelqu'un qui n'a jamais vécu? La vie comme plénitude, comme chant, comme vol, il ne l'a jamais éprouvée. Quelle raison aurait-il donc pour le chagrin, pour la nostalgie? Le souvenir du cygne n'est autre chose que de la paramnésie: il fabule son passé, il s'invente une vie, il «se rappelle» un état de bonheur suspendu qui n'a jamais existé. C'est l'atroce remords du passé potentiel, de «ce qui aurait pu être» qui le tourmente. C'est précisément le *conatus* de tous ces vols avortés, tout ce qui en lui est demeuré *puissance* pure sans jamais devenir *acte* –pour employer la terminologie aristotélicienne– qui est à l'origine de sa souffrance. Par sa lutte acharnée contre la glace, le Cygne devient lui-même un *conatus* dans le sens que Spinoza et Unamuno confèrent à ce mot: l'effort que fait toute chose pour persévérer dans son être. Nous ne sommes pas dans la présence d'un vieux cygne usé par de longs voyages, ayant vu «des archipels sidéraux et des îles dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur»,[34] comme le Bateau ivre de Rimbaud, ou

[34] Georges Pompidou: Anthologie de la poésie française: Hachette, Paris, 1961, p. 407.

s'étant enivré d'«espace et de lumière et de cieux embrasés»[35] comme le voyageur de Baudelaire. Si tel était le cas, tout ce que nous aurions serait une fin de périple, un *terminus ad quem* qui, même offrant suffisamment de matériel pour le pathétisme crépusculaire inévitable dans tout achèvement, ne saurait pour autant justifier le déchirement existentiel du Cygne. Non. Le problème est clairement ailleurs. Notre cygne meurt de virginité. Sa nostalgie –implicite dans «Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui»– n'est plus qu'une illusion rétrospective. Elle est aporétique et paradoxale, comme l'est parfois la syntaxe même du texte –un isomorphisme qui n'est point accidentel, remarquons-le au passage. Comment éprouver la nostalgie d'une patrie –physique, spirituelle, existentielle, temporelle– qu'on n'a jamais habitée? C'est le sens même du mot «nostalgie» qui se voit engagé dans la souffrance du Cygne. «Nostalgie»: du grec *nostos* («retour») et *algos* («souffrance»). On sait que le terme a été créé par le médecin suisse Harder en 1678, dans le contexte de la pathologie des émotions. La «souffrance du retour» suscite immédiatement la question d'un «où». C'est une fonction de la mémoire sans laquelle elle serait inconcevable.

Le premier quatrain du sonnet nous présente un cygne sans passé, sans mémoire, sans nostalgie. Il est élan pur, mouvement instinctif d'affirmation

---

[35] Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1993, p. 416.

de la vie. Il s'épuise dans sa lutte contre la glace. Nous avons déjà signalé le moment du passage de l'exclamation et du souhait au récit, déclenché par le vers 5, plus spécifiquement par la forme verbale «se souvient», qui a ici une valeur de pivot. A partir de ce moment, la mémoire fonde une identité (il est «magnifique» et «d'autrefois») qui, si précaire soit-elle, suffit à soulever la question de l'origine, du «temps perdu». La douleur animale du premier quatrain se transforme en souffrance dans le sens moral et psychique du mot avec l'avènement de la conscience de soi, fondé à son tour sur le souvenir. Et c'est là que le Cygne se découvre comme exilé de lui-même, de l'ici et du maintenant, comme être qui a choisi d'être absent dans la convocation tant de fois renouvelée de l'aujourd'hui. Un aujourd'hui «vierge», c'est-à-dire qui n'a jamais été vécu comme tel. Encore une fois: la nostalgie est ici une illusion insidieuse. Il serait plus exact de parler de regret, de remords, de honte peut-être. Le Cygne n'est pas à vrai dire un exilé –et c'est ce qui rend son tourment intolérable– mais plutôt un déserteur. Il a déserté sa latitude existentielle foncière, c'est un déserteur de lui-même, un éternel projet de cygne, un oiseau qui a trahi sa vocation aérienne, qui a refusé le vol. Ayant vécu fantôme, il mourra fantôme. Tous ces «vols qui n'ont pas fui» –qui durent ou purent être– reviennent maintenant le hanter, l'accuser de ne les avoir jamais libérés, lui infliger

cette même immobilité à laquelle il les a condamnés. Son drame est en tout point analogue à celui d'«Hérodiade»: «J'aime l'horreur d'être vierge et je veux / Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux / Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile / Inviolé sentir en la chair inutile / Le froid scintillement de ta pâle clarté / Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté, / Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!»[36] Certains mots et idées-clefs se retrouvent dans les deux poèmes: la virginité, le froid, la blancheur, la neige, les glaçons, la clarté lunaire ou hyperboréenne –la lumière froide-, la «froideur stérile», la «chair inutile» qui nous renvoie à l'«exil inutile» du cygne...

Cet «exil inutile» donne l'occasion à Mallarmé de créer une rime interne dans le dernier vers: «exil» clôt le premier hémistiche tandis qu' «inutile» ouvre le deuxième. Deux mots qui lui permettent de jouer avec les assonances autant qu'avec les allitérations, dans la mesure où des sons vocaliques et consonants se font écho les uns aux autres. Comme nous l'avons déjà suggéré au début de ce chapitre, l'image de l'exil éveille dans le lecteur deux référents intertextuels inévitables: l'«Albatros» de Baudelaire, qui est «exilé sur le sol au milieu des huées» et dont les «ailes de géant

[36] Stéphane Mallarmé*: Poésies*: Gallimard, Paris, 1992, p. 32.

l'empêchent de marcher,»[37] et «Le Cygne» du même auteur, où nous retrouvons non seulement l'idée d'exil mais aussi celle de pétrification: «Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus durs que des rocs (...) Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime». Il est correct, me semble-t-il, de déceler dans tous ces oiseaux exilés, comme le suggère V. Brombert dans «Douleur, souvenir, travail» (*Etudes baudelairiennes* III o.c. p. 245 et suiv.)[38], une véritable «poétique de l'exilé» qui s'inspire, d'une part d'Hugo –l'exilé littéraire par excellence-, et qui puise toute sa force de l'avènement de la modernité, de la destruction du vieux Paris pendant l'époque haussmannienne, bref de tout ce qui, pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, a transformé les citoyens français en véritables étrangers dans leur propre pays. Il faut aussi signaler que le Cygne de Baudelaire est un «vaincu» (avec les résonances politiques attachées aux traumatismes de la Révolution «à rebours» de 1848), tandis que l'échec du cygne mallarméen est plutôt existentiel, l'auteur n'ayant jamais cru à la «mission» sociale ou politique du poète. En fait, et comme nous l'avons déjà établi, «exil» est ici un euphémisme qui colore, avec des

[37] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1993, p. 428.
[38] Baudelaire: p. 503.

tonalités héroïques et grandioses, ce qui n'est que désertion. G. Goebel en arrive à dire que le Cygne de Mallarmé est «l'acte de décès du Cygne de Baudelaire, en même temps qu'une tentative désespérée de lui ménager une existence posthume dans une littérature funéraire et purifiée».[39]

Sinon un acte de décès, il est clair que Mallarmé nous offre ici un tombeau du Cygne, écrit à la manière des trois sonnets qu'il a dénommés «tombeaux» (deux d'entre eux dédiés à la mémoire de Poe et de Baudelaire, respectivement). Car il y a, en effet, pas mal d'éléments qui peuvent évoquer l'oraison funèbre dans ce sonnet, surtout en ce qui concerne la glorification poétique du défunt. Ne laissons pas de signaler un autre élément funéraire associé au hiératisme iconique qui est implicitement suggéré par la mort par congélation: ce cygne transformé en statue de glace, ne devient-il pas monument de lui-même? Aussi macabre et ironique que cela puisse paraître, ne pourrions-nous pas dire de lui, comme d'Edgar Allan Poe: «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change»? Ce sonnet n'a-t-il pas d'ailleurs été composé à l'occasion de l'inauguration d'un monument sur la tombe du poète qu'il avait traduit et révéré? Finalement, n'avons-nous pas déjà décelé des évidences de ce culte pour les monuments et les tertres funéraires dans le «pâle mausolée» d' «Hérodiade»? On ne saurait trop

---

[39] Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: Magnard, Paris, 1993, p. 507.

insister sur le fait que le Cygne va rester *intact* dans son glacier, qu'il va préserver –obsession typiquement poeienne– tous les traits de la vie tout en demeurant résidant de la mort pour l'éternité. La polysémie du mot «glace» nous permet d'établir encore un autre point de contact avec cette autre prisonnière de la «nuit blanche de glaçons et de neige cruelle»: «Hérodiade».[40] Car elle aussi est immobile dans son tombeau de cristal: «Ô miroir! Eau froide dans ton cadre gelée». La glace du miroir, la glace du glacier: deux formes de paralysie, deux manières de reformuler poétiquement la mensongère catalepsie de Madeleine Usher, de Bérénice ou du protagoniste d'«Enterré vivant», d'Edgar Allan Poe. Cette glace est ambivalente: elle tue et éternise en même temps. Image axiale et fondatrice dans la poésie de Mallarmé, la glace semble suspendre plutôt qu'arrêter la vie, elle puise sa force dans le réservoir archaïque des anciennes légendes et contes de fées. Dans «Blanche Neige et les sept nains» (encore la neige!), l'héroïne des frères Grimm –pour laquelle la vieille sorcière ne souhaitait rien de moins que l'enterrement en vie!– gît placidement dans un cercueil de cristal après son empoisonnement, veillée jour et nuit par les nains tandis que son corps, en vertu de la glace, reste intact. Déjà dans «Le faune» (version préliminaire de «L'après-midi d'un faune» sous-titrée «Intermède

[40] Mallarmé: Poésies, Gallimard: Paris, 1992, p. 214.

héroïque» et écrite en 1865), nous trouvons la même *imago*: à la fin du deuxième monologue du faune celui-ci, voulant fuir les nymphes, songe à se transformer en cristal par la grâce de sa flûte: «A la piscine / Des sources, à l'horreur lustrale qui fascine / L'azur, je vais déjà tremper l'être furtif / Qui de leur glace va renaître, primitif!»[41] Même le pauvre «moribond sournois» de «Les fenêtres» contemple extatique un univers extérieur qui s'offre à lui *sub specie aeternitatis* à travers le cristal des croisées, ce «verre lavé d'éternelles rosées que dore le matin chaste de l'infini».[42]

Mais l'origine de la notion et du mot «glace» peut aussi être expliqué d'une autre façon, et c'est Derrida, inspiré de Ricoeur, qui semble l'avoir mieux envisagé:

> On peut aussi, comme le veut Ricoeur, comprendre un thème par un autre thème, progresser de proche en proche selon «une loi d'analogie intentionnelle» jusqu'à tous les thèmes reliés à lui par un rapport d'affinité: ce sera passer par exemple de l'azur à la vitre, au papier blanc, au glacier, au pic neigeux, au cygne, à l'aile, au plafond, sans oublier les embranchements latéraux que supporte chaque moment de cette progression (du glacier à l'eau froide, au regard bleu et au bain amoureux; du papier blanc qui le recouvre et le scinde; du plafond au

[41] Mallarmé: p. 212.
[42] Mallarmé: p. 11.

> tombeau, au prêtre, au sylphe, à la mandore. On pourra montrer enfin comment le même thème «unifie plusieurs niveaux d'expérience et de représentation: l'extérieur à l'intérieur, le vital et le spéculatif.[43]

Dans le cas de Mallarmé, ces «lois d'analogie intentionnelle» sont faciles à repérer: il y a des mots «mallarméens», des vocables qui réapparaissent de façon obssédante, chacun éveillant des résonances dans les autres, s'attirant, se répondant –pour peu se sent-on tenté de parler d'un «idiolecte Mallarmé». Ses «signatures», ses *leitmotivs* poétiques. Un autre mot mérite notre attention: «stérile». Nous savons bien à quel point Mallarmé peinait sur ses vers, non pas à cause d'un *estro* avare ou velléitaire, mais comme résultat inévitable des formidables contraintes formelles et esthétiques qu'il s'imposait pour «attifer la sanglotante idée» («L'Azur»). Cette facilité, cette inspiration de premier jet que l'on admire et qu'en même temps on reproche à Hugo ou à Musset étaient strictement incompatibles avec un projet poétique où la perfection de la facture formelle a été poursuivie jusqu'à la limite indicible du silence. L'adjectif «stérile» est l'un de ces mots que Mallarmé s'est approprié à un point tel qu'aucun poète après lui n'a pu l'employer sans lui rendre un involontaire hommage. Il

---

[43] Jacques Derrida: *La dissémination*: Éditions du seuil, Paris, 1972, p. 304-305.

l'utilise en général comme un pléonasme: «le stérile hiver» (le sonnet «du Cygne»), «un désert stérile de douleurs» («L'Azur»), «la froideur stérile du métal» («Hérodiade»), «Les stériles lambeaux du poème natal» («L'après midi d'un faune»).[44] Vraiment, peut-on imaginer un désert qui ne soit pas stérile? La notion de stérilité n'est-elle pas constitutive de celle de désert? «Stérile» est contenu dans «désert», «hiver» et, à moindre échelle, dans «froideur» et «lambeaux». Pourtant, n'oublions pas que ce qui serait perçu comme pure tautologie dans un discours scientifique et propositionnel peut être parfaitement légitime dans le langage poétique, où l'effet d'accumulation et de saturation sémantique du texte justifie largement de telles redondances. Oui, tous ces pléonasmes sont là, chacun plus flagrant que l'antérieur, mais cela importe bien peu. Si l'on accepte d'emblée qu' «Azur», «Hérodiade» et le sonnet «du Cygne» soient des poèmes auto-référants et que leur sujet (*sub-jectum:* ce qui sous-tient quelque chose) est l'acte de création poétique lui-même, avec ses moments de stérilité ou d'épiphanie, ses «pertes d'aura» (Baudelaire) et ses instants de beauté miraculeuse et révélatrice, alors la question de la stérilité et de la facticité d'un texte à prétention poétique s'avère fort pertinente, ou mieux encore, fondamentale. Stérilité et virginité sont des notions omniprésentes et

[44] On doit supposer que les pléonasmes faisaient partie de son projet poétique. Dans l'avant dire de son volume *Vers et Prose*, il décrit le livre comme «un florilège ou très modeste anthologie», négligeant le fait que par son étymologie, le mot anthologie signifie précisément florilège, bouquet.

presque interchangeables dans la poésie de Mallarmé. Elles sont toutes les deux invoquées dans le sonnet «du Cygne». Paradoxalement, la tant redoutée stérilité est l'un des produits de cette virginité qu'il célèbre et souhaite.

L' «enfantement» du poème est perçu comme contraction pénible, spasmodique, des muscles de l'esprit: «Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée! / Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée» («Don du poème»).[45] La hantise de la stérilité est constante: «Car le Vice, rongeant ma native noblesse, / M'a comme toi marqué de sa stérilité» («Angoisse»).[46] Si nous acceptons de voir dans le sonnet du Cygne –et c'est une notion que la plupart de la critique étend à la totalité de l'œuvre de Mallarmé– rien d'autre qu'une manifestation de plus de l'allégorie mille fois reformulée de l'acte de création poétique, il est alors clair que l'impuissance de voler et de chanter du Cygne métaphorisent l'impuissance créatrice. C'est le *Geist* de «la Muse moderne de l'impuissance» qui triomphe dans toutes ces instances poétiques. Le poète ne peut pas renoncer à son idéal poétique mais, d'autre part, il est incapable de l'«habiter»: c'est en quoi se manifeste la cosmique claustrophobie de l'«Azur» et la paralysie du Cygne. «Les vols qui n'ont pas fui» sont tous les poèmes qui auraient pu être conçus, la blancheur de

---

[45] Stéphane Mallarmé: *Poésies*: Gallimard, Paris, 1992, p. 26.
[46] Mallarmé: p. 15.

mort de la neige est un corrélat du «vide papier que la blancheur défend», l'hiver au milieu duquel le Cygne se débat est en réalité un hiver mental, une sécheresse de l'inspiration, le «fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne» métaphorise la «disparition élocutoire du poète», ou, dans un sens plus général, la réduction de l'objet poétisé «à sa presque disparition vibratoire», «la région où vivre» est aussi «l'azur», le pays idéal que Mallarmé peint dans «Prose» –une latitude purement verbale, un lieu qui n'a pas d'existence physique, un *a-topos*, bref, un «endroit» qui pourrait être comparé au *Topos Uranus* où demeurent les Idées de Platon. Même les nymphes, que «les sens fabuleux» du Faune «figurent» et qui éveillent si vivement son désir, deviennent les symboles d'un drame qui se noue et se dénoue entièrement dans le royaume de la parole. Cette conception vastement prévalente de l'œuvre de Mallarmé voudrait que sa poésie ne soit autre chose qu'un perpétuel exercice de mise en abîme, où le lecteur est condamné à la claustrophobie des cadres et des marie-louises asphyxiantes. Une aventure de l'esprit qui engage la totalité de l'être, il est vrai, mais qui reste essentiellement contenue dans l'univers linguistique. Mallarmé est un point de rupture, une nouvelle «écriture» dans le sens barthien du mot –une façon inédite de re-concevoir la nature des liens créés par sédimentation culturelle entre signifiants et signifiés. La poésie se poétise elle-même, elle

s'intoxique dans le miroir de Narcisse et devient une réflexion sur sa propre nature. Ecrire sur le fait qu'on écrit –ou plutôt qu'on peine à écrire. Thématiser –et même transformer en chantier lyrique inépuisable– sa propre incapacité créatrice! Qu'importe si les formules de Mallarmé, comme celles de Valéry, sont parfois un peu recherchées, que le marteau du forgeron se fasse deviner derrière certaines constructions particulièrement difficiles, bref que l'artifice et l'échafaudage restent mal cachés même dans leurs poèmes les plus parfaits. Si l'on admet d'emblée que Mallarmé et Valéry écrivent sur le fait qu'ils écrivent, si leur œuvre n'est autre chose qu'une énorme mise en abîme dans laquelle le poète se regarde lui-même en train de faire poésie, alors il est clair que tout ce qui, en eux, nous agace comme étant pur artifice, comme mécanisme d'horlogerie scrupuleusement assemblé, doit être accepté et même célébré: ils ne voulaient pas dissimuler les ravaudages de leurs costumes, ni cacher coûte que coûte le grincement des coulisses sur lesquelles roulaient les arrière plans de leur poésie; la présence de ces petites «gaffes» est voulue, dans l'exacte mesure où leur poésie, depuis Baudelaire, fait fièrement l'éloge de l'artifice. Eriger un monument au vide, composer un hymne au silence, écrire une ode à la stérilité... Tous ces gestes ne représentent-ils pas la *reductio ad absurdum* la plus dissonante que l'on puisse imaginer? Il faut pourtant reconnaître que nos auteurs y ont eux-

mêmes aidé: «On voit enfin, vers le milieu du XIX siècle, se prononcer dans notre littérature, une volonté remarquable d'isoler la Poésie de toute autre essence qu'elle-même» –observe Valéry (*Variété*)-.[47] Et Foucault l'a articulé avec un éclat d'ailleurs quelque peu mallarméen dans *Les mots et les choses*:

> La littérature devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer –contre tous les autres discours– son existence escarpée; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme (...) Tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine –singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle-, vers le simple acte d'écrire. Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée: silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de

[47] M. H. Prat, M. Aviérinos: *Littérature: textes, histoire, méthode*: Bordas, Paris, 1997, p. 243.

son être.[48]

On peut difficilement formuler d'une façon plus lucide la fracture épistémologique –le langage tournant contre soi son propre arsenal analytique et devenant à son tour objet d'étude– qui permet cette singulière éclosion littéraire qu'est la poésie de Mallarmé. Si répandue qu'elle soit, cette conception exclusivement auto-référente de la poésie de Mallarmé souffre des inconvénients propres à toute réduction. N'y aurait-il pas aussi une dimension existentielle à cette poésie qui renonce à «l'universel reportage de la réalité» (Mallarmé) –y compris à ce naturalisme des sentiments qu'est le lyrisme romantique– et qui se voudrait uniquement un fait de langage? N'est-il pas légitime de prendre le mot «stérile» –qui après tout a suscité toute cette réflexion– dans son sens le plus vital, voire même biologique? La Poèsie, en devenant la réponse à l'énigme mallarméenne, ne finirait-elle pas par se stériliser comme mystère, comme réalité voilée, et par conspirer contre son propre caractère sacré? Les notions d'«œuvre ouverte» (Umberto Ecco), de «dérive des signifiants», de «différance du sens» sont à leur tour déconstruites ou simplement niées quand on se limite à répondre,

[48] Michel Foucault: *Les mots et les choses*: Gallimard, Paris, 1966, p. 313.

avec une obstination de sphinx: «la Poésie!» à toutes les interrogations que l'œuvre de Mallarmé suscite:

> La déconstruction récuse toute notion de vérité singulière ou universelle d'un texte. Il n'y a plus que le réseau foisonnant des intérprétations qui s'entremêlent au texte lui-même. Ainsi se trouvent radicalemente discréditées toutes les prétentions «scientifiques» ou canoniques de la critique littéraire professionnelle ou de la philosophie universitaire.[49]

Osons le dire: notre Cygne n'est peut-être pas, après tout, un signe, et qui sait même s'il n'aurait abhorré l'idée de l'être. C'est un oiseau qui se déchire, qui saigne et qui hurle de douleur devant l'assaut progressif de la glace, les convulsions de l'hypothermie et la gangrène que, du fond de l'instinct, il reconnaît dans cette froideur, millions de poignards minuscules s'acharnant contre ses pattes désensibilisées, ses ailes convulsives et ses beaux yeux révulsés. Allons! Le drame est peut-être beaucoup plus péremptoire et saignant que le voudrait une critique perversement formaliste, –précieuse à sa façon. Revenons donc au texte, allons nous tremper dans sa chair, savourons ses métaphores et rassasions notre soif par toutes les formes

---

[49] Fred Poché: *Penser avec Derrida*: Synthèse, Paris, 2007, p.46.

de beauté poétique qui sont à la portée de nos mains afin de ne pas devoir plus tard lamenter, moroses comme Rimbaud: «Par délicatesse j'ai perdu la vie!»[50] Suivons par contre l'exhortation de Valèry: «Courons à l'onde en rejaillir vivant!»[51]

À nouveau dans l'onde poétique de Mallarmé –d'où nous rejaillirons non simplement «vivants», mais aussi «vierges», vivaces» et «bels»-, reprenons notre poème au moment où le Cygne est pour la première fois désigné: au cinquième vers. La figure prédominante dans le premier quatrain est la métonymie: les mots «aile» et «vol» entretiennent un rapport de contiguïté avec «cygne», la partie indique le tout, l'action suggère son réalisateur. La nature métonymique de ces images n'est établie comme telle, bien sûr, qu'après la construction rétroactive de sens qui se produit au cinquième vers. A partir du deuxième quatrain, nous rentrons dans le régime métaphorique de l'image: la condensation de deux objets -le Cygne et le Poète, si l'on persistait à accepter cette identité– avec un processus qui implique d'abord la dé-signification, puis la trans-signification des mots, de façon à ce que le transfert de sens («*metá-forá*»: emmener quelque chose ailleurs, au-delà de son emplacement original) soit opérable. (Selon Freud, l'inconscient s'exprime dans les rêves soit par condensation,

[50] Charles Pompidou: *Anthologie de la Poésie Française*: Hachette, Paris, 1961, p. 409.
[51] Marie-Loiuse Astre, Françoise Colmez: *Poésie française, anthologie critique*: Bordas, Paris, 1982, p. 337.

soit par déplacement. Nous savons aussi que Lacan a identifié le premier processus à la métaphore, le deuxième à la métonymie). Le résultat des glissements de sens métonymiques est une déstabilisation générale du sens: la dérive des signifiants. Mallarmé représente le moment où le signe renonce à son rôle de signifiant ordinaire, à son lest sémantique, et s'ouvre à une fuite du sens désormais déterminée par la situation, le contexte. La parole poétique serait donc, avant tout, une parole «en situation», une parole qui reconnaît l'irréductible différence ontologique entre le signifiant et le signifié. Cette discontinuité entre le nom et ce qui est nommé est précisément ce qui permet la création de sens inédits, de formes inusitées d'organisation de la matière verbale... peut-être même –et c'est là que naît l'illusion du Poète comme créateur *ex-nihilo*– de fondateur d'une réalité vierge: il nomme –ou évoque par le moyen de la trans-signification métaphorique– des choses pour lesquelles il n'y avait pas de nom, et en les nommant, il peut vivre le rêve de les avoir créées. Il ne suffit plus désormais de nommer les objets de la réalité visible et palpable, limitée et finie.

Il s'avère nécessaire de fournir un nom –ou à défaut une périphrase métonymique, métaphorique, ou de quelque nature qu'il soit– pour désigner ces nouvelles parcelles de réalité, ces contrées vierges de la trace humaine qui attendent le signe linguistique qui les fera rentrer dans la sphère tiède et

lumineuse de l'Etre. Personne n'a mieux exprimé cette obscure ambition que le poète espagnol Juan Ramón Jiménez: «Créons les noms. / Les hommes-y viendront après. / Et avec eux les choses. / Et il ne restera que le monde des noms, / lettre de l'amour des hommes, / de la senteur des roses. / De l'amour et des roses rien ne restera si ce n'est les noms, / Créons les noms!»[52] Une image légèrement moins grandiose du poète –considéré ici comme démiurge et re-créateur– nous est proposée par Jiménez dans un autre de ses poèmes: «Intelligence: donne moi / le nom exact des choses! / ... Que ma parole soit la chose elle-même / créée par mon âme à nouveau».[53] Et Nietzsche qui, comme nous le savons, n'était pas reconnu précisément pour la modération et la prudence de ses jugements, proclame que le véritable homme de génie est, avant tout, un «nominateur», quelqu'un qui dénomme les choses et parvient ainsi à les arracher au néant. Il est pourtant opportun de rappeler que Mallarmé refuse de *nommer* (ce qui selon lui supprimerait trois quarts de la jouissance d'une lecture qui doit être divinatoire, intuitive) et postule plutôt la *suggestion.* Toujours est-il que l'acte de *nommer*, de *désigner,* reste incontournable, ne fut-ce que dans une première instance de lecture, si l'on veut créer la *suggestion.*

---

[52] Juan Ramón Jiménez: *Segunda Antología Poética*: Espasa, Madrid, 1999, p. 38.
[53] Fernando Gómez Redondo: *El Lenguaje Literario: Teoría y Práctica*: EDAF, Madrid, 1994, p. 92.

Une telle chimère n'est concevable que dans un univers logocentrique, dans une logosphère (Barthes) où le concept s'assume préalable à la réalité, où rien n'existe qui ne soit pas nommé, où l'on peut véritablement affirmer, paraphrasant les Ecritures: «Au commencement était le Verbe». Le statut ontogénétique que Heidegger confère à la poésie est peut-être la manifestation la plus exorbitante de cette ligne de pensée: «La Poésie c'est l'instauration de l'Être par la parole. Ce que disent les poètes est instauration, non seulement dans le sens de libre donation, mais en tant que ferme fondement de l'existence humaine dans sa raison d'être».[54] A moins que l'on ne préfère la définition de Saint-John Perse, devenue célèbre: «Poésie, science de l'Etre».[55] La conception de la poésie chez Artaud, extrêmement diffuse et omni englobante, s'inscrit aussi dans cette ligne de pensée. Il est clair que Mallarmé représente ce moment historique – préfiguré entre autres par Hugo et Baudelaire, mais qui ne devient conscient de soi qu'avec lui– où la poésie se découvre fondatrice de réalité, expérience épiphanique d'un langage qui crée son propre objet référentiel. Comme telle, elle devient aussi instrument épistémologique de connaissance, clef de voûte d'un savoir auquel on n'a aucune autre forme d'accès. Les légendaires «Mardis» de Mallarmé n'étaient-ils pas ritualisés comme les

[54] Agustín Basave Fernández del Valle: *¿Qué es la Poesía? Introducción filosófica a la poética*: Fondo de Cultura Económico, México, 2002, p. 14.
[55] Redondo: p. 53.

conclaves d'initiés dans une secte ésotérique? C'est que la poésie ne se contente pas de créer la réalité –qu'elle le fasse en nommant ou en suggérant. Pour Mallarmé, elle devient de surcroît la seule voie d'accès possible vers la forme la plus pure de la réalité: «J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la beauté et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste est mensonge».[56] Pour parler autrement: celui qui n'est pas initié au mystère poétique joue, sans même le soupçonner, le triste rôle des pauvres somnambules qui gisent enchaînés au fond de la caverne platonicienne. La poésie serait la seule clef capable de les affranchir de leurs chaînes et de leurs fers pour leur signaler la voie vers la lumière. Donc, poésie créatrice de réalité, et aussi instrument de savoir qui nous signale la voie vers ce monde infernal ou divin –mais en tout cas transcendant– pour ceux qui auraient le courage de l'explorer. La philosophe espagnole María Zambrano, dans la lignée de Miguel de Unamuno, s'appuie sur une notion qui est essentiellement mallarméenne: celle de beauté poétique comme seule vérité irradiante dans sa réalité trans-mondaine. C'est ainsi qu'elle postule son idée de «raison poétique» qui, armée du pouvoir totalisateur issu de la pensée analogique et de l'intuition eidétique, examine la réalité par

---

[56] Philippe Forest: *Le Symbolisme ou naissance de la poésie moderne*: Bordas, Paris, 1989, p. 15.

approximation cordiale (de *cor*: latin pour cœur), et non par cette appropriation discursive si souvent teintée de violence épistémique et qui voudrait trop souvent que la réalité, dans son infinie richesse, aille se conformer docilement aux catégories proposée par des systèmes qui s'empressent de décréter irrationnel tout ce qui vient fracturer leurs beaux édifices conceptuels. Zambrano oppose sa *raison poétique* à la *raison vitale* d'Ortega y Gasset et, dans une moindre mesure, au *vitalisme* de Bergson.[57] Comme il est facile de le supposer, c'est surtout contre la raison analytique et dialectique de l'idéalisme nord-européen qu'elle s'acharne le plus. Convaincus du pouvoir d'élucidation philosophique de la poésie, plusieurs écrivains espagnols dits «de la Génération de 1898» –notamment Miguel de Unamuno (*Du Sens Tragique de la Vie*) et Antonio Machado (*Juan de Mairena*)-, ont opéré, chacun à sa façon, l'hybridation des deux discours – poésie et philosophie. De l'essai d'Unamuno que je viens de mentionner, une phrase parmi tant d'autres reste ancrée dans nos esprits longtemps après la lecture: «C'est à la poésie et non à la science que la philosophie s'apparente le plus».

Or, comme le signale Barthes dans «Plaisir du texte», toute langue est une forme de fascisme: elle nous impose une limite, elle se définit non pas

[57] Maria Zambrano: *Unamuno*, Debate, Barcelona, 2003, p. 22.

tellement par ce qu'elle nous permet de dire, mais plutôt par ce qu'elle nous empêche de dire –toute contrainte idéologique mise à part, et simplement en vertu de ses limites sémantiques et structurelles. Si l'on accepte la notion selon laquelle toute langue –ou langage– impose des cadres perceptifs et des cosmovisions implicites à celui qui s'en sert, il n'y aurait qu'une façon possible de s'en délivrer, et c'est précisément par le moyen de la poésie conçue, telle que la désigne Alfonso Reyes, comme «combat contre le langage».[58] Ce combat, Mallarmé l'a livré avec un degré de conscience et d'engagement qui atteint des dimensions prométhéennes. C'est précisément ce qu'il suggérait avec son programme de «donner un sens plus pur aux mots de la tribu». Cette constante quête des mots inouïs, l'anoblissement de mots jugés intrinsèquement banals –«Aboli bibelot d'inanité sonore» (Sonnet «en x»)-, ces tournures syntactiques emberlificotées, ces ellipses et inversions recherchées, cette obscurité et cet hermétisme, sont tout ce que l'on voudra sauf gratuits ou précieux. C'est la fonction relationnelle du mot «bibelot» qui confère à ce vocable –certainement pas un citoyen de la république de la Poésie– sa résonance mystérieuse. Avec Mallarmé, le texte lui-même déconstruit les fonctions du langage: il lui fait dire ce qu'il ne dit pas. Il n'y a plus aucune possibilité de «fascisme» dans un langage poétique qui élargit

[58] Josu Landa: *Poética*: Fondo de Cultura Económico: México, 2002, p. 91.

sans cesse l'horizon de possibilité pour la création de sens. Mallarmé a éprouvé avec une angoisse profonde l'impuissance du signe, tout ce que les mots comportent de néant.

Il fallait créer de nouveaux signes, anoblir les mots plébéiens, agencer des constructions inédites, ragaillardir le langage, –à nouveau, «donner un sens plus pur aux mots de la tribu»– afin d'exprimer un ordre d'expériences pour lesquelles il n'y avait d'autre formulation possible. A la lumière de ces considérations, le chant du Cygne –tardif par définition, puisqu'il est proféré *in articulo mortis* et avec un caractère testamentaire– est aussi le chant du cygne du vieux langage: il fait le deuil du bon signe épais et transparent, solide et pourtant toujours suffisamment translucide pour que le signifié puisse transparaître, indubitable, derrière sa matérialité phonique. Précurseure de vingt ans du *Cours de linguistique générale* de Saussure (enseigné à Genève entre 1906 et 1911) et contemporaine de la nouvelle théorie du signe de Pierce (*On a New List of Categories* a été publié en 1867), la poésie de Mallarmé éveille une suspicion sur la nature du langage qui est à l'origine de la linguistique et de la sémiotique modernes.

Il n'est guère exagéré de dire que l'ambition démesurée de Mallarmé –son péché de *hybris*– a été celle de créer une langue nouvelle, un verbe poétique doué d'une plasticité et d'une musicalité qui n'étaient pas

concevables sans une abolition de toute *adequatio verbum ad rem*, c'est-à-dire sans révoquer la correspondance jugée naturelle et nécessaire –depuis le *Cratyle*– entre le signe et les choses du monde. Cependant, un tel projet aboutirait à la pure inintelligibilité sans une plateforme de signification. Pour que la dé-signification et la tans-signification soient possibles, il faut quand même que le langage conserve ses valeurs sémantiques instituées. Comme le dit Paul de Mann: «la notion d'un langage tout à fait affranchi de ses limitations référentielles est inconcevable».[59] Donc, c'est une chose que de déstabiliser le langage, c'est autre chose que de hacher tout lien sémantique entre le signe et la réalité qu'il chiffre. Mallarmé n'abroge pas arbitrairement ce lien essentiel pour l'intelligibilité du poème, pas plus que Debussy ne détruit la notion de centre tonal dans sa musique –quoiqu'il devienne, bien entendu, flou. Même conçue comme pure sorcellerie, comme incantation sonore, la poésie a besoin de cette plateforme de référence et de signification.

On voit bien que notre Cygne serait peut-être mort de liberté, s'il était parvenu à «chanter la région où vivre»! Encore un paradoxe de ce poème fondé sur les oppositions –«aujourd'hui» et «autrefois», «oublié» et «se souvient», «la région où vivre» et «ce lieu»-: le Cygne-signe serait

[59] Josu Landa: *Poética*: Fondo de Cultura Económico, México, 2002, p. 89.

inconcevable sans la glace, le déchirement total n'est point praticable, l'aujourd'hui ne sera jamais vierge tant que le langage sera là pour assigner à chaque chose son lieu respectif: «l'horreur du sol où le plumage est pris».

Pourtant, il faut souligner à nouveau que la réduction de ce sonnet –et de toute la poésie de Mallarmé– à une pure allégorie de l'échec poétique ne ferait que rétrécir une œuvre qui postule précisément comme condition de possibilité le mystère, une œuvre qui résiste tenacement au décryptage. Dans la vaste bibliographie consacrée à Mallarmé, deux livres émergent comme des absurdités énormes: «Clefs pour Mallarmé» et «Mallarmé déchiffré». J'aurai la bienseánce d'omettre ici les noms de ceux qui ont perpétré de tels affronts. Comment peut-on encore ne pas le comprendre? Mallarmé ne veut pas être déchiffré! Si méticuleux qu'ils soient, ces exercices de «déchiffrage» conspirent contre le projet poétique de l'auteur et reposent sur un faux présupposé: que le langage poétique de Mallarmé est «traduisible», qu'il n'est qu'une façon codée de formuler des notions qui auraient pu également être exprimées avec le langage «de tous les jours». S'est-on jamais mis à considérer la possibilité que ces notions soient indicibles, si ce n'est de la façon singulière et avec la configuration trans-significative particulière créée par Mallarmé? Car, si on admet que chacun de ces poèmes est essentiellement une *Erlebnis*, une expérience inaugurale,

vierge, un moment d'épiphanie –dans le sens que Joyce confère à ce mot, autant que dans son sens mystique-, ne s'ensuit-il pas qu'ils seraient inconvertibles, intraduisibles en termes de littéralité pure? Il n'y avait qu'une manière au monde de les exprimer, et cette manière, Mallarmé l'a déjà trouvée. Ils deviendraient essentiellement *une autre chose* au moment où l'on essaierait de les reformuler. Cela rendrait-il les «interprétations» superflues? Non, pourvu qu'elles soient le résultat d'un procès également singulier de co-création de sens de la part du lecteur, et non une «clef», une méthode de «déchiffrage». La poésie de Mallarmé déjoue systématiquement l'interprétation unique en se jouant du sens des mots. Curieusement, Mallarmé nous a lui-même fourni quelques interprétations uniques et littérales de poèmes de jeunesse qui, d'ailleurs, n'en avaient pas besoin, mais il faut se hâter de dire que cette tendance auto-herméneutique a été heureusement abandonnée dans sa maturité. Après tout, son projet – aporétique, sans doute– n'est autre que de «fixer des vertiges» (Rimbaud), une tâche qu'il a accomplie de façon moins violente et bien plus lucide que l'auteur du «Bateau ivre». La vivacité, la virginité et la beauté –pour invoquer trois mots chers à Mallarmé– de l'expérience poétique ne sont concevables que dans un espace de confluence entre l'écrivain-poète et le lecteur-poète, tous les deux étant responsables du miracle de la *poiésis*.

Il est pertinent de rappeler ici la définition que nous fournit Umberto Ecco de l' «œuvre ouverte», comme message rendu nécessairement ambigu par la polysémie des signes:

> Une œuvre d'art, forme finie et *close* dans sa perfection d'organisme parfaitement ajusté, est aussi *ouverte*, elle présente la possibilité d'être interprétée de mille façons différentes sans que son irreproduisible singularité soit altérée. Chaque fruition est aussi une *interprétation* et une *exécution*, puisqu' avec chaque fruition l'œuvre revit dans une perspective originale.[60]

Comme d'habitude, le geste créateur qui produit une œuvre artistique inédite précède toute théorisation, toute critique –discipline parasitaire si jamais il y en eut une-: c'est la poésie de Mallarmé qui, la première, «suscite avec son glaive nu» («Tombeau d'Edgar Poe») la nécessité de créer la catégorie littéraire d'«œuvre ouverte». La prétention de traduire la poésie de Mallarmé en termes d'un langage qui ne soit pas «marqué» (Barthes) nous renverrait absurdement à la première case du jeu, à cet «universel reportage de la réalité» que notre poète détestait. Si le sonnet «du Cygne» n'est qu'une façon cryptique et ornée de présenter une situation

---

[60] Angelo Marchese, Joaquín Forradillas: *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*: Ariel, Barcelona, 1998, p. 299.

parfaitement transposable en prose, alors nous ne sommes pas loin de la désuète définition de poésie comme *mimesis* (Aristote) que nous propose le *Dictionnaire d'Autorités* écrit entre 1726 et 1739: «Poésie: science qui nous apprend comment composer et faire des vers, à *décrire* et *représenter* avec eux les choses au vif, excogitant, réfléchissant et feignant ce que l'on veut peindre».[61] (!) Mallarmé n'est pas un fabricateur de périphrases, un codificateur, un écrivain qui s'amuse à trouver des façons obliques et biaisées de dire les choses. Ce qui le différencie d'un prosateur n'est pas le caractère orné de son écriture. Quand Valéry –fils poétique de Mallarmé– s' exclame, dans «La Pythie»: «Honneur des Hommes, saint LANGAGE, / discours prophétique et paré, / Belles chaînes en qui s'engage / Le dieu dans la chair égaré,»[62] il ne fait pas allusion à la parure, à l'ornement, à cette sinuosité de la formulation conceptuelle qui, dans la poésie, s'opposerait à la ligne droite de la prose, expéditive et directe. Pour parler plus simplement: la poésie n'est pas une prose parée. Après Mallarmé la poésie sera toujours *autre* chose, ce qui sitôt établi brisera son cadre formel pour se réinventer elle-même. Il faut, sur ce point particulier, céder la parole à Roland Barthes:

> Aux temps classiques, la prose et la poésie sont des grandeurs, leur différence est mesurable; elles ne sont ni plus ni moins éloignées que

[61] Fernando Gómez Redondo: *El Lenguaje Literario: Teoría y Práctica*, EDAF, Madrid, 1999, p. 54.
[62] André Gide: *Anthologie de la poèsie française*: Gallimard, Paris, 1956, p. 320.

> deux nombres différents, comme eux contiguës, mais autres par la différence même de leur quantité. Si j'appelle prose un discours minimum, véhicule le plus économique de la pensée et si j'appelle a, b, c, des attributs particuliers du langage, inutiles mais décoratifs, tels que le mètre, la rime ou le rituel des images, toute la surface des mots se logera dans la double équation de M. Jourdain: poésie = prose + a + b + c, prose = poésie – a – b – c. D'où il ressort évidemment que la Poésie est toujours différente de la prose. Mais cette différence n'est pas d'essence, elle est de quantité. Elle n'attente donc pas à l'unité du langage, qui est un dogme classique.[63]

Le sonnet du Cygne attente sans aucun doute à cette unité; il représente, comme nous l'avons déjà dit, une nouvelle écriture. En dépit de leur distance historique, on peut dire que Ronsard et Hugo partagent la même écriture, tandis que Mallarmé et Prudhomme, exacts contemporains l'un de l'autre, cultivent des écritures radicalement différentes. Du moment où l'on comprend que le sonnet du Cygne n'est pas une anecdote parée, une énorme périphrase susceptible de dépouillement et réductible à une série de *nucleï* (Barthes) narratifs ou situationnels, il devient évident que toute

---

[63] Roland Barhes: *Le degré zéro de l'écriture*: Editions du seuil, Paris, 1972, p. 33.

translation, toute transposition, toute interprétation unique deviennent impraticables.

Or, nous avons déjà établi que la virginité –le caractère inaugural du texte–, la vivacité –la fraîcheur et la jeunesse toujours renouvelée de la *poiêsis*– et la beauté –la plénitude de l'expérience poétique– sont le résultat d'un éclatement savamment calculé des strates sémantiques du langage. Ce cataclysme salutaire est une condition *sine qua non* de la révélation poétique. Il est obtenu par des moyens très divers qui touchent aux champs lexicaux, à la syntaxe et même à la grammaire du poème. Aucun d'entre eux n'est inoffensif mais quelques-uns sont plus conventionnels que d'autres. Les figures syntactiques connues comme hyperbates (l'inversion de l'ordre normal de deux éléments d'un syntagme) sont un maniérisme rhétorique presque obligé dans la poésie depuis le Baroque (son plus grand cultivateur ayant été l'espagnol Luis de Góngora). «Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui» propose une structure irrégulière d'une phrase qui, normalement, assumerait la forme «Quand a resplendi l'ennui du stérile hiver»: les termes «l'ennui» et «du stérile hiver» –qui constituent un syntagme– sont séparés. Non moins caractéristique est l'inversion syntactique «Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie» qui, sous le régime d'une prose plate et «piétonnière», aurait été formulée «Infligé par l'espace à

l'oiseau qui le nie». Encore une fois: rien n'est gratuit, arbitraire ou purement ludique dans ces hyperbates. Ils ont pour but de contribuer au décentrement du sens: on peut les comparer aux *apoggiaturas*, aux notes agrégées, aux gammes exotiques ou modales et aux parallélismes harmoniques avec lesquels Debussy réussit à obscurcir un centre tonal que pourtant il respecte et n'abroge jamais. Toute la magie de cette musique et de cette poésie consiste à voiler, à estomper les contours, à couvrir le sens – et le centre tonal– avec plusieurs couches de glacis brouillardeux. Aucun des deux «Après midi d'un faune» – que ce soit l'églogue de Mallarmé ou le poème symphonique de Debussy– ne dynamitent les principes qui constituent leur fondement structural: la plateforme significative du langage dans le cas du poème, la tonalité fonctionnelle dans le cas de la musique.

Bien plus «dissonante» et hardie que les hyperbates est, par exemple, l'ambiguïté créée par l'impossibilité de rattacher de façon non équivoque la proposition «Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui» à l'une des quatre formes verbales qui la précèdent dans le deuxième quatrain. Pour employer la terminologie de Jakobson, non seulement l'axe syntagmatique et horizontal du poème est déstabilisé par les subterfuges déjà mentionnés, mais l'axe paradigmatique s'ouvre aussi à la possibilité de substitutions verticales diverses, obtenues par le moyen de la paronomasie et de

calembours choisis pour leur vertu euphonique: «cygne» et «signe», «d'aile ivre» et «délivre»[64] et, de façon implicite et subliminale, «lui» (le pronom») et son paronyme «lui» (du verbe «luire»), évoqué inévitablement par la froide luminescence de «son pur éclat» et «du stérile hiver a resplendi l'ennui».[65] On pourrait risquer d'en dire autant de la forme verbale «infligé», qui fait ricochet par association sonore avec «figé». Par ailleurs, seul le premier vers est dépourvu de forme verbale. Ce poème de l'immobilité et de la coagulation dans la glace est animé pourtant d'un tragique élan cinétique. Toute l'efficacité dramatique du poème repose sur cette tension fondamentale. Voyons quels sont les verbes utilisés par Mallarmé: «déchirer», «hanter», «fuir», «souvenir», «délivrer», «chanter», «vivre», «secouer», «infliger», «nier», «prendre», «assigner», «immobiliser», «vêtir». Ils peuvent tous être rangés dans deux catégories uniques: celle de l'immobilité et celle de l'élan vital, du mouvement. Le problème est que les verbes appartenant à cette deuxième catégorie sont présentés sous la forme négative: le cygne n'a pas chanté, les vols n'ont pas fui, c'est sans espoir qu'il se délivre, vaine est l'ardeur avec laquelle son col secoue la blanche agonie, le souhait de déchirer son glacier s'exténue dans

---

[64] La rime «délivre – ivre» est aussi distinctive de Mallarmé que l'est celle de «ténèbres – vertèbres» chez Baudelaire.

[65] Mallarmé aimait bien les calembours. Impossible de résister ici à la tentation de citer le titre d'un petit poème scatologique, toujours dans la veine des sonorités en «i»: «Les six phyllis» (!)

l'impuissance. Donc d'une part, tous les verbes exprimant la volonté de vivre sont présentés sous la forme négative, d'autre part, les verbes de la fixation sont prédominants et extrêmement forts. En dernière analyse, ils ne sont tous que des variations du verbe implicite, jamais proféré mais toujours présent: mourir. Notre poème ne serait-il donc qu'un hymne à la mort? Non, il est pire que cela: c'est un poème du mourir, de l'agonie –l'un des mots-clefs du texte-, de la convulsion inutile par laquelle la vie essaie pour la dernière fois de s'affirmer mais qui devient, en même temps, le signe de sa capitulation définitive. Chronique du mourir plutôt que réflexion à propos de la mort: le mot le plus effrayant, le plus cruel du poème est, de beaucoup, «agonie». Il est placé à la fin du premier vers du premier tercet, occupant donc le *crux*, le point privilégié de la section d'or. Une petite digression musicale est peut-être opportune: l'analyse rigoureuse de chacun des vingt-quatre *Préludes* de Chopin nous révèle, sans exception, la présence d'un climax dynamique, d'une emphase expressive ou d'un accord lancinant –en général dissonant– exactement dans la mesure qui correspond aux deux tiers de la pièce. Cette «blanche agonie», où se conjuguent les deux grandes isotopies parallèles du poème –le champ lexical du froid et le champ lexical de la mort-, n'a pas été placée dans un point si marqué en termes de géométrie et de proportions internes du poème sans une parfaite conscience

de son effet sur l'économie générale du texte. Elle n'est point adventice et n'a rien d'anodin. «Agonie» est, de plus, porteur de l'accent le plus fort du vers: c'est un mot qui nous transperce comme un poignard, ce «i» est une dague de glace se frayant son chemin dans les entrailles du Cygne. Dans «(Ago)nie» la deuxième syllabe opère comme *arsis*, c'est-à-dire comme la syllabe sur laquelle retombe le *ictus*, l'accent le plus «pointu» du vers.

Les champs lexicaux du sonnet sont facilement déterminables. D'une part, la mort et le froid se confondent au point de devenir indiscernables: «lac dur oublié», «hante», «givre», «transparent glacier», «vols qui n'ont pas fui», «sans espoir se délivre», «n'avoir pas chanté», «stérile hiver», «l'ennui», «blanche agonie», «par l'espace infligé», «l'horreur du sol où le plumage est pris», «fantôme», «assigne», «s'immobilise», songe froid de mépris», «exil inutile». D'autre part, le champ lexical de la vie est présenté de façon visionnaire, comme souhait désespéré et comme regret: «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», «déchirer», «magnifique», «se souvient», «la région où vivre» «secouera», «l'oiseau qui le nie», «son pur éclat» (qui appartient également au régime de la mort). On voit bien que le champ lexical de la vie est caractérisé par l'emploi de mots qui évoquent le spasme, la révolte impuissante, le regret nostalgique, la perte, l'amertume. La plénitude de la vie est contemplée du point de vue du moribond, du naufragé

qui se sait perdu. L'eau est traîtresse, meurtrière. Celle qui, comme disait Hugo, «n'est jamais en repos», devient un «lac dur», un «transparent glacier», c'est-à-dire la négation du mouvement. On a déjà suggéré comment cette eau congelée peut être vue comme métaphore de fixation dans le temps. Comme métaphore temporelle. «Nos vies sont comme les rivières qui vont vers la mer, qui est le mourir» –a écrit Jorge Manrique dans l'un des poèmes canoniques de la poésie espagnole de la Renaissance.[66] L'efficacité de cette puissante image repose sur un chiasme, c'est-à-dire une figure croisée et symétrique du type AB-CD où A est mis en rapport avec D et B avec C. La mer est la mort des rivières comme la mort est la mer des hommes. Si je m'attarde un peu sur cette métaphore héraclitéenne –l'un des topoï par excellence dans l'imaginaire temporel d'Occident-, c'est que l'eau du sonnet de Mallarmé –pour qui l'eau a souvent une signification cathamorphe, comme le prouve son vers «Un peu profond ruisseau calomnié la mort»[67]-, exécute sa victime non pas en l'emmenant vers la mort-mer, mais *in situ*. Ce qui est terrifiant dans la situation du cygne est l'absence de navigation, de cours, d'approximation progressive vers l'embouchure, de l'extase de la dissolution du *principium individuationis* dans la contemplation de l'horizon infiniment dilaté de la mer-mort. La sienne est

[66] Jorge Manrique: *Poesía*: "Coplas por la Muerte de su Padre": Cátedra, Madrid, 1984, p. 148.
[67] Max-Pol Fouchet: *Anthologie thématique de la Poésie française*: Seghers, Paris, 1958, p. 245.

une cessation subite de la vie: congélation de l'eau et coagulation du sang deviennent la même chose. Il n'est pas exagéré, je crois, d'affirmer que l'eau *est*, en quelque sorte, le cygne. Cette eau assassine n'est pas un agent de mort exogène, c'est la temporalité même du Cygne, c'est son temps arrêté sans signe annonciateur, c'est le *rigor mortis* de la nature d'une part, mais aussi la mort du temps comme écoulement –comme fluide– qu'elle représente, d'autre part.

D'après un processus synesthésique que nous avons déjà exploré dans le chapitre consacré à Baudelaire, Mallarmé associe la mort avec la sonorité «i».[68] Il est plutôt facile, en effet, de le mettre en rapport avec le froid, la fixation, ce qui est acéré, angulaire et pointu, si je peux me permettre d'invoquer ici les différentes textures et couleurs que tout exercice de synesthésie nous autorise.[69] Le «i» est aussi la sonorité –ou plutôt le bruit, puisqu'il s'agit d'un son souvent indéterminé– du cri. Du cri d'effroi,

---

[68] La synesthésie est toujours associée au symbolisme, et généralement exemplifiée par les sonnets «Correspondances» et «des Voyelles» de Baudelaire et Rimbaud respectivement. Pourtant, la notion de synesthésie se trouve déjà dans Virgile et a circulé de façon plus ou moins explicite dans toute la poésie classique et moderne. E. T. A. Hoffman a donné, bien avant Baudelaire, une formulation rhétorique parfaite de la synesthésie: «Non seulement en rêve, mais aussi quand je veille, il m'arrive de trouver une analogie et une union intime entre les couleurs, les sons et les parfums». (André Gallois: *Schumann*: Espasa Calpe, Madrid, 1975, p. 19). Pour Mallarmé, la synesthésie est déjà intégrée de manière naturelle à la poésie et ne requiert désormais une théorisation explicite.

[69] Rien n'empêche de rappeler que, dans le «Sonnet des voyelles», Rimbaud associe le «i» non pas à la blancheur, mais plutôt à «pourpres, sang craché, rire des lèvres belles», ce qui nous montre comment ce «i» qui, pour Mallarmé, métaphorisait si clairement le froid, devient pour Rimbaud une jubilante orgie de sang. Il est impératif de comprendre qu'en poésie, pas moins qu'en musique, ce n'est pas le son prosodique ou l'accord isolé de son contexte qui comptent, mais la parole et la note musicale considérées comme signes mis *en situation*. C'est cette *situation* qui le met en relief, ou qui, par contre, le subsume dans un magma

pour être plus précis. Un cri étranglé qui émerge de l'épicentre même de l'être et qui se fraye son chemin à travers une gorge serrée par la panique. Le résultat de cette condition acoustique d'émission du son ne saurait être autre qu'un cri aigu, lancinant, un déchirement grinçant du silence.

Evoquons à ce propos quelques exemples qui peuvent paraître un peu hétérodoxes et qui nous renvoient au monde de la musique et du cinéma, respectivement. On va omettre la référence la plus évidente: le chant du Cygne du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, confié au timbre chaleureux et frémissant du violoncelle: il n'y a rien de lancinant dans cette douce élégie où le registre aigu –métaphore sonore du cri– n'est pratiquement pas employé. Souvenons-nous que le Cygne de Mallarmé est un cygne –comme l'est d'ailleurs la parole poétique– *en situation*, et que cette situation est celle de la stupeur devant une mort imminente. Je voudrais plutôt faire allusion au cygne qui, dans la section «In taberna» des *Carmina Burana* de Carl Orff, se voit «si noir et si profondément brûlé», gisant sur le plat, désormais incapable de voler, tandis que les dents des féroces commensaux s'aiguisent autour de lui. Orff a confié cet air –«Olim

---

verbale où il sera indistinct, quoiqu'il contribuera peut-être à l'effet d'ensemble. Un «i» blanc pour Mallarmé, un «i» pourpre pour Rimbaud! Pourquoi pas, puisque *la situation* précisément le permet? Un accord de Ut mineur n'aurait jamais la même charge expressive dans une gamme de Mi bémol majeur ou dans le contexte d'une gamme de Si bémol mineur. Ut mineur comme sonorité peut avoir une valeur absolue, mais mis *en situation*, il doit assumer un rôle relationnel, constamment changeant.

lacus colueram» («Jadis je nageais ça et là sur les lacs»)– au contre-ténor, une voix masculine singulièrement aigue. L'effet est fort perturbateur. Passons sur les analogies situationnelles évidentes avec le Cygne de Mallarmé (l'exil, la dégradation, le souvenir d'une magnificence prétérite, la castration –dans le sens freudien du mot-, l'évocation d'une «région où vivre» –dans ce cas le lac qui fut jadis sa patrie-, la mort imminente et atroce). Le fait que je veux souligner est que Orff a choisi non seulement une voix aigue –avec un timbre pourtant masculin-, mais aussi maints effets orchestraux saturés de timbres aigus et grinçants pour évoquer la suffocation du malheureux cygne qui voit comment «(le) tourne et retourne le cuisinier, (le) brûle le feu», et qui assiste impuissant –à nouveau, mort-vivant– à son propre holocauste. Une voix féminine –et donc naturellement aigue– aurait doué l'air d'un lyrisme qui n'aurait point reflété l'inimaginable supplice du cygne et qui aurait ôté l'élément d'horreur –la dénaturalisation de la pauvre créature dont le chant est réputé sublime– du portrait musical proposé par Orff. Un deuxième exemple: dans le poème symphonique *Le cygne de Tuonela* de Sibelius, inspiré d'une légende de la saga nordique du Kalevala, où il s'agit à nouveau de la mort –le cygne transporte les âmes des morts à travers un lac couvert par un suaire de brumes crépusculaires-, le compositeur mobilise aussi, comme le fait Orff, le registre aigu et glacé des

cordes pour créer l'arrière plan fantasmatique, l'atmosphère surnaturellement lumineuse mais froide sur laquelle se décante le chant du cygne, confié au cor anglais. Ces longues notes soutenues des violons évoquent éloquemment la *stasis* de ce lac aux eaux délétères et silencieuses. Dans les deux cas cités, le registre aigu est employé pour évoquer la mort. A nouveau, il s'agit de sonorités en situation, qui ne prennent leur signification symbolique que dans le contexte qui les prépare. Le troisième exemple que je veux proposer peut sembler plus surprenant dans une étude de cette sorte. Passons de Carl Orff et de Jean Sibelius à Alfred Hitchcock, le grand réalisateur aujourd'hui reconnu comme l'un des plus grands poètes cinématographiques de la terreur dont le monde garde mémoire. Je veux faire allusion au film *Psycho*, et plus concrètement à la musique de Bernard Hermann: les scènes devenues classiques de l'assassinat de la protagoniste dans la baignoire, du meurtre de l'avocat Arbogast dans les escaliers, et le moment culminant du drame, lorsque le personnage incarné par Vera Miles découvre le corps momifié de la mère du schizophrène Norman Bates dans la cave de la maison, sont toutes accompagnées par des traits grinçants de cordes dans le registre suraigu. L'effet dans les trois scènes est celui d'un cri étranglé par la terreur, une sorte de hurlement terrifiant où la musique, avec son leitmotiv écorchant, angulaire, tranchant –comme un coup de

poignard– devient en même temps une métaphore parfaite du cri d'effroi lancé par les victimes. Ces gestes ascendants et réitérés des cordes reproduisent musicalement, à la manière d'une onomatopée, la crispation des bouches ouvertes où le cri réussit à peine, asphyxié par la terreur, à exploser sur un canevas sonore par ailleurs silencieux. Quel peut être le rapport de ces images musicales et cinématographiques avec le sonnet de Mallarmé que nous sommes en train d'étudier? Telle est la question parfaitement légitime qu'on peut se poser. C'est que les trois exemples invoqués –Orff, Sibelius et Hermann– ont tous utilisé des sonorités aigues, affilées et perçantes pour matérialiser musicalement la lamentation, l'effroi et le sentiment de l'imminence de la mort. Il s'agit de sonorités équivalentes au «i» mallarméen: un glapissement strident qui a très peu de rapport avec la noble cantilène du violoncelle du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns. C'est qu'en choisissant le «i», Mallarmé ôte au chant du cygne sa «native noblesse» («L'Azur»), son caractère doucement élégiaque, et le transforme en un cri de douleur animale dans sa forme la plus pure. Aussi hérétique que cette affirmation puisse paraître, le chant du cygne est en quelque sorte dé-esthétisé, il est recréé avec toute son aigreur, dépouillé du caractère harmonieux qu'une trop répandue conception chorégraphique (songeons aussi au *Lac des cygnes* de Tchaikovsky) nous a donné de lui. Après tout,

Mallarmé aurait pu si facilement trouver des sonorités plus nobles et chaleureuses s'il avait voulu évoquer un *Schwannesgesang* plus conforme aux conventions rhétoriques de l'époque! Il est clair –et c'est pour cela que je me suis permis de faire venir Orff, Sibelius et Hermann à mon secours– que le choix de la sonorité «i» comme tonalité fondamentale du poème fait de ce texte un poème de la terreur et de la mort: ce n'est pas le propre des élégies de s'exprimer par des hurlements et des cris lancinants!

Le point que je viens de développer n'empêche pas, bien entendu, que le poème ne nous offre des exemples superbes de ce que l'on appelle «harmonie imitative», une ressource formelle dans la manipulation de laquelle Mallarmé est, en fait, insurpassable. Considérons, par exemple, la configuration «mais non l'horreur du sol». Dans un poème qui se prétend un exercice «en i mineur» nous heurtons soudainement ces trois «o» aux résonances caverneuses, profondes, souterraines. Au milieu de la tonalité prédominante, Mallarmé insère cette modulation brève et subite –peut-être pas plus que quelques notes chromatiques– appartenant au «o mineur». C'est comme une surface bleue au milieu d'un tableau de la «période rose» de Picasso: il se distingue avec plus de force dans un contexte qui ne fait rien d'autre que de le mettre en relief. Comme nous venons de le signaler,

la phonétique jouait pour Mallarmé une fonction capitale dans la création poétique, particulièrement dans l'illusion –car il ne s'agit pas d'autre chose– de l'«harmonie imitative». Il théorise sur cette notion très explicitement:

> Pour bien connaître l'orientation profonde d'un poète, il faudrait peut-être tenter une phénoménologie phonétique de ses mots clefs. À défaut de cette étude, sachons reconnaître dans le mot le mystère d'une chair joint au bonheur d'une stucture: union qui suffit à faire de lui un système complet et clos, un microcosme.

La chimère d'une sorte de «dictionnaire» phonético-sémantique de la poésie de Mallarmé (un système d'équivalences, pour ainsi dire) serait-elle donc concevable? Car telle chose a été faite, par exemple, dans le cas de Wagner (associer certains accords, certains instuments, certaines cellules mélodiques à des motifs concrets dans une sorte de «lexique» sonore). Derrida récuse la proposition de Mallarmé lui-même:

> Il est difficile d'y souscrire: 1 – parce qu'une phénoménologie phonétique devrait toujours, en tant que telle, reconduire à des plénitudes ou à des présences intuitives et non à des différences phoniques; 2 – parce que le mot ne saurait être un système complet ni un corps propre; 3 – parce que, nous avons tenté de le démontrer, il ne

> saurait y avoir de mots clefs; 4 – parce que le texte de Mallarmé travaille aussi bien sur des différences graphiques (au sens étroit et courant) que sur des différences phoniques.[70]

Comme pour Valéry, la contrainte formelle, la soumission à des principes structuraux fixes sont, pour Mallarmé, la contrepartie nécessaire à cet éclatement du signe linguistique qu'il cultive, non sans prudence et, tel que nous l'avons vu, tout en s'appuyant sur la plateforme de signification dont il hérite et qu'il respecte. Etant donné que le principe d'entropie (le désordre des éléments d'un système quelconque et l'incertitude que cela signifie pour le destinataire du message) est si considérable, Mallarmé introduit un code –c'est-à-dire une série de règles, un *Ur-system*– qui, comme le signale la théorie de l'information, réduit et sélectionne les messages possibles de façon à ce que la production de sens, même si elle est ouverte, ne soit pas infinie ou absolument chaotique. Ce code –rigoureux dans l'exacte mesure où la syntaxe et les translations de sens sont capricieuses ou arbitraires– n'est, dans le cas de Mallarmé, autre que l'adhésion fanatique aux stipulations des formes fixes. Plus la syntaxe, la grammaire et les composantes sémantiques sont libres, plus l'observance de

---

[70] Derrida: p. 312.

la forme, du continent, sera stricte. Il s'agit, pour Mallarmé, de deux quantités corrélatives et inversement proportionnelles. L'équiprobabilité de sens possibles dans la source d'information est limitée par les contraintes formelles du sonnet, cultivé dans sa forme la plus stricte. Enumérons les éléments formels du poème: symétrie des deux quatrains et des deux tercets contrebalancée par l'asymétrie établie par le passage du distique de quatrains au distique de tercets; utilisation de l'alexandrin, le vers par excellence dans l'histoire de la poésie occidentale; adhésion à la structure du sonnet isométrique dit «français», introduit en France par Marot, selon le modèle de Francesco Petrarca, et caractérisé par le schéma de rimes suivant: ABBA ABBA CCD EDE –le sonnet «italien» se différencie du sonnet français par les rimes du dernier tercet, qui assument la forme EED-;[71] emplacement de la césure (aussi appelée coupe) généralement à la fin du premier hémistiche, c'est-à-dire, après le sixième pied; distribution régulière des accents métriques selon un rythme binaire, donc avec quatre accents équidistants, d'après le fameux modèle racinien –«Tout me nuit et m'afflige et conspire à me nuire»-: il s'agit du tétramètre classique, le vers français par excellence: «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui»; instauration implicite d'un troisième quatrain à la fin du poème, produit de l'imbrication des deux

[71] D'ailleurs, le sonnet que nous sommes en train d'étudier se différencie de la plupart des sonnets de Mallarmé dans le schéma des rimes. Notre auteur, comme Valéry, a plus fréquemment cultivé le sonnet du type élisabéthain ou shakespearéain, construit selon le schéma suivant: ABAB ABAB CDC DEE.

tercets: CC(D EDE); alternance rigoureuse des rimes «féminines» –celles qui finissent avec un «e» muet– avec les rimes «masculines» –celles qui ne finissent pas avec un «e» muet-; utilisation de la rime riche (trois sons en commun: vivre – givre) ou bien de la rime suffisante (deux sons en commun: agonie – nie), mais jamais de la rime pauvre (un seul son en commun). A nouveau, on dirait que cette rigueur formelle, cette adhérence presque maniaque aux préceptes du sonnet classique est en rapport direct avec le coefficient de laxité dans la matière sémantique du discours. Ce sonnet, qui s'offre à notre considération, *prima facie*, comme un assemblage quelque peu fantasque de signes, est soutenu par une structure impeccablement construite. *Mutatis mutandis*, on peut comparer le projet esthétique de Mallarmé aux compositions de l'époque atonale (dernières sonates de Skriabine, premières œuvres de Schonberg) où il s'avère impossible de déterminer avec exactitude un centre tonal, mais qui encore adhèrent avec une obstination frappante à la forme sonate, avec sa structure tripartite –exposition, développement, récapitulation– et ses deux thèmes généralement antithétiques. La forme devient ici, en quelque sorte, obsolète, quand elle n'est plus générée par la dynamique d'éloignement et de retour à un pôle tonal qui est à son origine. Il n'y a plus de cohérence entre le contenant et le contenu dans la mesure où le premier n'est plus désormais le

sous-produit du second. En se contraignant à la rigueur, Mallarmé s'oblige à une extrême précision dans l'ambiguïté –aussi paradoxale que cette notion puisse paraître-, à un effort suprême de synthèse, à l'expression de la quintessence même des émotions.

Encore un coup de génie, un détail qui nous montre à quel point la poésie n'est pas seulement faite pour être lue et écoutée, mais aussi pour être vue. Le dernier vers est, selon le principe du sonnet isométrique, un alexandrin, et du point de vue métrique, il ne diffère pas du tout des vers précédents. Regardons pourtant l'effet visuel qu'il produit sur la page – espace foncier du poème, comme le signalait Claudel. A première vue, on dirait qu'il s'agit d'un vers plus court. Graphiquement, il l'est en effet. Il ne manque pourtant pas de chute, de réverbération, et ne nous laisse pas cette impression d'arrêt subit de la vie que nous avons éprouvée avec «Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui». Cela est dû en partie à la terminaison féminine des mots finaux: «inutile» et «Cygne». Néanmoins, le vers semble trop court à la vue. C'est un procédé souvent employé dans les textes des livres dits «poétiques» –qui ne sont pourtant pas écrits en vers– de la Bible (*Psaumes*, *Proverbes*, *Cantiques des cantiques*, *Job*, et, dans une moindre mesure, l'*Ecclésiastes* et les *Lamentations*). Ce type de vers «court» –ne fût-ce qu'à la vue– est appelé *Quinah* et a pour objet de clore une pensée de

manière quelque peu sentencieuse. Mallarmé se fait l'héritier d'un trait de style millénaire avec cette formule que l'on retrouve aussi dans le «Sonnet en «x», parmi d'autres poèmes.

Pourquoi –car il faut revenir sur cette énigme– le mot Cygne est-il écrit au début avec une minuscule, et à la fin avec une majuscule? L'explication selon laquelle le Cygne est allégorisé en vertu de la majuscule, quoique correcte, n'explique rien. Il n'est peut-être pas plus éclairant d'observer que la première parution du mot Cygne est précédée par l'article indéfini «un» tandis que la seconde est introduite par l'article défini «le». Pourtant, la remarque n'est pas tout à fait superflue: comme nous le savons, les articles définis singularisent, distinguent. On ne peut pas allégoriser un terme qui soit précédé d'un article indéfini: il est tout à fait concevable –et même éprouvé comme nécessaire– de parler de la Mort, la Vie, la Vertu ou le Mal, mais on voit mal comment utiliser la majuscule pour parler d'une Mort ou d'une Vie. Cette majuscule utilisée pour le dernier mot du poème contribuerait sans doute à renforcer l'hypothèse stellaire –le Cygne serait le nom d'une constellation-, et même l'hypothèse linguistique –le Cygne est un paronomase du Signe. Ces deux lectures gagnent en force avec cette majuscule: on assisterait ainsi à une glorification du signe, analogue à celle que Valéry propose dans les vers finaux de «La pythie», que nous avons déjà

cités, et dans lesquels tous les lettres du mot langage sont des majuscules (cela va au-delà de l'allégorie: Valéry suggère ainsi une véritable sacralisation, une glorification du mot langage, que d'ailleurs il qualifie de «saint»). Oserai-je à mon tour une explication possible de ce petit mystère? On ne peut manquer d'observer que le sonnet n'a pas de titre –en fait, c'est peut-être la première chose qu'on aurait dû signaler. Il me paraît possible que ce Cygne final agisse en qualité de titre *a posteriori*, de titre différé, pour ainsi dire. D'autre part, Derrida propose la réfléxion suivante:

> Mallarmé prescrit de *suspendre* le titre qui, comme la tête, le capital, l'oraculeux, porte front haut, parle trop haut, à la fois parce qu'il élève la voix, en assourdit le texte conséquent, et parce qu'il occupe le haut de la page, le haut devenant ainsi le centre éminent, le commencement, le commandement, le chef, l'archonte. Mallarmé enjoint ainsi de faire taire le titre. Injonction discrète, dans l'éclat d'un fragment actif, sur une arête courte et coupante.[72]

Mallarmé ne serait pas le seul à avoir cultivé une telle pratique. Debussy n'inscrit les titres de ses préludes (*La cathédrale engloutie*, *La fille aux cheveux de lin*, etc.) qu'à la fin de la partition, comme si, en quelque

[72] Derrida: p. 220.

sorte, il exigeait de l'interprète de lire la musique avec un esprit vierge – j'entends pour cela absence de préjugés, d'associations extra-musicales de toutes sortes-, avant de révéler l'idée poétique ou les contenus descriptifs qui, en principe, auraient inspiré le prélude en question (si on admet toujours l'existence d'une telle idée préalable à la composition, et il faut d'ailleurs dire que rien n'est moins sûr). Parmi les grands sonnets canoniques de Mallarmé dépourvus de titre, celui-ci serait le seul où l'hypothèse d'un titre *a posteriori* aurait du sens. Par ailleurs, on trouve des majuscules allégorisantes quand les mots en question sont précédés d'articles définis ou quand ils sont en quelque façon mis en relief par une qualification: «la même Chimère», «l'Angoisse», «le Maître», «le Néant», «le doute du Jeu suprême», «Le cri des Gloires qu'il étouffe»... mais parfois l'explication grammaticale s'avère simplement insuffisante: «Tout Orgueil fume-t-il du soir» (?) Une chose est sûre: la majuscule confère, en tout cas, un sens plus absolu, plus archétypale –dans le sens platonicien du mot– au mot qui se voit ainsi marqué. Les majuscules disent beaucoup sur le penchant naturel et irrépressible de Mallarmé à l'abstraction, sur son refus du concret, du pittoresque, de la présence:

> On peut lire ainsi le texte de Mallarmé et le réduire à un brillant idéalisme littéraire. L'usage fréquent du mot Idée, souvent agrandi et

> en apparence hypostasié d'une majuscule, l'histoire du prétendu hegelianisme de l'auteur semblent en effet y inviter. Et l'on a rarement omis de répondre à l'invitation.[73]

Une deuxième conclusion s'impose: la poésie de Mallarmé –et c'est ce qui deviendra évident avec le *Coup de dés*– est faite pour être vue et souffre particulièrement de la récitation orale. On ne peut pas lire ses poèmes à haute voix sans qu'ils laissent leur âme dans l'épreuve. En fait, la lecture orale du *Coup de dés* est d'emblée impossible. Comme Saint-John Perse, Mallarmé se déclare ennemi avoué de la récitation orale de la poésie. Cela peut sembler contradictoire avec un poète qui a souscrit au cri guerrier de Verlaine «De la musique avant toute chose!» («Art poétique»), mais le paradoxe s'évapore dès que l'on comprend ce que Mallarmé désignait comme musique dans l'univers de sa poésie. Dans une lettre à Edmund Gosse, du 10 janvier 1893, il déclare:

> Je fais de la Musique et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi, mais l'au-delà magnifiquement produit par certaines dispositions de la parole; où celle-ci ne reste qu'à l'état de communication

---

[73] Jacques Derrida: *La dissémination*, Éditions du seuil, Paris, 1972, p. 239.

> matérielle du lecteur comme les touches d'un piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons, comme à l'orchestre qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tout temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là plus divine que dans l'expression publique ou symphonique.[74]

On voit bien que l'idée mallarméenne de musique n'est pas loin de la conception qu'Artaud se fait de la poésie. C'est, en dernière instance, de la musique de l'esprit que Mallarmé parle ici, la musique produite par l'euphonie et l'eurhytmie n'étant que la condition de possibilité de cette harmonie des idées qu'il postule. D'ailleurs dans une réflexion à propos du «Prélude à l'après midi d'un faune», il hiérarchise clairement les deux types de vers qu'il emploie, les uns constituant «un jeu pianoté» (*sic*) dont la fonction ne serait autre que celle de préparer solennellement l'entrée du «vers officiel». La musique –dans son sens purement matériel– n'est ici

---

[74] Stéphane Mallarmé: *Vers et Prose*: Garnier-Flammarion, Paris, 1977, p. 29.

qu'une comparse, un arrière fond, une antichambre faite pour sa majésté la Poésie! Le philosophe Boétius, le plus éminent théoricien de la musique du sixième siècle, a érigé la musique dans son traité en cinq volumes *De institutione musicae* au statut de paradigme, de principe organisateur de l'univers, avec sa théorie de la «musique des sphères». Mallarmé introjecte cette cosmogonie fondée sur la musique: les «systèmes planétaires» des idées qui informent l'univers intérieur de l'homme seraient également régis par un rythme, une cadence, une harmonie qui sont la manifestation la plus rare, la plus spirituelle de la musique. La tentation d'assimiler la poésie de Mallarmé à la musique par la seule matérialité de la parole –les timbres, la mélodie et le rythme des enchaînements verbaux– pour fondement ne ferait que rétrécir la portée d'une aventure de la parole qui s'avère bien plus ambitieuse et qui est essentiellement un périple fascinant de l'esprit. Disons-le clairement: la poésie –que ce soit celle de Mallarmé ou celle de Voltaire, qu'elle se présente comme révélation ou discours paré, comme pure versification– n'est pas uniquement, et peut-être même pas fondamentalement, une musique faite avec des paroles. Substituer des phénomènes prosodiques et suprasegmentaux (intonation, «couleur» et «texture» des phonèmes, durée, accents et intensité) aux timbres orchestraux n'équivaut pas à faire de la poésie. Pour parler autrement, la poésie n'est

pas simplement une musique où le matériel sonore (gammes, timbres, harmonies, rythmes) serait fait de mots, ou pour être plus précis, de phonèmes. Le caractère auto-référent d'une partie fort substantielle de la poésie symboliste a conduit quelques esprits naïfs à assimiler le langage poétique à la musique. Convenons que le piège n'était pas facile à éviter: la musique, n'est-elle pas après tout le langage qui n'est capable que de se dire soi-même, l'art auto-référent par antonomase où la forme et le fond, strictement indiscernables, «se confondent dans une ténébreuse et profonde unité, vaste comme la nuit et comme la clarté?» (Baudelaire).[75] Le renoncement à «l'universel reportage de la réalité», le caractère abstrait de la musique, son incapacité à véhiculer une idée quelconque, sa nature non-conceptuelle, sa définition selon le critique viennois Eduard Hanslick – ennemi acharné de Wagner et paladin de Brahms– comme «des pures formes sonores en mouvement, incapables d'exprimer quoi que ce soit» (*Du beau dans la musique*),[76] sa typification comme simple «kaléidoscope sonore» (est-ce qu'un kaléidoscope peut exprimer quelque chose?), tout cela a éveillé la tentation de voir dans une poésie qui confessait vouloir «reprendre à la musique son bien» rien de plus que de la musique verbale. Rien ne saurait être plus simpliste et erroné –et c'est un musicien qui l'admet, non sans

[75] Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*: «Correspondances»: Magnard, Paris, 1993, p. 48.
[76] Eduard Hanslick: *De lo Bello en la Música*: Ricordi, Beunos Aires, 1947, p. 32.

résistance d'ailleurs. De toute façon, quand on parle de musique à propos de la poésie, on a tendance à penser que cette musique doit nécessairement être mélodieuse, douce, harmonieuse, une sorte de bercement uniforme et quelque peu sédatif. Tel est souvent le cas, par exemple, dans la poésie de Lamartine, de Verlaine, ou à un moindre degré, de Valéry. Mais la musique peut aussi être dissonante, saccadée, angulaire, grinçante, même offensive pour les oreilles trop melliflues! Bartók, Stravinsky, Schonberg: n'ont-ils pas eux aussi fait de la musique? Comment dissiper une fois pour toutes ce préjugé qui nous fait toujours évoquer les berceuses et les barcarolles chaque fois que l'on parle de la «musicalité» d'un poème? Mallarmé pouvait être et en fait se plaisait à être dissonant, (il le faisait d'ailleurs avec une délectation quelque peu narquoise): «Aboli bibelot d'inanité sonore», «Je n'y hululerai pas de vide ménie», «Rêve, dans un solo long», «De maint riche mais chu trophée»... Rien ici n'est fait pour flatter l'oreille; il est d'ailleurs difficile d'imaginer des vers plus cacophoniques et malséants du point de vue de la mélodie verbale... et c'est pourtant délicieusement musical, comme le seraient les conceptions les plus angulaires de Prokofiev ou de Bartók! Après tout, la dissonance est aussi constitutive de la musique! Tout le sonnet «en x», avec ses tant prônées sonorités, n'est autre chose qu'une énorme dissonance savamment prolongée. Ce qu'il s'avère fondamental de

signaler ici c'est que, harmonieux ou discordants, les vers de Mallarmé sont *mémorables* –et j'emploie le mot dans son sens le plus vulgairement neurologique-: ce sont des vers qui restent dans la mémoire, qui ont la faculté mystérieuse d'adhérer à notre esprit, de nous hanter, de fermenter à notre insu pendant des années dans les labyrinthes du cerveau. Et, ma foi, je ne vois pas une meilleure façon d'épingler conceptuellement ce «facteur x» qui distingue les grands poètes des simples versificateurs. Un grand poème est celui dont on se souvient. Voilà tout.

La poésie de Mallarmé n'est donc pas de la musique verbale. Ou plutôt, elle n'est pas exclusivement cela. On peut parler en toute légitimité de rythme, d'harmonie, de nuances, de mélodie, bref, de la musicalité du poème, pourvu que l'on comprenne que ce coefficient musical est un composant du texte, fondamental sans doute, mais qui à lui seul ne saurait expliquer tout ce qui nous charme, nous hypnotise ou nous obsède dans le poème. La musicalité est une condition nécessaire mais non pas suffisante à l'éclosion de la poésie.[77] Pour le dire autrement, tout grand poème est musical, mais toute musique verbale ne peut pas être, en vertu du simple chatouillement qu'elle provoque à nos oreilles, considérée comme

[77] J'ose ici diverger de Juan Ramón Jiménez, qui voit dans la présence du rythme poétique le seul critère épistémologique valable pour typifier un texte quelconque comme poème.

poétique.[78] Valéry abuse de cette notion quand il prétend que tout ce qui est énigmatique ou opaque dans la poésie symboliste est expliqué et justifié du moment où l'on admet le principe opératif qui la soutient: le projet de faire de la musique avec les mots. Valéry n'est pas moins inexact –n'en déplaise à l'auteur immortel du «Cimetière marin»– lorsqu'il définit le poème comme «un promontoire de signes à la dérive».[79] Dérive? On a beau évoquer la dérive du «Bateau ivre» de Rimbaud chaque fois qu'il s'agit de marteler dans nos consciences la découverte saussurienne du caractère arbitraire du signe linguistique, toujours est-il que ni Rimbaud ni Mallarmé ne renoncent jamais à la sédimentation sémantique culturelle et historique des signes. En fait, c'est celle-ci qui leur permet d'exécuter leurs voltiges poétiques sans se briser la nuque. Encore une fois, il faut céder la parole à Foucault. C'est lui qui a le mieux épinglé cette conjoncture historique qui, dans l'ordre du langage, rend possible un phénomène tel que la poésie de Mallarmé:

> Devenu réalité épaisse et consistante, le langage forme le lieu des traditions, des habitudes muettes de la pensée, de l'esprit obscur des peuples; il accumule une mémoire fatale qui ne se connaît même pas comme mémoire. Exprimant leurs pensées dans des mots dont ils ne

[78] Est-il licite de voire dans ce que Alfonso Reyes appelle «jitanjáfora» –une construction phonétique rythmique et mélodique dont le sens repose exclusivement dans les signifiants, et à la valeur purement sonore– une manifestation poétique? «Aboli bibelot» de Mallarmé semble limitrophe avec cette définition. La chanson enfantine costaricienne «Matarile – rilerón» est un exemple de «jitanjáfora».
[79] Josu Landa: *Poética*: Fondo de Cultura Económico, México, 2002, p. 38.

> sont pas maîtres, les logeant dans des formes verbales dont les dimensions historiques leur échapent, les hommes qui croient que leur propos leur obéit, ne savent pas qu'ils se soumettent à ses exigences. Les dispositions grammaticales d'une langue sont l'a priori de ce qui peut s'y énoncer. La vérité du discours est piégée par la philologie. De là, cette nécessité de remonter des opinions, des philosophies, et peut-être même des sciences jusqu'aux mots qui les ont rendus possibles, et par-delà, jusqu'à une pensée dont la vivacité ne serait pas encore prise dans le réseau des grammaires[80]

La «vivacité» de cette pensée –encore une allusion subliminale à Mallarmé[81] de la part de Foucault– est en rapport direct avec la «virginité» et la «beauté» du langage. La nostalgie pour «La région où vivre» –si l'on accepte que le sonnet n'est en effet qu'une allégorie du chagrin pour ce *locus amoenus* du langage, pour cette terre native de la pensée vierge– peut être interprétée comme quête d'une origine à peine entrevue, soupçonnée plutôt que vécue. Tout ce qui, dans le poème, est lié à la musique nous renvoie aussi au paradis du *chora* sémiotique (Kristeva), du sémiotique maternel

---

[80] Michel Foucault: *Les mots et les choses*: Gallimard, Paris, 1966, p. 310.
[81] "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"...

de ce langage pré-oedipien et pré-symbolique caractérisé par le rythme (battement du cœur de la mère) et par la mélodie (bercement intra-utérin du liquide amniotique), et qui constituent le langage premier de l'être humain, remplacé –quoique jamais oublié– par le discours rationnel et syntactique du *logos patris*. Cette «région où vivre» s'avère, si l'on accepte la thèse postulée par Kristeva dans *La révolution du langage poétique*, une intuition nébuleuse et pourtant obsédante du *chora* sémiotique, une manifestation de la mémoire subconsciente. En tout cas, ce langage sémiotique et essentiellement musical, cette «région où vivre», doit être qualifiée avec plus d'exactitude. Il faut accepter –et je récapitule ainsi une idée préalablement exposée– que par musique –que ce soit un quatuor de Bartók ou un poème de Mallarmé-, on peut désigner le plus harmonieux bercement comme les plus percutantes et discordantes des sonorités. Le «sonnet en x» est sans aucun doute un poème musical –on voit difficilement un bon poème qui ne le soit pas-, mais il faut élargir le concept de musique de façon à ce qu'il intègre toutes sortes d'effets discordants, c'est-à-dire le contraire de la tant célébrée euphonie qui voudrait tout réduire à des roucoulades et des murmures de ruisseaux sur la mousse. On ne peut évidemment pas juger le sonnet «du Cygne» d'après l'idéal préconisé par Boileau: «Il est un heureux choix de mots harmonieux; / Fuyez des mauvais sons le concours

poétique» (*Art poétique*, 1674).[82] Il n'est pas trop hardi de dire que Mallarmé introduit dans la poésie la notion même de dissonance; il élargit l'univers des possibilités sonores de la poésie comme Debussy et Ravel dilatent la notion d'harmonie. Le sonnet «du Cygne», ainsi que les exemples déjà cités de vers disphoniques, viole pratiquement toutes les règles sacro-saintes de l'harmonie du vers français classique: a) la succession de plusieurs consonnes rudes («Le vierge, le vivace»), b) la répétition de la même lettre dans une suite de mots («Aboli bibelot»), c) une syllabe finale suivie d'une syllabe initiale pareille («Un solo long»), toutes sortes de rimes internes («Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne»), les hiatus cachés –la rencontre sans élision de deux voyelles dont l'une finit un mot et l'autre commence le mot suivant-: («Je n'y hululerait»), de mettre à la rime certaines terminaisons désagréables (La totalité du «sonnet en x» et du «sonnet du Cygne».) Il convient de le répéter: en ce qui touche à la sonorité et au *sémé* des mots, Mallarmé est aussi transgressif qu'il est rigoureux avec l'aspect formel de ses sonnets.

Or, l'harmonie imitative justifie et en fait requiert quelques-unes de ces transgressions. On peut –si l'on accepte l'équivalence synesthésique entre la sonorité «i», et la froideur, la blancheur et l'immobilité-, parler à

---

[82] Albert Gramond: Poésie Française, Hachette, Paris, 1958, p. 38.

juste titre d'harmonie imitative dans le «sonnet du Cygne». Brémond aurait plutôt utilisé le terme «phonétique impressive», et il serait peut-être plus correct de parler, comme l'ont fait certains auteurs pour désigner ce type de procédé, de phonosymbolisme. J'ai déjà suggéré comment ce «i» perçant pouvait même opérer comme une onomatopée du cri d'effroi, et j'ai signalé aussi la subite modulation en «o mineur» dans «Mais non l'horreur du sol», où les basses prennent le dessus sur le registre généralement aigu du poème. Il faudrait aussi relever l'allitération presque jamais remarquée –telle est la prééminence du «i»– produite par la réitération du «v» dans le premier quatrain: «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer d'un coupe d'aile ivre / Ce lac dur oublié que hante sous le givre / le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui», (Quel adoucissement délicieux de la sonorité quand le «b» de «bel» vient prendre le relais des trois «v» précédents qui amoncellent leur dureté et leur difficulté relative de prononciation sur les premiers pieds du poème!). Il est clair que le goût de Mallarmé pour l'harmonie imitative –qui hante la poésie française depuis le Racine de «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?», et qui est théorisée et abondamment illustrée par le Chevalier de Piis dans son *Harmonie imitative de la langue française* de 1785– provient plus directement du Edgar Allan Poe de «The Bells» et de «Ulalume». Mallarmé

ne décrit pas discursivement le cri de l'oiseau agonisant: il nous le fait entendre directement par l'onomatopée «i», tout comme Poe nous fait entendre le son des cloches dans «The Bells». C'est là que la proposition «ne pas avoir chanté la région où vivre» acquiert sa signification au niveau du métalangage, en opérant une mise en abîme selon laquelle le poète ne thématise pas l'objet de son chant –cas dans lequel il faudrait parler de «chanter *à,* ou bien *à propos de*, la région où vivre»– mais le rend palpable, apparent, le crée et le laisse *être* dans le chant. Par ailleurs, l'absence d'enjambements et de rejets dans le sonnet «du Cygne» confère au poème une continuité, une sorte de fluidité qui n'est interrompue qu'avec les points finaux de «a resplendi l'ennui» et de «l'horreur du sol où le plumage est pris». Ces traits de ponctuation ont aussi leur rôle dans l'harmonie imitative du poème: comme on l'a déjà suggéré, ils soulignent l'impression d'arrêt subit de la vie, d'immobilisation qui congèle le geste dans l'instant même où il s'effectue.

Il est impossible dans cette série de réflexions de laisser inexplorées quelques-unes des connotations symboliques du cygne. La première chose qui saute aux yeux est que le cygne est un animal métamorphique. Cela enrichit immensément sa capacité à devenir matière première pour l'allégorie, la fable, la légende et la parabole. Appollon –dieu de la poésie,

de la musique, de la prophétie et de l'archerie– a emprunté la forme d'un cygne pour séduire Léda, fille de Thestius, roi d'Etolie, un état du nord-ouest de la Grèce, et mère de Clytemnestre –la femme meurtrière d'Agammenon– et d'Hélène –la femme adultère de Ménélas-. Cette union aurait symbolisé la rencontre de la nuit –personnifiée par Léda– avec l'éther lumineux sous forme de cygne (la blancheur immaculée du plumage), donc une forme d'hiérogamie entre la nuit et la lumière. En général, le cygne incarne la lumière mâle, solaire et fécondante. Il faut aussi rappeler qu'Apollon est né à Délos, un septième jour, et qu'au moment de sa naissance, des cygnes sacrés ont survolé l'île sept fois de suite. Plus tard, le char d'Apollon sera tiré par des cygnes qui le promèneront sur toute la terre, armé de sa lyre de poète et de musicien. Cela conduira Victor Magnien, dans son œuvre sur les mystères d'Eleusis, à affirmer que le cygne «symbolise la force du poète et de la poésie».[83]

Passons maintenant á la mythologie germanique du Moyen-Age, plus concrètement à la légende de Lohengrin mise en musique par Wagner, compositeur fétiche des poètes symbolistes et responsable de la notion de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) où le principe de synesthésie opère d'ailleurs si activement. Le cygne est ici la forme animale qu'assume,

---

[83]Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los Símbolos*: Barcelona, Editorial Herder, 1995, p. 307.

comme conséquence de la sorcellerie de la perfide Ortrud, le jeune duc Godefroi de Brabant. Le duc regagne sa forme humaine dans le dénouement de l'opéra. Lorsqu'il se présente sous le forme de son avatar comme cygne, il tire la barque sur laquelle le héros Lohengrin voyage sur les eaux de la rivière Escalde. Après la re-transfiguration du duc en homme, Lohengrin s'éloigne pour toujours dans sa barque, maintenant tirée par la blanche colombe du Saint-Graal.

Encore une métamorphose, celle-ci beaucoup plus proche de notre modernité, quoique peut-être dépourvue de l'aura prestigieuse des anciennes légendes. Le conte du «Vilain Petit Canard» est le récit par antonomase de Hans Christian Andersen. Il n'est pas nécessaire de raconter ici encore une fois une histoire qui, comme nous le savons, allégorise avec une immense beauté poétique la condition humaine. Méprisé par toutes les immondes bestioles de la basse-cour et condamné à l'isolement et à l'abandon, le Vilain Petit Canard assume, dans une transfiguration qui atteint la splendeur d'une véritable apothéose, la forme d'un cygne, accepté et célébré par ses pairs.

Dans les trois cas que nous venons d'évoquer, le cygne se caractérise par sa nature métamorphique. Tantôt, il s'agit d'un dieu qui se transforme en cygne pour pouvoir s'accoupler avec la femme qu'il désire, tantôt, il est question d'un humain qui devient cygne par l'effet d'un sortilège mais

redevient homme après la rupture de l'enchantement, ou bien encore, la mutation s'accomplit sans briser le zoomorphisme, par transformation de la laideur physique en splendeur de la beauté –cette dernière transformation n'est pas, pourtant, une simple question de degré, mais d'essence: la beauté transforme la nature même du petit canard.

La valence généralement solaire du cygne peut, néanmoins, céder la place à la lumière lunaire, c'est-à-dire à la lumière femelle. Lorsqu'il n'y a pas scission et que le cygne synthétise les deux principes, il devient androgyne et assume le statut des plus grands mystères sacrés. Cette double signification est fondée, d'une part, sur l'évocation du long cou (image phallique), de l'autre, sur la texture soyeuse de son plumage et les sveltes et sinueuses lignes de son corps (le corps de la femme). Bachelard, faisant l'exégèse du deuxième Faust de Goethe, conclut que l'image du cygne est essentiellement hermaphrodite: «Le cygne est féminin dans la contemplation des eaux lumineuses, il est masculin dans l'action. Pour l'inconscient, l'action est un acte. Pour le conscient, il n'y a qu'un acte possible...»[84] Pour Bachelard, le cygne est une image du désir. Le chant du cygne peut donc être interprété comme les vœux d'amour passionnés de l'amant, celui-ci se dissolvant extatiquement dans son propre sentiment tout

[84] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: Diccionario de Símbolos: Barcelona, Editorial Herder, 1995, p. 307.

en pensant qu'il atteint une fusion ontologique avec l'être aimé –fusion impossible qui donne naissance à l'exaspération impuissante et qui se renverse en pur désir thanatophilique. Le chant du cygne est, de par sa nature même, un *Liebestod.* Il exprime le désir premier, c'est-à-dire le désir sexuel. Impuissance du verbe poétique, impuissance pour affranchir la distance ontologique qui sépare le *je* du *tu* irréductible, impuissance du vol, impuissance du signe linguistique... comment ne pas mourir lorsque l'on acquiert une conscience tellement implacable de la «séparatité (*sic*) existentielle» (Fromm), de la grande défaite du langage, de cette bataille perdue depuis toujours et pour toujours qu'est l'amour? Le cygne chante en mourant et meurt en chantant... son chant est le seul triomphe –à la Pyrrhus, mais triomphe après tout-, dont il pourra se vanter. La défaite ne peut être totale du moment où le poème et le chant existent!

Dans le symbolisme chrétien, le cygne n'est pas très loin de la colombe comme représentation de la pureté, des catéchumènes, du silence, quoiqu'il n'arrive jamais à incarner, comme le fait l'autre oiseau, le Saint-Esprit. Selon J. A. Pérez Rioja, Le cygne-harpe, entre le feu et l'eau, la mélancolie et la passion, représente le sacrifice de soi et la purification.

Il nous renvoie aussi à l'intuition, à la vie affective, à l'art tragique et au martyre.[85] Il est plus que vraisemblable que Mallarmé se soit inspiré de cette conception du cygne, la harpe –forme moderne de la lyre– étant le symbole du poète et du chant, et le martyre fournissant la substance même du poème (surtout lorsque l'on privilégie une lecture religieuse, ce qui, comme nous l'avons suggéré au début de cette étude, n'est point insensé). D'autre part, selon Schneider, le cou long et ondoyant du cygne «symbolise le serpent sacrifié».[86] Ce rapprochement, je me permets de le suggérer, mettrait le cygne dans la même famille que le dieu aztèque Quetzalcoatl, «le serpent à plumes», créature hybride –comme le cygne– où convergent l'élan ascentionnel et sublimatoire du vol –avec sa double connotation divine et érotique– et la fange, la terre, l'habitat propre au reptile.

Le trait commun à tous ces valences et enchaînements symboliques est la nature métamorphique du cygne, la transfiguration en chant étant peut-être la plus significative puisqu'elle implique un changement de statut ontologique, une spiritualisation, une transformation qui s'opère entre deux ordres de choses radicalement différentes: la lourde matière d'une part, sa «presque disparition vibratoire» de l'autre. La transformation en chant est plus qu'une transformation: c'est une consomption. Le cierge ne meurt pas:

---

[85] J. A. Pérez Rioja: Diccionario de Símbolos y Mitos: Madrid, Editorial Tecno, S.A., 1994, p. 131.
[86] Pérez Rioja: p. 131.

il se consume en pure irradiation, il projette sa propre chaleur en consumant sa matière. Il est donation et non simple aboutissement à la fin inévitable d'un terme. Le cygne consume cette *energeia* vitale dans son chant. Pour revenir aux contes d'Andersen, il représente le topos inverse et symétrique de La Petite Sirène qui achète sa forme humaine –lourde de matière– au prix de son chant. Nous savons que Hegel a établi une hiérarchie des arts selon le critère du degré de matérialité qui constituait leur substance. En bas de cette échelle se trouve, bien sûr, l'architecture, en haut la poésie (la musique, souvent perçue comme art *sine materia* a quand même besoin de l'air comme milieu de propagation et d'ondes sonores, raison pour laquelle Hegel la situe immédiatement en dessous de la poésie, et certainement au dessus de la peinture, la danse, la sculpture, etc.) La Petite Sirène a renoncé à son chant pour assumer une forme corporelle, le cygne renonce au corps pour devenir plénitude du chant... quelque part dans leurs mouvements respectifs de descente et d'ascension ont-ils dû se rencontrer, n'est ce pas?

La transformation en chant est corrélative à la transfiguration sidérale que nous avons commentée au début de cette analyse. La première évoque une *imago* sonore, la seconde éveille une *imago* visuelle. Elles se manifestent toutes les deux sous la forme de l'apothéose et se caractérisent par le mouvement ascendant: pour paraphraser le poète costaricien Julián

Marchena, elles représentent deux formes du «vol suprême». On pourrait peut-être même revendiquer existentiellement «les vols qui n'ont pas fui» et suggérer que, loin d'être une raison pour l'amertume, ils étaient la condition de possibilité pour cette grande sublimation, pour la constellation, pour le chant, pour acquérir finalement résidence dans cette «région où vivre». Après tout, si le cygne s'était dissipé dans la jouissance acéphale et compulsive, s'il s'était rué dans la fange, s'il avait –comme dirait Rimbaud– «bu de toutes les urnes», il n'aurait jamais éprouvé le besoin impérieux de chanter (dans la mesure où le chant est, dans le sens freudien du mot, une sublimation, et qu'elle doit s'opérer inconsciemment si elle ne veut pas devenir répression). Mais allons! La dernière des choses que je veuille c'est asseoir notre pauvre cygne dans le fauteuil du psychanalyste et extorquer de la malheureuse bête les confessions les plus tordues! Disons pour l'instant adieu à ce personnage sublime, névrosé, solitaire, nostalgique, imprudent, mesquin avec son talent, claustrophobe et même souffrant aussi d'agoraphobie –l'une des occultes raisons pour lesquelles il n'a pas volé quand il aurait pu le faire. Il est temps de le laisser en paix. Pour concevoir Un *Liebestod* «à la Tristan et Yseult» ou pour dessiner une nouvelle constellation –ne fût ce qu'en projetant son ombre noire et épaisse sur le scintillement de mille cierges pérégrins, les couvrant avec ses ailes qui font

la nuit dans les chemins et ne laissent transparaître que les points lumineux des chandelles... Pour tout cela, il faut qu'il reste seul avec lui-même, bien replié sur son *saint des saints*. Si les réponses que nous cherchons ne se trouvent pas là, c'est qu'elles ne se trouvent nulle part.

La magnitude du rapport de Mallarmé à la musique ne serait pas suffisamment valorisée sans évoquer son amitié personnelle avec les plus grands compositeurs français de son temps. Chabrier, Chausson, Debussy, Ravel –entre autres– ont été fécondés par cette poésie, musicale entre toutes. Pour Mallarmé, la sonorité avait une telle importance comme génératrice de signification que son art a naturellement hypnotisé les musiciens. Debussy, –«Claude de France» ou Claude de Bussy, comme il aimait se faire appeler– a été le premier à succomber à sa sorcellerie. François Lesure nous a laissé ce récit:

> Le Théatre d'Art annonça pour le 27 février 1891 «L'après-midi d'un faune, un tableau en vers de Stéphane Mallarmé, partie musicale de M. de Bussy» mais pour une raison inconnue, le spectacle n'eut pas lieu. Debussy projeta alors d'écrire un tryptique: Prélude, Interlude et Paraphrase finale pour «L'après-midi d'un faune», qui fut annoncé comme en préparation dans l'édition de *La damoiselle élue*. Réduite finalement au seul premier volet, l'oeuvre fut annoncée pour un

> concert de La libre esthétique à Bruxelles le 1er mars 1894, mais elle fut retirée du programme. Le 23 octobre suivant, Debussy céda son Prélude à l'éditeur Froment pour la somme de 200 francs. Le programme de la création, rédigé par Debussy, contient le commentaire suivant: «La musique de ce Prélude est une illustration très libre du beau poème de Stéphane Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves d'un faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au soleil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature.[87]

Cette «possession» est suggérée depuis le début: «Ces nymphes, Je les veux pérpétuer» (théme de la flûte). La musique de Debussy semble ici consubstantielle à la «musique» verbale de Mallarmé. Mais la fascination de l'auteur de «La fille aux cheveux de lin» ne s'arrête pas là. Debussy a aussi mis en musique trois poèmes de Mallarmé: «Soupir», «Placet futile» et «Éventail». Malheureusement Ravel a aussi choisi «Soupir» dans ses *Trois*

---

[87] François Lesure: Claude Debussy, Fayard, Paris, 2003, p.515.

poèmes de Stéphane Mallarmé. Coïncidence infortunée, qui a fait jouer à Ravel le rôle d'épigone, alors que ses «trois poémes» sont en fait antérieurs aux «trois poèmes» de Debussy. Brigitte François Sappey a éloquement décrit l'esprit de la musique de Debussy, en tout point convergent avec l'esthétique de Mallarmé:

> Mallarméen, Debussy l'est sans doute plus que Ravel, en ce qu'il ne joue pas sur le sens. Ici aucun travail sur les mots, car l'hérmétisme de Mallarmé ne tient pas au choix des mots, simples et parfois populaires, mais à leur agencement. Les mots, ainsi respectés dans leur chair sont transmutés en objets de rêverie dans et par «le vers trait incantatoire». Ils sont alors montés comme ces pierreries qui brillent de toutes leurs facettes et de tous leurs feux. Tourner le dos à la rhétorique, art de l'allusion qui suggère sans nommer, voilà un idéal proprement debussyste et que Ravel ne fera qu'entrevoir.[88]

Pourtant, selon mon opinion, les trois poèmes de Ravel («Soupir», «Placet futile»et «Surgi de la croupe et du bond») sont, à leur façon, aussi mallarméens que ceux de Debussy. Le mystère, l'hypnose, l'hermétisme (traduit par l'utilisation d'une harmonie dans la limite de la tonalité) y sont

---

[88] Brigitte François Sappey: Guide de la mélodie et du lied, Fayard, Paris, 2008, p. 172.

présents. Finalement, il y a des critiques pour lesquels Debussy et Ravel échouent tous deux dans leurs «transpositions» musicales des poémes de Mallarmé. Je laisse la parole à Marie-Claire Beltrando-Patier:

> Toutefois, ce qui peut frapper dans ces deux mises en musique est moins de l'ordre hypothètique convergences ou divergences, mais le fait que les deux compositeurs, en concevant un traitement oratoire et très traditionnel du texte, en font disparaître certains traits stylistiques déjà présents, même dans les deux poèmes de jeunesse, comme par exemple les liens syntaxiques illogiques (on cherche parfois l'ordre des mots, l'enjambement, tout ce que la coupure musicale finit par atténuer. La cohérence du texte poétique est programmée par Debussy et Ravel, alors qu'elle devrait être question de sensibilité pour le lecteur. En ce sens, les deux compositeurs restent soumis, par choix, à la tradition rhétorique et vont à l'encontre des objectifs du poème.[89]

Quant à la répudiation mallarménne de la sentimentalité romantique -il visait sans doute Musset et affirmait en même temps sa conception de la beauté-, Chabrier nous a laissé cet amusant témoignage, aux antipodes de

---

[89] Sappey: p. 280.

«Les plus désespérés sont les chants plus beaux, et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots»:

> Lors d'une soirée chez Nina de Villard, Mallarmé a dit ironiquement, de sa voix didactique et flûtée: «L'élégie, en dépit de nos moeurs, demeure, quand même, d'un succès assuré près des femmes... Dés lors, pourquoi s'en priver? Vous ne pleurez jamais en vers, messieurs? Quant à moi, je ne me mouche même pas».[90]

Fauré a été moins profondément marqué par cette esthétique:

> Cette volupté de l'art et la nécéssité d'une distanciation définissent assez bien les pôles esthétiques essentiels de l'oeuvre fauréenne: ils rapprochent singulièrement le musicien de la tentative passionnée de Stéphane Mallarmé qui s'épuisa à rendre par les mots du langage articulé l'au delà du langage, d'atteindre l'Idée, avant même qu'elle fût clarifiée. Certaines propositions de Mallarmé font singulièrement écho à l'éloignement de Fauré pour toute intrusion du réalisme dans son art: «Ainsi le choeur des romances / À la lèvre vole-t-il, / Exclus-en si tu commences, / Le réel parce que vil». Comme Mallarmé dédaignant souvent le vers libre au profit des formes fixes et de

[90] Roger Delage: *Emmanuel Chabrier*, Fayard, Paris, 200, p. 31.

> l'alexandrin, Fauré a maintenu globalement les schémas formels et le cadre normal du langage harmonique hérité du romantisme; tous deux ont fondé leur gloire sur un aménagement de ces données classiques, mené subtilement, discrètement et toujours *de l'intérieur*. Ils préfèrent la voie étroite, périlleuse et quelque peu perverse de la *tradition détournée*.[91]

Impossible de mieux épingler l'essentiel du projet esthétique du symbolisme. La «tradition détournée»: la formule pourrait s'appliquer autant à Baudelaire, Verlaine et Rimbaud. Rupture de la représentation, de «l'universel reportage de la réalité», mais sans jamais perdre l'ancrage dans une solide plateforme de signification, la transgression à l'intérieur de la norme, le lien signifiant-signifié obscurci, mais jamais complètement haché.

C'est peut-être Jean Gallois qui a su formuler de la façon la plus concise et brillante la transmutation entre l'esthétique et le religieux –idéal démesuré– qu'opère le symbolisme:

> L'on assiste donc bien à un total revirement de la sensibilité, que sous-tend le retour à l'idéalisme et au spiritisme. Solveig s'installant sur les

[91] Jean-Michel Nectoux: *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur.* Fayard, Paris, 2008, p. 334.

bords de la Seine en même temps que Mélisande, c'est le symbolisme et l'exotisme portant le dernier estoc au naturalisme. Le XIXe siècle qui, selon la remarque d'Albert Thibaudet avait débuté avec Chateaubriand par la poésie de la religion allait donc se clore, avec Mallarmé et ses disciples, par une réligion de la poésie.[92]

[92] Jean Gallois: *Ernest Chausson*, Fayard, Paris, 2004, p. 31.

CONCLUSION:

VERS UNE DÉFINITION DU POÈME SYMBOLISTE

Soyons modestes et abstenons-nous, pour ne pas tomber dans une définition essentialiste, de déterminer ce qu'est la poésie. Limitons– nous à essayer une définition du poème, et même plus ponctuellement, du poème symboliste. Les points que je soulèverai sont donc tributaires d'une poétique particulière à un moment historique donné et s'avéreraient probablement inadéquats pour définir la poésie de Ronsard ou de Bonnefoy. Autrement dit, les réflexions que je propose ici se dégagent de l'étude des textes concrets de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé qu'on vient d'étudier. Ils ne sont pas des *a priori*, mais des *a posteriori* de l'analyse des poèmes.

A – Commençons par proférer une lapalissade: un poème est, d'abord, un texte qui se propose comme tel, un texte qui se veut poème, le point de confluence de deux intentions: l'intention poétique de l'auteur d'une part, l'intention réceptive du lecteur d'autre part. En tant que co-création, le miracle poétique peut être comparé à une chandelle qui brûle par ses deux

extrémités: le point exact où les deux flammes se rencontrent, ce moment d'ignition, est l'expérience poétique. Plutôt que d'un émetteur et d'un récepteur passif, il faudrait parler, comme le signale Josu Landa dans sa *Poétique*, d'un poète créateur et d'un poète lecteur. Donnons Baudelaire à un lecteur incapable de lire autre chose que les faits divers des journaux, donnons un texte frivole et vulgaire à un lecteur génial, le résultat sera le même: absence d'ignition, manque d'une latitude commune pour l'expérience poétique. La poésie est donc un acte de communion. Comme le suggère Vattimo, dans l'œuvre d'art «se reconnaît et intensifie l'appartenance à un monde historique (...) L'œuvre comme mise en œuvre est, dans son aspect d'exposition d'un monde, le lieu d'exhibition et d'intensification de l'appartenance au groupe».[1] Cette «appartenance au groupe», c'est ce que je suggère avec le mot «communion», et non seulement la communion nécessaire entre le poète et le lecteur. On pourrait objecter qu'autant peut être dit de la prose. Oui, dans la mesure où la prose est elle-même infusée d'un coefficient poétique considérable. Plus elle est opaque et obscure, plus elle se poétise; plus elle requiert une lecture active, herméneutique, profondément soupçonneuse, plus elle se rapproche de la poésie. A la limite, on finit par parler de «prose poétique», de «petits

---

[1] Gianni Vattimo: *La fin de la modernité: Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*: Editions du Seuil, 1987, Paris, p. 67-68.

poèmes en prose» ou même de «proésie», néologisme fameux de Neruda. Toutes ces dénominations sont le produit d'une solution essentiellement salomonique, une tentative de proclamer l'hybridité créée par la coexistence des deux discours. La vérité est que l'un d'eux tendra toujours à l'emporter sur l'autre. Un texte sera plutôt prosaïque ou aura une prédominance poétique mais il est pratiquement impossible de voir les deux modes d'expression se partager le «temps de parole» de façon équitable. En tout cas, ne nous laissons pas tromper par les formes littéraires: il y a des poèmes dépourvus de poésie comme il y a de la prose qui éclate de poésie latente. Même la poésie la moins poétique du monde (Voltaire), au siècle réputé comme le moins lyrique dans l'histoire de la littérature française, peut éventuellement nous surprendre avec des effets d'allitérations et d'assonances où la poésie semble revendiquer –parfois en dépit de l'auteur– ce qui lui appartient. Dans *Le mondain*, apologie de l'abondance écrite dans le contexte de la fameuse «querelle du luxe» entretenue par plusieurs penseurs de l'illustration (Melon, Montesquieu, Rousseau, Helvétius, Condillac, Turgot et Braudel parmi d'autres), Voltaire a recours à un procédé qui est mallarméen «avant la lettre». En l'espace de quelques vers, il réussit à marteler à notre oreille, de façon subliminale parfois, la syllabe *or*, associée au métal précieux mais aussi à la conjonction *or*, et il la fait

figurer, avec une intention qui a quelque chose d'hypnotique, dans plusieurs mots (dehors, orna, Corrège, bordure, encor, orné, dorée, porte, mortel, Cloris, fort). Et c'est Voltaire qui fait ça, au sein d'un poème qui, par ailleurs, ne va pas au-delà de la versification habile! La poésie a donc un grand pouvoir d'infiltration; elle peut d'une façon ou d'une autre infuser sa musicalité à la prose la plus sévère ou à la poésie la moins poétique du monde. Si j'ai choisi Voltaire comme exemple, c'est précisément pour montrer comment la poésie –dans le sens symboliste du mot– peut se frayer son chemin même dans le cœur du raisonneur le moins suspect envers le lyrisme dont l'histoire garde mémoire.

B) La métaphore valéryenne est profondément lucide: la prose marche, la poésie danse. La prose peut être symbolisée par la ligne droite: elle n'est pas morose, elle prend la voie la plus directe pour parvenir du sujet à l'objet. La poésie, où le *dire* –les procédés rhétoriques– sont au moins aussi importants que l'expédition du message, est sinueuse: elle suit la ligne courbe, la spirale, elle est oblique et biaisée, évitant, autant que possible, de nommer, de désigner, et de stériliser ainsi, en la figeant, la création de sens. Dans la prose, chaque mot utilisé s'identifie uniquement avec l'une de ses significations possibles. Autrement, le discours rationnel et analytique

serait impossible. Or, ce choix d'une seule signification dans un mot lourd de significations latentes et potentielles ne s'opère pas, comme le signale Octavio Paz dans *L'arche et la lyre*, sans un certain degré de violence. La prose rétrécit et mutile le mot en le privant de toute la richesse de sa polysémie et, par exclusion, de toutes ses significations excepté celle que le discours impose. Le poète libère dans les mots ces possibilités que le prosateur par contre limite. Etant donné la pluralité de sens de tout mot, il s'ensuit que l'exercice du prosateur –exclusif, ponctuel– va contre la nature même du langage, tandis que celui du poète, inclusif et restaurateur de l'ambiguïté sémantique du mot, est plus proche de la nature du langage.

C) La poésie symboliste est un exercice qui se définit comme la réappropriation de la musique par la poésie: reprendre à la musique son bien. Le résultat est un langage hybride où les notions de mélodie, d'harmonie et de rythme acquièrent un rôle constitutif et fondamental. La mélodie se définit comme succession de phonèmes selon le triple processus d'attention (la jouissance du moment présent), de rétention (souvenir de ce qui vient d'être proféré) et de la protention (l'expectative, l'anticipation de ce qui va suivre, créée sur la base des signes annonciateurs précédemment énoncés et donc projetée vers le futur). Husserl a établi ces trois moments

de la conscience sans pourtant les rattacher à la poésie, mais plutôt à la musique. En deuxième lieu, il faut parler de l'harmonie, qui est la captation de l'ensemble, la vision panoramique des différentes mélodies constituées par les vers successifs. On ne peut pas parler d'harmonie sans parler de simultanéité –cela est du moins axiomatique dans le domaine de la musique. J'ai l'impression que le terme est employé de façon plutôt ambiguë et souvent carrément erronée dans le cas de la poésie. La notion d'harmonie imitative, par exemple, devrait être simplement désignée comme effet imitatif. L'harmonie ne peut se dégager que de l'ensemble tel qu'il est savouré et reconstruit rétrospectivement par la fonction de la rétention. C'est seulement dans cette instance que le paysage global du poème –et donc son effet d'ensemble– peut se révéler comme simultanéité, c'est-à-dire comme harmonie. L'harmonie est l'ensemble euphonique ou disphonique des différents effets sonores proposés par le poème uniquement dans la mesure où ils dialoguent, se fécondent et s'illuminent réciproquement. Pourtant, il est indispensable de comprendre que l'harmonie peut être consonante et dissonante, Il faut abroger cette conception selon laquelle l'harmonie d'un poème consisterait uniquement en un doux bercement de barcarolle aux effets analogues à l'harmonie tonale du XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. L'harmonie d'un poème pourrait également et légitimement

être l'effet du grincement de sonorités discordantes. On peut en dire autant de la mélodie: une mélodie n'est pas moins mélodieuse en étant angulaire, saccadée et grotesque. Finalement, il faut parler du rythme, que certains poètes –Octavio Paz le premier– auraient considéré comme l'élément constitutif fondamental de la poésie. A travers le rythme, «les mots font l'amour», comme l'aurait dit André Breton. Pour Paz, le rythme poétique est le double du rythme cosmique: «l'univers est un système bipartite de rythmes contraires, alternatifs et complémentaires».[2] Ce rythme cosmogonique se manifeste circulairement, c'est-à-dire mythiquement, comme le temps de Nietzsche ou les cycles temporels des mayas. Selon Paz, l'homme est temps, et le poème n'est autre chose qu'une façon de structurer ce temps. La poésie se rapproche ici davantage de la musique: on peut concevoir une musique sans mélodie ni harmonie, mais non dénuée de rythme, dans la mesure où celui-ci a pour fonction de structurer les rapports temporaux entre les sons. Le rythme est en effet la condition de possibilité de la musique et de la poésie, il est leur horizon foncier. Imaginer une musique ou une poésie sans rythme est aussi inconcevable que d'imaginer une peinture ou une sculpture sans espace. Pourtant, les mêmes remarques faites à propos de la mélodie et de l'harmonie doivent être rappelées: le

---

[2] Octavio Paz: *El Arco y la Lira*: Fondo de Cultura Económico: México, 1956, p. 59.

rythme ne doit pas être perçu uniquement comme régularité; il peut aussi être saccadé, haletant, percutant, irrégulier, à la Bartók ou Stravinsky.

D – La division ternaire traditionnelle des composants de l'œuvre d'art: l'*aesthèsis*, –la matérialité sensible, la forme et les sonorités de la poésie-, le *pathos* –le sentiment ou l'atmosphère dont elle est impregnée– et le *sémé* –le sens, la signification comme fait indépendant de la forme, comme message véhiculé par la matérialité mais essentiellement externe à elle-, cette conception doit être reformulée radicalement dans le cas de la poésie symboliste. Le *pathos* tend à reculer, ou au moins à se voiler de façon délicieusement pudique: l'épanchement lyrique et oratoire de Hugo, le violent naturalisme des émotions du romantisme sont maintenant bridés, disciplinés. Une conception plus statuaire et hiératique de la poésie, sans «déplacement des lignes», tend à prévaloir. Rien ne serait pourtant plus inexact que d'accuser cette poésie de froideur ou de manque d'humanité: les blessures sont encore là et saignent abondamment, seulement, elles le font silencieusement, intérieurement. Plutôt que de se raconter inlassablement, le poète raconte son rapport avec le langage; la tragédie s'inscrit dans l'ordre même de la parole, dans la crise des signifiants qui pourraient le confiner au pire des tourments: le mutisme et la stérilité. Quant à l'*aesthèsis* et au *sémé*,

ils deviennent indiscernables, indissociables comme une expression le serait d'un visage. L'*aesthèsis* dit le *sémé*, le *sémé* est l'*aesthèsis*. C'est ce trait qui rapproche le plus profondément la poésie symboliste de la musique, cet art où le fond et la forme –si je peux me permettre de ressusciter ici ces deux catégories aujourd'hui désuètes –s'entremêlent et se confondent. Voilà ce que l'on suggère quand on prône la nature abstraite de la musique, son incapacité pour représenter quoi que ce soit, pour dire autre chose que soi-même. Cela n'est pourtant pas exactement vrai de la poésie symboliste. Elle est certainement capable d'évoquer toutes sortes de réalités extra-poétiques et ne peut pas être réduite à une pure musique faite avec des phonèmes plutôt qu'avec des notes. Le *sémé* est là, ce qui a changé est la façon de nous le rendre visible. D'autre part, ce *sémé* est d'une nature telle qu'il ne pourrait être exprimé d'aucune autre façon sans laisser l'âme dans l'épreuve. Il s'agit d'un *sémé* intraduisible en termes de prose. Voilà la raison pour laquelle tout poème symboliste se propose au lecteur comme expérience inaugurale, vierge. Certes, quand Mallarmé dit: «Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange / Donner un sens plus pur aux mots de la tribu / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange» (Le tombeau d'Edgar Poe)[3], on pourrait peut-être

[3] Stéphane Mallarmé: Poésies, Gallimard, Paris, 1992, p. 60.

traduire les notions évoquées de la façon suivante «Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange» (la foule ignoble, sorte d'animal unique avec plusieurs têtes constituant cependant la même masse indistincte), «Donner un sens plus pur aux mots de la tribu» (rafraîchissement du langage poétique par cet ange qui s'oppose à la vile canaille, découverte des possibilités inédites du langage, émancipation de celui-ci de tout automatisme, de sa sédimentation culturelle), «Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange» (cette populace plébéienne accuse le poète de délirer, de sombrer dans la déraison induite par la consommation de l'alcool ou de l'opium –le noir mélange dépourvu d'honneur). Mais, à vrai dire, cette «traduction» ne constitue-t-elle pas une réalité qui est déjà essentiellement différente de celle proposée par Mallarmé? Les évocations ne sont-elles point d'une nature radicalement différente? La grandeur mythique du texte mallarméen (l'hydre, l'ange, le sortilège) ne se voit-elle pas dégradée, corrompue par cette «traduction»? Peut-on donc oser dire que les deux versions ont le même sens, sont porteuses du même *sémé*? Je ne le crois pas. La tâche du «traducteur» s'avére ici impossible. La poésie symboliste n'est pas un discours paré, une prose rehaussée par un surplus de beauté due au rythme, à la mélodie, à l'harmonie ou à quoi que ce soit. Il y a quelque chose

d'ironique dans le fait que ce soit au sein même du français – langue réputée celle du discours rationnel, de la méditation philosophique et morale, etc.– que l'image ait fait éclater le *sémé* univoque dans une prolifération de sens possibles, l'obscurité au milieu de la langue dite «de la clarté» et «de la raison».

Ce que Mallarmé a éprouvé avec angoisse –et sans jamais parvenir, bien entendu, à le formuler comme le fait Derrida avec son terme «dissémination»– a été la prolifération indéfinie de sens à partir du texte sans référent sûr et assignable. L'éclatement du sens. Le sens –en quelque façon– devenu impossible. Et avec lui, la mort de la métaphore. À force d'être la condition même de possibilité du langage –*stricto sensu*, on ne peut pas parler sans métaphores-, à cause de son ubiquité, de sa volonté de couvrir la totalité de la surface du langage, de sa vertigineuse omniprésence et démultiplication, la métaphore finit par s'évaporer.

> La dissémination des blancs[4] (nous ne dirons pas de la blancheur) produit une structure tropologique qui circule infiniment sur elle-même par le supplément incessant d'un tour de trop: plus de métaphore, plus de métonymie. Tout devenant métonymique, la partie étant chaque fois plus grande que le tout, le tout plus petit que

[4] Dans la cas de Mallarmé: neige, cygne, papier, virginité, glaciers.

la partie, comment arrêter une métonymie ou une synecdoque? Comment arrêter les marges d'une réthorique? [5]

Si Rimbaud s'évertue à «fixer des vertiges», on pourrait presque dire que Mallarmé s'efforce de fixer des néants sémantiques. C'est ça ce que Maurice Blanchot suggère dans *The gaze of Orpheus and other litterary essays*:

This litterary non-sense of writing with these words, simply as they are, Mallarmé opens to writing to writing. The words are very simple, but their nature is also so that we will have to read a great deal of time –a great variety of experiments, the work of the worlds lost and scattered, the movement of knowledge, and finally the turning point of an infinite crisis –if we are to begin to understand what decision is being prepared on the basis on the end of waiting that is foretold by its coming.[6]

E) Il peut paraître tautologique de parler d'une poésie explicitement symboliste puisque le symbole a depuis toujours représenté une ressource foncière et constitutive du poème. Depuis la Divine Comédie, on voit mal

[5] Jacques Derrida: *La dissémination*, Éditions du seuil, Paris, 1972, p. 315.
[6] Maurice Blanchot: *The gaze of Orpheus and other litterary essays*: Trad. Lydia Davis, Station Hill Press, New York, 1982, p. 45.

comment un poème pourrait faire l'économie du symbole. Cependant, le symbole acquiert une signification particulière dans le contexte de la poésie symboliste. Et cela pour deux raisons fondamentales, dont la première est d'ordre métaphysique: selon une conception de vieille lignée platonicienne, le symbole fait signe à une réalité cachée mais palpitante, à un monde invisible qui opère en quelque façon comme le *topos uranus* de Platon. La différence est que, maintenant, c'est le poète et non le philosophe le détenteur de ce secret, de la clé vers cet univers dont l'univers sensible et physique ne serait qu'une pâle réplique. La condition d'admission à ce monde invisible est de «se faire voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» et ainsi de devenir «entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit –et le suprême Savant!»– (Rimbaud: lettre dite «du voyant»).[7] *Mutatis mutandis*, ce que Rimbaud propose ici n'est pas loin de l'initiation à la Vérité que subit l'habitant de la caverne des ombres platonicienne et qui l'arrache au monde de la *doxa* (la connaissance sensible du monde) pour lui permettre l'accès au monde de l'*épistémè* (la connaissance profonde qui suit l'illumination). Par conséquent, s'il est indéniable que la poésie a toujours été plus ou moins symboliste par sa nature foncière, il n'en est pas moins que le symbole

[7] M.H. Prat, M. Aviérinos: Littérature, textes, histoire, méthode, tome 2: Larousse-Bordas, Paris, 1997, p. 253.

n'avait jamais auparavant joué un rôle aussi lourd dans les implications métaphysiques. La deuxième raison est d'ordre linguistique. Les sciences du langage acquièrent pertinence lorsque cesse la croyance en l'identité entre le signe et l'objet auquel le langage fait allusion. Cette insidieuse suspicion s'est développée de façon plus lente et progressive qu'on ne le croit. Déjà Montaigne –à tant d'égards considéré comme un précurseur du post-modernisme– commence son essai «De la gloire» avec cette réflexion: «Il y a le nom et la chose: le nom, c'est une voix qui signale et signifie la chose: le nom, ce n'est pas une partie de la chose, ni de la substance: c'est une pièce étrangère jointe à la chose, et hors d'elle».[8] Nietzsche creusera plus profondément l'abîme qui sépare le signe et l'objet, introduisant cette suspicion comme l'une des faiblesses de la métaphysique occidentale, en particulier celle de Descartes. La fracture saussurienne et la proclamation du caractère arbitraire du signe linguistique donne le coup de grâce à la conception traditionnelle fondée, pour l'essentiel, dans le Cratyle de Platon. Plus tard, Jakobson le formulera de la façon suivante: si la linguistique a réussi à annexer le son au langage (la phonologie), elle n'a pas réussi encore à réaliser l'opération contraire: annexer le sens au son (la sémantique). [9] Or, l'essence du langage consiste à représenter (*Darstellung*) par le moyen d'un

[8] Michel de Montaigne: *Les essais*: Le livre de poche, Paris, 2001, p. 953.
[9] Octavio Paz: *El Arco y la Lira*: Fondo de Cultura Económico, México, 1956, p. 33.

rapport bipolaire entre le signe ou le symbole et la chose signifiée ou symbolisée, le tout étant possible par la conscience de cette relation. A la lumière de ces considérations, il est légitime de se demander pourquoi l'on a besoin de symboles puisque tous les mots le sont dans la mesure où il y aura toujours une hétérogénéité irréductible entre signes et choses, et que le propre du mot n'est autre que d'occuper la place de la chose désignée? Peu de ruptures ont eu un effet aussi traumatisant sur les poètes que la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe linguistique. Les poètes se trouvent tout à coup avec un amas de mirages, d'entités vides, de phantasmes, de signes opaques entre leurs mains... Comment désormais se servir d'eux sans méfiance? Et c'est là que le symbole apparaît comme la nouvelle matière première pour l'expression, plus transparente, plus digne de confiance, plus dense de signification. Le symbole essaie de rétablir le lien nécessaire entre signifiant et signifié que Saussure avait haché. Le symbole vient à la rescousse du poète dans cette crise de la signification. Il nous donne l'illusion d'un rapport rétabli, il est transparent: il permet de voir l'objet derrière sa surface cristalline. Il est clair, donc, que le symbole ne joue pas pour Mallarmé le même rôle que pour Dante.

F) Si tout symbole est une métaphore, il ne s'en suit pas que toute métaphore opère nécessairement comme un symbole. Si l'on veut comprendre le caractère fondateur de la métaphore dans tout acte de poïesis, il faut revenir à l'introduction de cette étude et la compléter avec cette réflexion d'Octavio Paz: «L'homme est homme grâce au langage, grâce à la métaphore originale qui l'a fait devenir *autre* et qui l'a séparé du monde naturel. L'homme est un être qui s'est créé lui-même en créant le langage. C'est grâce à la parole que l'homme devient une métaphore de lui-même.»[10] Toute métaphore, toute pensée analogique –la vieille doctrine de la synesthésie en premier lieu– expriment la nostalgie de l'unité primordiale. Éprouvée naturellement avant l'atomisation du savoir opérée par la Renaissance (Don Quichotte, poète rimbaldien capable de voir des monstres là où il n'était question que de moulins à vent est le représentant tardif de cette sensibilité), éprouvée à nouveau comme nostalgie pendant le romantisme, cette unité du savoir et de l'homme avec la nature, fondée sur le principe d'analogie, est incarnée dans la métaphore. «Tout –nous dit Baudelaire dans *L'art romantique*– dans le domaine du spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, correspondant... Tout est hiéroglyphe... Et le poète n'est que le traducteur,

[10] Octavio Paz: *El Arco y la Lira*: Fondo de Cultura Económico, México, 1956, p. 35.

le déchiffreur de cette réalité.»[11] La métaphore rend l'homme à la nature, elle est comme le fil d'Ariane qui lui permettra de trouver la voie vers cette unité soupçonnée et regrettée comme paradis perdu.

G – Dans la prose, la syntaxe impose aux mots un ordre, une continuité relationnelle qui leur est, en quelque sorte, externe. Elle est imposée du dehors par des structures monolithiques et essentiellement invariables, la première et la plus fondamentale d'entre elles étant la structure du sujet et du prédicat avec un verbe qui fonctionne comme copule: «Les félins sont des carnivores». Dans la logique formelle, les jugements –tels que celui que je viens de proposer– sont faits de concepts («félin», «carnivore»). Le jugement est subsumé á son tour dans une unité plus compréhensive qui est le fondement véritable de toute logique: le raisonnement. Un raisonnement met en rapport selon des lois bien déterminées plusieurs jugements, le plus classique étant celui du syllogisme: «Les félins sont des carnivores, le tigre est un félin, *ergo* le tigre est un carnivore». Toute réitération, toute tautologie, tout ornement, toute sinuosité de la ligne de la pensée ne ferait ici que conspirer contre la clarté propositionnelle du raisonnement. Les mots sont ici choisis en fonction uniquement du filage logique de la pensée.

---

[11] Charles Baudelaire: *L'art romantique*: Gallimard, Paris, 1978, p. 32.

Cela, comme nous l'avons déjà suggéré, ne se fait pas sans un degré considérable de violence linguistique et même épistémologique: chaque mot est privé de ses nombreuses dimensions, de tous ces strates que la culture a sédimentées sur eux à la façon des anciens palimpsestes où plusieurs écritures superposées et successives peuvent être décelées. Or, les rapports entre les mots dans le discours poétique sont radicalement différents. Dans la poésie, les mots se cherchent les uns les autres ou se repoussent selon des lois qui leur sont propres, qui ont très peu à voir avec la logique formelle et qui se rapprochent plutôt des notions musicales de consonance et de dissonance. La poésie est pleine de vers fameux qui sont, pour ainsi dire, notionnellement vides, et où les mots ont été harmonisés et orchestrés d'après un critère qui est plutôt musical. Comme des cordes qui vibrent par sympathie, comme les colonnes d'harmoniques, les mots se recherchent –et se retrouvent– les uns les autres avec cette infaillibilité propre aux animaux quand ils agissent guidés par leur pur instinct. Comme si l'on était en présence d'êtres vivants, les mots doivent être laissés en liberté pour configurer eux-mêmes, sous le regard attentif et discriminant du poète, le poème. Ce que la poésie symboliste fait –et que la pure versification habile ne pourra jamais atteindre– est de soustraire la parole au totalitarisme dénaturalisant de la prose et du langage de tous les jours. L'expression

extatique de Valéry à propos du langage est fort ambivalente: «Honneur des hommes, Saint LANGAGE, / Discours prophétique et paré / Belles chaînes en qui s'engage / Le dieu dans la chair égaré.» (La Pythie)[12] Langage sacralisé, oui, mais en même temps évoqué comme des chaînes –belles, certes, mais chaînes malgré tout. Une comparaison dans le domaine de l'art plastique me vient à l'esprit: les formes sculpturales de Brancusi –des formes élémentaires, on ne saurait plus simples et «nues»– ont pour fonction de mettre en relief la beauté inhérente au matériel qui les constitue. On dirait qu'elles ont été faites pour que le bronze ou le marbre puissent chanter, pour que leur spécificité minérale et plastique puisse émerger sans que la forme –représentative ou abstraite, peu importe– conspire contre le matériau, sans qu'elle le subjugue et le rende «transparent» en le «fonctionnalisant», en le faisant servir à sa configuration. On peut en dire autant de la parole poétique. Émancipée de la syntaxe de la prose, elle se rafraîchit, elle se réinvente, elle brille d'un éclat qui lui est inhérent et qui ne provient pas de sa fonction. C'est comme si, arrachés à leurs fonctions grammaticales et à leurs connexions syntactiques, les mots naissaient à nouveau, inédits, virginaux. C'est en quoi consiste l'ambitieux projet mallarméen de «donner un sens plus pur aux mots de la tribu». Définir la

[12] Georges Pompidou: *Anthologie de la poésie française*, Livre de poche, Paris, 1961, p. 449.

poésie symboliste est une entreprise qui se rapproche trop du péché de *hybris* pour que je ne le redoute et ne l'essaie sans quelque tremblement. J'espère au moins avoir fourni ici quelques éléments féconds pour d'ultérieures réflexions sur ce sujet. Le problème insurmontable avec les définitions de certaines formes artistiques est qu'elles-mêmes, se réinventant constamment, semblent rebelles à toute formule. Je voudrais clore cet essai avec une citation de Valéry: «Si donc on m'interroge; si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai «voulu dire», dans tel poème, je réponds que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et que ce fut l'intention de *faire* qui *a voulu* ce que j'ai dit...» (*Variété*: «Mémoires du poète»)[13] Peut-être y a-t-il des manifestations artistiques qui ne se définissent que dans l'action, dans l'exercice, dans le *practicum*, et dont la formulation théorique a pour unique résultat de fausser son essence, faite de tentatives, d'essais, d'expérimentation, parfois voués á l'échec, il est vrai, mais toujours sublimes dans l'ambition démesurée qui les anime. L'histoire de l'art est pleine de «triomphes» sans gloire ni mérite et d'échecs sublimes. Il me semble que la poésie symboliste appartient à cette deuxième

[13] Marie-Louise Astre, Françoise Colmez: Poésie Française, anthologie critique: Bordas, Paris, 1982.

cathégorie. Et de toute façon, il convient de rappeler la réflexion de V. Vsarely: «La Poésie? C'est perpétuellement autre chose.»[14]

H – Il est plus difficile d'admettre un savoir de la foi et du sentiment qu'il n'est de le récuser. La poésie nous offre la possibilité d'un accès à la vérité radicalement différente de celle que nous proposent la physique et la logique. La poésie est, elle aussi, une forme de la connaissance. Je cite mon livre *Perdón, maestros:*[15]

> "En effet, le monde réel que nous révèle la science est bien supérieur au monde fantastique né de l'imagination" nous dit Renan.J'éprouve un grand respect pour Renan. Sous son scientisme quelque peu naïf apparaît toujours un *pathos* qu'il tente en vain de dissimuler. On pourra bien sûr alléguer que tout penseur est "défendable" si on le resitue correctement dans son contexte historique, dans *l'épistémé* (Foucault) dont il a fait partie. Nul n'est tenu de savoir ce qui, à un moment donné, était ignoré de tous. Je l'accorde. Mais il est clair que Renan montre ici un manque d'intuition et de compréhension de l'expérience poétique en tant que forme légitime de connaissance.

---

[14] Josu Landa: Poética: Fondo de Cultura Económico, México, 202, p. 9.
[15]Jacques Sagot: *Perdón, maestros*: Editorial Tecnociencia, San José, 2008, p. 32.

> S'il est bien vrai que la science nous permet de "comprendre" le monde, c'est par l'entremise de la poésie et de la pensée magique que nous pouvons le ressentir, l'éprouver, en jouir et le célébrer.

Pour clore ce document, je le ferai dialoguer avec cette réflexion du philosophe Ferdinand Alquier (1906-1985), ancien professeur à la Sorbonne:

> En étudiant la poésie, les critiques ont disserté sur la rime, le rythme, l'image ou la métaphore. Mais ils ont négligé l'essence même de la conviction poétique, le fait que les plus beaux vers sont affirmations, et affirmations d'un réel non scientifique et non objectif. Cela est pourtant aussi visible dans la poésie classique que dans la moderne. Lorsque Phèdre dit, en mourant: *Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté. / Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté* annonçant ainsi ce qui se trouvera affirmé dans «Capitale de la douleur»: *Comme le jour dépend de l'innocence / Le monde entier dépend de tes yeux purs*;quand on lit, dans la «Tristesse d'Olympio»: Ma maison me regarde et ne me connaît plus, et dans «Une saison en enfer» (Délires II): *Elle est retrouvée. Quoi? L'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*, on ne peut pas prétendre que Racine, Eluard, Hugo et Rimbaud se bornent à parler, de façon poétique, de notre univers, l'univers de la

perception et de la science. Car, en cet univers, des yeux ne sauraient souiller le jour ni engendrer le monde, aucune maison ne me regarde, et l'on ne retrouve nulle part une éternité faite de soleil et de mer. Non, ce que la poésie affirme, c'est une autre réalité, soustraite à toute loi logique ou physicienne. Elle nous émeut en nous la révélant, et se montre alors inséparable d'une impression de vérité, ou, si l'on veut, de la croyance spécifique en une vérité inhérente à ce qu'il faut bien appeler un savoir affectif».[16]

[16] Ferdinand Alquier*: Le savoir affectif*, supplément aux Dossiers et Documents du *Monde*, novembre 1982.

BIBLIOGRAPHIE

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms* (7th edition). Orlando (FL), Fort Worth (TX): Harcourt Brace, 1999.

Appignanesi, Richard and Chris Garrat. *Introducing Postmodernism.* Cambridge: Totem Books 1999.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double.* Paris: Gallimard, 1964.

Astre, Marie Louise and Françoise Colmez. *Poésie Française. Anthologie critique.* Paris : Bordas, 1987.

Atchison, Jean. *Linguistics.* London: TY Books, 1999.

Basave Fernández del Valle, Agustín. *¿Qué es la Poesía? Introducción filosófica a la poética.* México: Fondo de Cultura Económico, 2004.

Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space.* Boston: Beacon Press, 1997.

Barberis, Marie-Anne. *Les Fleurs du Mal de Baudelaire.* Paris: Pédagogie moderne, 1980.

Baer, Ulrich: *Modernity from Baudelaire to Celan.* Stanford: Stanford University Press, 2000.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Paris: Éditions du seuil, 1975.

_____. *L'aventure sémiologique.* Paris: Éditions du seuil, 1985.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal.* Paris: Magnard, textes et Contextes, 1993.

_____. *Écrits sur l'art.* Paris: Le livre de poche, 1999.

_____. *Petits Poèmes en Prose* (*Le Spleen de Paris*). Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Petits poèmes en Prose* (*Le Spleen deParis*). Éd. Robert Kopp, Paris: José Corti, 1969.

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1988.

Bénichou, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

Benjamin, Walter. *The writer of modern life. Esaais on Charles Baudelaire*. Bellkamp: Harvard University, 2006.

Ben Jelloun, Tahar. *L'écrivain public*. Paris: Éditions du Senil, 1983.

Bivort, Olivier : *Plus linguiste qu'alchimiste*. Magazine littérarie, numéro 489, 2009.

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *The gaze of Opheus and other litterary essays* : Trans. Lydia Davis, New York, Station Hill Press, 1982.

Bouraoui, Nina. *La voyeuse interdite*. Paris: Gallimard, 1991.

Briet, Brighelli et Raspail. *Textes et contextes*. Paris: Magnard, 1984.

Burgos, Jean. *Imaginaire et Création: le poète et le peintre au jeu des possibles*. Loire: Jean-Pierre Huguet, Editeur, 1998.

_____. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Éditions du seuil, 1982.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1995.

Cobley, Paul and Jantsz, Lisa. *Semiotics*. Cambridge: Penguin Books, 1997.

Collins, Jeff and Bill Mayblin : *Introducing Derrida*. Cambridge: Totem Books, 1998.

Comte, Auguste. *La science sociale*. Paris: Gallimard, 1972.

Crowell, Thèrese. *Paris as bazar. Poetry of the city.* Nineteenth Century French Studies, vol. 23, 2004.

Delage, Roger. *Emmanuel Chabrier.* Paris: Fayard, 2000.

Derrida, Jacques. *La dissémination.* Paris: Éditions du seuil, 1972.

Durand, Gilbert. *Champs de l'imaginaire.* Grenoble: Ellug, 1996.

_____. *Les structures anthropologiques de l´imaginaire.* Poitiers: Bordas, 1969.

Edelstein, Dan. *Scènes d´aumône. Misère et poésie au XIXe siècle,* French Forum, vol. 30, 2005.

Emery, Elizabeth. *Modern François Villon,* Nineteenth French Studies, vol. 35, 2007.

Férry, Luc. *L'homme-Dieu ou le sens de la vie.* Paris: Grasset, 1996.

Forrest, Philippe. *Le symbolisme ou la naissance de la poésie moderne.* Paris: Bordas, 1990.

Foucault, Michel. *Las mots et les choses.* Paris: Gallimard, 1966.

Fouchet, Max-Pol. *Anthologie thématique de la poésie française.* Paris: Éditions Seghers, 1958.

Gallois, Jean. *Schumann.* Madrid: Espasa Calpe, 1975.

_____. *Ernest Chausson.* Paris: Fayard, 2004.

Gide, André. *Anthologie de la poésie française.* Éditions Gallimard, 1949.

Gleize, Jean-Marie. *La poésie: textes critiques XIV-XX siècles.* Paris: Larousse, 1995.

Godin, Charles. *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Fayard, 2004.

Gómez Redondo, Fernando. *El Lenguaje Literario : Teoría y Práctica.* Madrid: EDAF, 1994.

Gramond, Albert. *Poésie Française*. Paris: Hachette, 1958.

Hanslick, Eduard. *De lo Bello en la Música.* Buenos Aires: Ricordi, 1973.

Harsimany, Sandrine. *The gendered lyrics, subjectivity and differences in French XIXth Century Poetry.* French Forum, vol. 24, 2001.

Heidegger, Martín. *Ser y Tiempo.* Madrid: Gaos, 1975.

Hilton, Frank: *Baudelaire in chains: portrait of the artist as drug addict.* London: Peter Owens, 2004.

Hugo, Victor. *La légende des siècles. La fin de Satan. Dieu.* Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

_____. *Œuvres poétiques complètes.* Paris : Editions de la Fontaine au Roy, 1995.

Hyde, Maggie. *Jung*. Cambridge: Icon Books, 1999.

Jakobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal.* México: Fondo de cultura económica, 1989.

Jiménez, Juan Ramón. *Segunda Antolojía Poética.* Madrid: Espasa, 1999.

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique.* Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Lachèvre, Frédéric. *Les derniers libertins.* Genève: Slatkine Reprints, 1968.

Lamartine, Alphonse de. *Méditations poétiques.* Paris: Gallimard, 1981.

Landa, José. *Poética.* México: Fondo de Cultura Económico, 2002.

Lesur, François. *Claude Debussy.* Paris: Fayard, 2003.

Lloyd, Rosemary. *Critical life.* London: Reaktion books, 2008.

Macaya, Emilia. *Espíritu en carne altiva.* San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

Mallarmé, Stéphane. *Poésies.* Paris: Gallimard, 1992.

Mallarmé, Stéphane. *Vers et Prose.* Paris: Garnier-Flammarion, 1977.

Manrique, Jorge. *Poesía.* Madrid: Cátedra, 1984.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria.* Barcelona: Ariel, 1998.

Michard, Guy. *Le message poétique du symbolisme.* Paris: Nizet, 1969.

Montaigne, Michel de. *Les essais.* Paris, Le livre de poche, 2001.

Murat, Michel. *Les rimes et la nation.* The New England Series, vol, 392, 2007.

Murphy, Steve. *Marges du premier Verlaine*, Paris: Champion, 2003.

Nectoux, Jean-Michel: *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur.* Paris, Fayard, 2008.

Nerval, Gérard de. *Aurélia. Les Chimères. La Pandora.* Paris: Le livre de poche, 1972.

Nietzsche, Friedrich. *El Espíritu de la Música en el Origen de la Tragedia.* México: Utea, 1949.

Oreamuno, Yolanda. *A lo Largo del Corto Camino.* San José: Editorial Costa Rica, 1961.

Oreamuno, Yolanda. *La ruta de su evasión.* Editorial Costa Rica, 2006.

Paz, Octavio. *El Arco y la Lira.* México: Fondo de Cultura Económico, 1956.

Pérez Rioja, J. A. *Diccionario de Símbolos y Mitos.* Madrid: Editorial Tecno. S. A, 1994.

Platon. *Cratyle.* México: Porrúa, 1979.

Poché, Fred. *Penser Derrida.* Paris: Synthèse. 2007.

Poe, Edgar Allan. *Selected Writings.* Middlesex, England: Penguin Books, 1981.

Poulet, Georges. *La poésie éclatée: Baudelaire et Rimbaud.* Paris: Pufen, 1984.

Prat, M. H. et M. Avérinos. *Littératur : textes, histoire, méthodes.* Paris: Larousse-Bordas, 1997.

Pompidou, Georges. *Anthologie de la poésie française.* Paris: Le livre de poche, 1961.

Richard, Jean-Pierre. *L´univers imaginaire de Mallarmé.* Paris: Éditiond su seuil, 1961.

_____. *Poésie et profondeur.* Paris: Éditions du seuil, 1955.

Rimbaud, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer. Illuminations.* Paris: Gallimard, 1984.

Robson, Dave. *Rousseau.* Cambridge : Totem books, 2001.

Sagot, Jacques. *Perdón, maestros.* San José: Editorial Tecnociencia, 2009.

_____. *Pensamiento en forja*, vol III. San José: Editorial Tecnociencia, 2008.

Sappey, Brigitte-François. *Guide de la mélodie et du lied.* Paris: Fayard, 2008.

Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Trans: Martin Turnell. London: New directions publishing corporation, 1967.

Schneider, Michel. *La tombée du jour : Schumann*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

Tahar Ben Jelloun. *L'écrivain public*. Paris: Éditions du Senil, 1983.

Torres, Raúl. *Los nuevos paradigmas*. Editorial UNED, San José, 2002.

Unamuno, Miguel de. *Del Sentido Trágico de la Vida*. Buenos Aires: Losada, 1965.

Vattimo, Gianni. *La fin de la modernité : Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Verlaine, Paul. *Poésies*. Paris: Éditions J´ai lu, 1993.

Walzer, Pierre Olivier. *Mallarmé*. Paris: Éditions Seghers, 1963.

Zambrano, María. *Unamuno*. Barcelona: Debate, 2003.