

Crise de prose

La littérature ici subit une exquise crise,
fondamentale.

(Mallarmé, *Crise de vers*)

En vérité, il n'y a pas de prose.

(Mallarmé, *Réponse à une enquête sur
l'évolution littéraire*)

I. L'ACCIDENT ET LE TÉMOIGNAGE

Convié à donner à un public britannique des renseignements sur l'état de la littérature française en 1894, Mallarmé répond par l'annonce bien connue :

*J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas
ne se vit encore.*

*On a touché au vers*¹.

Serait-ce donc simplement le *vers libre* que Mallarmé annonce comme une révolution du langage poétique? La « crise de vers » consisterait-elle en un simple relâchement des règles de la versification française (« on a touché au vers »)? Puisque Mallarmé lui-même n'a jamais écrit de vers libres, que pouvait signifier pour lui l'annonce de la libération du vers?

On a touché au vers.

*Les gouvernements changent : toujours la prosodie reste intacte :
soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat
ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier.*

*Il convient d'en parler déjà, ainsi qu'un invité voyageur tout de suite
se décharge par traits haletants du témoignage d'un accident su et le
poursuivant : en raison que le vers est tout, dès qu'on écrit. Style,
versification, s'il y a cadence et c'est pourquoi toute prose d'écrivain
fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en
tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore ses rimes
dissimulées : selon un thyrse plus complexe. Bien l'épanouissement
de ce qui naguères obtint le titre de poème en prose. (O. C., pp. 643-644.)*

1. *La Musique et les Lettres*, in Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Paris, Pléiade, 1945, p. 643.

Ce reportage d'invité voyageur est peut-être moins simple qu'il ne paraît. Car en quoi le fait de « toucher au vers » équivaut-il à une révolution si, comme on lit quelques lignes plus tard, « le vers est *tout*, dès qu'on écrit »? Si le vers est « tout », dès qu'on écrit, il ne peut avoir de *règles* qui le spécifient ou le différencient; comment dès lors changer les règles de ce qui n'a pas de règles? Comment « toucher » à « tout »? Quelle est, en d'autres termes, la nature même de la révolution, de la crise, ou de l'« accident » rapporté par l'invité voyageur? Et quel est exactement le statut du rapporteur? Sous forme de métaphore (« ainsi qu'un invité voyageur »), il témoigne d'un accident bizarrement qualifié de « su et *le poursuivant* » (« ainsi qu'un invité voyageur tout de suite se décharge par traits haletants du témoignage d'un *accident su et le poursuivant* »). Or quel est l'antécédent du pronom « le » dans l'expression « *le poursuivant* »? Quel est le sujet dont ce pronom est l'objet? Est-ce *l'accident qui poursuit le voyageur*, ou bien, à partir des deux points qui introduisent le reste de la phrase, *le voyageur* qui, en disant que « le vers est tout, dès qu'on écrit », *poursuit l'accident*? Où se situe dès lors l'accident? Est-il extérieur ou intérieur au témoin? Le témoin est-il celui qui voit, celui qui subit, ou celui qui propage l'accident dont il témoigne? En écrivant « même cas ne *se vit* encore », Mallarmé se réfère-t-il à la vision — ou à la vie? Mallarmé est-il en d'autres termes, comme il le répète ailleurs, un simple « témoin » de la crise, ou bien joue-t-il en sourdine « un rôle plus efficace *quoiqu'il ne convient à personne* » (O. C., p. 361; je souligne)? « L'accident » semble provoquer des répercussions incontrôlables *dans son énonciation même* : le « témoignage » mallarméen subit lui-même la cassure qui est censée être son sujet. Et l'accident, dont les limites ne cessent de se déplacer, consiste en partie à raturer son propre témoin. Ce qui se trouve accidenté dans cette crise, on le voit, c'est le récit même de l'accident : la crise que subit ici la littérature consiste précisément à ne pas pouvoir *situer* la crise.

II. LE POÈME CRITIQUE

Mais il est, ici j'interviens avec assurance, quelque chose, peu, un *rien*, disons exprès, *lequel existe*, par exemple *égal au texte*.

(Mallarmé, *Déplacement avantageux*)

« Toute prose, » disait donc Mallarmé, « vaut en tant qu'un vers rompu. » Ailleurs, Mallarmé va jusqu'à affirmer : « En vérité, il n'y a pas de prose » (O. C., p. 867). S'agit-il ici dès lors d'une « crise de vers » ou d'une crise de prose? Que signifie pour Mallarmé cet énoncé insolite de la disparition radicale de la notion même de prose? Si la prose est en apparence remplacée par le « vers rompu ».

Reste la question de savoir si le « vers rompu » peut être, comme on l'interprète trop souvent, assimilé à un simple synonyme de vers libre. Si c'était le cas, comment interpréter la double annonce de la disparition de la prose et de la rupture du vers chez un écrivain qui a sciemment *évit*é le vers libre? Qu'est-ce que cet écartement de la prose et cet écartèlement du vers pouvaient signifier pour Mallarmé qui en fait, n'a participé ni à l'un ni à l'autre? L'invité voyageur finit-il après tout par éviter l'accident qu'il raconte? Ou bien ne peut-il pleinement accuser le coup de la crise qu'en la situant là où lui-même n'a jamais été?

Dans la *Bibliographie* rédigée en 1896 pour le volume des *Divagations* (dans lequel Mallarmé recueille à la fois des poèmes en prose et des pièces critiques — ses essais au sujet de la crise de vers et de la dichotomie vers/prose), Mallarmé signale explicitement la façon dont, *ne participant pas* à l'expérience du vers libre, sa pratique a pourtant *déplacé* celle-ci; la façon dont son nouveau recueil déplace également le poème en prose en créant un nouveau genre : celui du *poème critique*.

Raison des intervalles, ou blancs — que le long article ordinaire de revue, ou remplissage, indique, forcément, à l'œil qui les prélève par endroits, cependant, quelques écailles d'intérêt pourquoi ne pas le restreindre à ces fragments obligatoires où miroita le sujet, puis simplement remplacer, par l'ingénuité du papier, les transitions, quelconques? (...) Les cassures du texte, on se tranquilliserait, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique. (...) Sans doute y a-t-il moyen, là, pour un poète qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie (O. C. p. 1576; je souligne).

La nouvelle prosodie mallarméenne est donc très littéralement une « prose »-odie : elle consiste, non pas à rompre le vers, mais, à l'instar et à l'écart du vers libre, précisément à *rompre la prose*. Aboutissement du poème en prose, ordonné par les « cassures du texte », le « poème critique » met en scène un nouvel et dynamique *espacement*, à travers lequel la pensée elle-même s'organise et s'inscrit comme un *rythme* — comme le mouvement de la répétition et de la scansion des *ruptures*, comme le battement répétitif, précisément, de la prose et du vers, de la Musique et des Lettres, c'est-à-dire, du placement et de l'effacement d'une différence à la fois envahissante et insituable.

Si la « forme » nouvelle qui surgit de ces « cassures du texte » s'appellent justement « poème critique », c'est qu'elle est, littéralement, en même temps le poème *de la crise et de la critique*. En tant qu'aboutissement non-synthétique d'une crise à la fois de vers *et* de prose, le « poème critique » se situe donc précisément là où pour Mallarmé le vers libre *ne définissait pas* la nature de « l'exquise crise, fondamentale », dont il venait témoigner. Là où s'ouvrait, en fait, une crise généralisée de la notion de Littérature, de la spécificité même du langage littéraire. Car en réfléchissant sur la révolution du langage poétique de son époque, Mallarmé, lui, a *touché au texte*, et c'est toute notre modernité qui se trouvera marquée par l'empreinte scrupuleuse de son doigt.

Orange, lustral; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération, récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant au point, je le formule : — A savoir s'il y a lieu d'écrire (p. 645; je souligne).

Y a-t-il, se demande Mallarmé, — et c'est là la question *critique* qu'il dégage précisément de la crise — y a-t-il, à l'intérieur du langage, un lieu à partir d'où l'*écriture* (à la fois poétique et critique) pourrait rendre compte de son propre lieu (c'est-à-dire, du lieu *propre* de la *crise*)? Y a-t-il, à l'intérieur du langage, un lieu à partir d'où la littérature pourrait se définir, rendre compte à la fois de sa raison d'être et de ses propres *limites*? En effet,

— *Quelque chose comme les lettres existe-t-il?* (p. 645).

« Pris par un brusque doute » concernant ce dont il voudrait « parler avec élan », l'invité voyageur n'en poursuit pas moins :

Je réponds par une exagération, certes, et vous en prévenant. — Oui,— que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout (p. 646).

Or, quel peut bien être le statut de quelque chose qui existe « à l'exception de tout »? La notion de « tout » n'est-elle pas contradictoire par définition à la possibilité même d'une exception? Mais du coup, ne pourrait-on pas dire que le lieu de la littérature est précisément un lieu qui *ex-siste*, un lieu qui, faisant exception à la totalité de l'espace, *subvertit la notion même de totalité*? L'ex-sistance de la littérature n'est-elle pas, en d'autres termes, ce qui remet « tout » en question? L'invité voyageur suggère, de la sorte, que la littérature existe (ou ex-siste) *parce que son propre lieu fait défaut*.

Cette réponse, nous prévient-il pourtant, est une « exagération ». Mais où exactement *se situe* l'exagération? Dans « tout »? Dans l'exception? Dans l'*existence* de la littérature? Ou bien dans la possibilité même de *répondre* à la question : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il? » En nous prévenant que sa réponse ambiguë et contradictoire est elle-même une « exagération », l'invité voyageur laisse entendre que la littérature ne peut même pas dire son incapacité à se dire. La façon dont le « poème critique » *définit* précisément son *impuissance à se définir* est elle-même une *hyperbole*, une fiction, une figure de rhétorique.

Mais l'œuvre entière de Mallarmé n'apparaît-elle pas, dès lors, comme une *hyperbole* engendrée, précisément, par l'absence de réponse à la question « *s'il y a lieu d'écrire* »? Incapables de dire le lieu propre de la crise qu'ils racontent et qu'ils *actualisent*, les « poèmes critiques » mallarméens élaborent, de la sorte, bien moins une hyperbole critique de la crise, qu'une crise — formelle et fondamentale — de l'hyperbole même de la « critique ».

III. LE DÉMON DE L'EXPLICATION

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec
l'hallucination des mots!

(Rimbaud, *Une Saison en Enfer*)

Bien qu'écrit vingt ans avant la découverte du vers libre, le texte du poème en prose *Le Démon de l'Analogie* semble de façon étonnante préfigurer toute la problématique de la crise mallarméenne. En effet, il y est question, à la lettre, d'un

vers rompu. Qui plus est, c'est précisément ce genre de *coïncidence*, ce genre d'effet de surprise paradoxalement produit par l'*insistance* même d'une rhétorique obsédante mais imprévisible, qui constitue le *sujet* du *Démon de l'Analogie* :

Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde?

Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, trainante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte, de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son nul la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente. La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle s'articule seule, vivant de sa personnalité. J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler; bientôt la prononçant avec un silence après « Pénultième » dans lequel je trouvais une pénible jouissance : « La Pénultième » puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son nul, cassait sans doute et j'ajoutais en manière d'oraison : « Est morte ». Je ne discontinuai pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant, pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique : la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment. Harcelé, je résolus de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance : « La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième », croyant par là satisfaire l'inquiétude, et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi! — d'une magie aisément déductible et nerveuse — je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique).

Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième.

Comme on pouvait s'y attendre, ce texte, à sa première apparition, n'a pas manqué de faire scandale. « La presse », écrit G. Kahn, « avait accueilli d'un déferlement de rires la Pénultième. (...) La Pénultième était alors le *nec plus ultra* de l'incompréhensible, le Chimborazo de l'infranchissable, et le casse-tête chinois² ». Cependant, de nos jours, ce même texte « incompréhensible » semble être devenu, comme l'écrit N. Paxton, « a key work for the understanding of Mallarmé³ ». L'incompréhensible s'est donc paradoxalement transformé pour nous en clé de la compréhension. Le scandale même du texte est devenu notre norme.

Il en est de même pour le caractère « hallucinant » de ce poème que la critique a rendu entièrement familier et « normal » : selon P. O. Walzer, par exemple, s'il s'agit d'une « hallucination », d'une « obsession » — Mallarmé lui-même utilise le mot « surnaturel » — c'est une hallucination toute banale, une « pathologie de la vie quotidienne » : « Il est arrivé à tout le monde », écrit-il, « d'avoir une phrase sans queue ni tête qui lui trotte par la tête⁴ ». « There is nothing supernatural in *Le Démon*, » acquiesce A. R. Chisholm⁵. Si surnaturel il y a, il ne fait d'ailleurs qu'« ouvrir la voie au Surréalisme⁶ », remarque encore P. O. Walzer. Transformé en -isme, le surréel mallarméen est donc vite récupéré par les schémas tranquillissants de l'histoire littéraire. A la fois incompréhensible et clé de la compréhension, surnaturel et banal, ce texte pose ainsi d'emblée la double question du rapport, d'une part, de la critique et du texte, et d'autre part, du rapport inhérent de l'étrange et du familier, de la clarté et de l'obscurité. C'est ainsi que J. L. Steinmetz peut écrire : « Le surnaturel' semble bien être alors le surnaturel de la 'nature' même, le familier très étrange, part si intégrante qu'elle en est oubliée, l'*Unheimliche* freudienne⁷ ».

2. G. Kahn, *Symbolistes et Décadents* (Paris, Vanier, 1902), pp. 17, 138.

3. N. Paxton, *The Development of Mallarmé's Prose Style* (Genève : Droz, 1968), p. 16.

4. P. O. Walzer, *Stéphane Mallarmé* (Paris : Pierre Seghers, 1963), p. 106. Cette citation, qui rappelle les *Petits Poèmes en prose* « sans queue ni tête » de Baudelaire, est d'ailleurs en elle-même quelque peu hallucinante : ce trottement de la dissolution de la polarité queue/tête à l'intérieur de la tête de tout le monde, n'est-il pas tout aussi « surnaturel » que le poème ?

5. A. R. Chisholm, « Le Démon de l'Analogie », *Essays in French Literature*, n° 1 (novembre 1964), p. 5.

6. P. O. Walzer, *op. cit.*, p. 106.

7. J. L. Steinmetz, « Le paradoxe mallarméen : les 'poèmes en prose' », *Europe* (avril-mai 1976), p. 146. Cf. aussi J. Mehlman, « Poe Pourri », *Semiotext(e)*, t. 1, n° 3 (1975), p. 68, où *Le Démon de l'Analogie* est cité comme la version mallarméenne de l'article de Freud, *Das Unheimliche*.

Mais quelles que soient par ailleurs leurs méthodes et leurs conclusions, les lecteurs de ce texte ont ceci en commun qu'ils ne manquent pas eux-mêmes d'obéir, dans leurs commentaires critiques, à quelque « démon de l'analogie ». Se référant soit à l'inquiétante étrangeté freudienne, soit à la théorie surréaliste de l'écriture automatique, soit à d'autres textes mallarméens, soit à l'expérience commune, ils se servent tous de l'analogie comme d'un instrument interprétatif. Instrument, curieusement, à double tranchant, puisque, expliquant le texte, il constitue en même temps un *refus* de sa spécificité et de son étrangeté, un *refoulement* ou une dénégation de l'inquiétude dont il est capable : « Il ne faudrait pas », écrit A. Thibaudet, « s'autoriser de ce morceau et de cette analyse pour croire, chez le poète, à une manie constante et à un détraquement particulier. Tout homme de lettres un peu nerveux est sujet à des hallucinations *analogues* ⁸ ».

Or, c'est précisément ce statut ambigu, contradictoire, de l'analogie comme instrument tout à la fois d'interprétation et d'amputation du texte, qui se trouve interrogé par *Le Démon de l'Analogie*.

IV. LE DEUIL DE L'INEXPLICABLE

La Pénultième, dit la dernière phrase du poème, est « inexplicable ». C'est néanmoins ce texte-ci qui, de tous les poèmes en prose de Mallarmé, a été le plus souvent « expliqué ». Si « Pénultième » signifie, comme le dit Mallarmé lui-même, l'*avant-dernier* vocable, n'est-il pas remarquable que ce soit le mot « inexplicable » qui soit précisément placé en position de « pénultième », d'*avant-dernier mot* du texte ? A partir de cette position subtilement privilégiée, le mot « inexplicable » fonctionne, en effet, comme un paradoxal *défi* à la critique, comme une invitation ironique à le contredire, précisément par l'explication du texte. Expliquer ce texte, c'est donc *raturer*, littéralement, son avant-dernier mot, en quelque sorte *tuer* sa pénultième expression. C'est ainsi l'explication elle-même qui finit par marquer la mort et donc par « porter le deuil » de l'inexplicable Pénultième.

Les méthodes critiques qui ont été appliquées à ce texte se divisent généralement en deux camps : celles qui demandent « quel est le sens du mot “ pénultième ” ? » et celles qui demandent « quel est le sens du non-sens du mot “ pénultième ” ? » La première catégorie (lecture du *sens* du mot) se divise en trois sub-catégories : ceux qui recherchent le sens dans le *référént*, ceux qui le recherchent dans le *signifié*, et ceux qui le localisent dans le *signifiant*. Ces derniers, à l'instar de l'anagrammatisme saussurien, choisissent de décomposer le *signifiant* « pénultième » en ses éléments phoniques ⁹ : *pén* : peine, penne (plume d'aile), pen (« plume » en anglais), pénil (éminence située au-devant du pubis; cf. « l'immortel

8. A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (Paris : Gallimard, 1926), p. 187.

9. Cf., à ce sujet, la virtuosité remarquable de Jacques Derrida dans « La Double Séance », in *La Dissémination* (Paris : Seuil, 1972).

pubis » du *Tombeau de Baudelaire*), et, bien entendu, pénis¹⁰; *nul* : mot mallarméen par excellence (cf. « vide », « aboli », « absent », « vacant », etc.); ème : aime, M (initiale de Mallarmé), etc. Même les accents ` peuvent suggérer un mouvement de montée et de descente, imitant par là le « ton descendant » de la voix. D'autres commentateurs, par contre, cherchent un référent au mot « pénultième » : séduits par la personnification féminine du mot dans le texte, ils interrogent naturellement la biographie mallarméenne : « Qui est l'avant-dernière morte? » écrit Ch. Mauron; « La dernière est Maria, l'avant-dernière : la mère. Ainsi se trouve résolue une énigme fameuse¹¹. » Le troisième type de lecture du mot « pénultième » consiste enfin à élargir son *signifié* (« avant-dernière ») pour évoquer symboliquement une structure poétique fondamentale : « The "Pénultième" », écrit U. Franklin, « suggests something I have mentioned above, namely something broken, something discontinued, cut short before its end¹². »

À côté des lecteurs qui cherchent ainsi le *sens* du mot « Pénultième » (dans son signifié, dans son signifiant, ou dans son référent), se trouvent ceux — parfois les mêmes — qui soutiennent que la signification du *Démon de l'Analogie* dépend finalement du *non-sens* de ce que Mallarmé lui-même appelle « une phrase absurde ». Ce que Mallarmé veut nous dire, raisonnent-ils, c'est que les mots ont une vie à eux, que le langage est *capable* de fonctionner indépendamment du sujet parlant. Et pour cela, il faut évidemment que la pénultième *reste* inexplicable.

I doubt whether we need to seek any material signification of the phrase. (...) Much more important than the « meaning » of the phrase are its transformation and its incantatory effect (A. R. Chisholm)¹³.

10. Cette résonance sexuelle du mot « pénultième » ne fait que renforcer l'effet d'obscénité qu'aurait provoqué n'importe quel signifiant inexplicable dans ce contexte (cf. aussi l'effet du mot « quelque chose » dans la phrase « ma main (...) faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose »). La tendance à attribuer un sens sexuel à une rature, à un vide, ou à une anomalie linguistique est bien connue et est souvent utilisée comme source de comique : par exemple, dans un programme célèbre de télévision américaine (« The Match Game »), où il s'agit de trouver un substitut au mot « *blank* » (« un blanc ») prononcé à la place d'un mot qui manque au cours d'une phrase donnée : le mot « *blank* » sonne toujours comme une obscénité raturée. C'est d'ailleurs sans doute *parce que* la sexualité est censurée (raturée) que toute rature tend à devenir signe de sexualité. Selon Jacques Lacan, en fait, le « phallus » est justement le signifiant par excellence qui surgit de sa propre rature : il fonctionne donc précisément comme le signe de ce qu'on pourrait appeler sa propre « pénultième mort ».

11. Ch. Mauron, *Introduction à la Psychanalyse de Mallarmé* (la Baconnière, Neuchâtel, 1968), p. 35. Pour compliquer ce jeu du référent inconscient, voici une autre hypothèse : le manque de preuves que ce texte ait été écrit avant septembre 1867 soulève la possibilité que le mot « pénultième », camouflé par sa féminisation, se réfère en réalité à Baudelaire, mort le 31 août. Selon une vision œdipienne de l'histoire littéraire, la mort de Baudelaire serait bien pour Mallarmé la pénultième; celle de Hugo — longtemps attendue — la dernière. Ce texte, dont aucune mention n'est faite antérieurement, semble avoir été envoyé à Villiers justement dans la première lettre que Mallarmé ait écrite après la mort de Baudelaire.

12. U. Franklin, « A Reexamination of Mallarmé's 'Le Démon de l'Analogie' », *Romanic Review*, t. LXV, n° 4 (novembre 1974), p. 269.

13. *Art. cit.*, p. 3.

Le mot, pour lui, revêtait une existence très présente et presque hallucinatoire. Le Démon de l'Analogie nous met dans les mains une des clefs de sa « noble faculté poétique ». Enveloppé de musique et de mystère, un mot souvent s'impose à lui, non par sa signification, mais par son corps, qui est sa forme typographique, par son âme, qui est sa sonorité, ou par un secret plus intérieur encore qui ne prête pas à Mallarmé d'autre concept que celui, vide et familier, de « hasard » (A. Thibaudet) ¹⁴.

Pour cette dernière catégorie de lecture, le poème est donc la dramatisation de certaines *techniques fondamentales de la poésie mallarméenne*, celle de l'emploi des *analogies* ¹⁵ — dérivée des « correspondances » baudelairiennes — et celle, avant la lettre, de « l'écriture automatique », de la tentative mallarméenne de « céder l'initiative aux mots ».

[Mallarmé] here sums up in advance his long poetic effort, the subtle analogies and correspondences which will enable him to find in the external world an inner reality, a poetic essence corresponding to his inner voice.

(A. R. Chisholm) ¹⁶

Conquered, he gives in to the demon of the words, letting them play over his lips, surrendering to them. This surrendering « l'initiative aux mots » is many years later described in a passage of « Crise de vers »; « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots... »

(U. Franklin) ¹⁷

Nous « tenons » maintenant le principe de sa vision poétique. De véritables complexes de mots et d'images lui étant d'abord spontanément fournis soit par l'inspiration, soit par le monde extérieur, il s'agit de les supposer, de les combiner entre eux et d'en faire surgir des analogies qui permettent de découvrir leur signification réciproque.

(G. Michaud) ¹⁸

14. *Op. cit.*, p. 218.

15. Cf. l'article de G. Davies, « The Demon of Analogy », *French Studies*, t. IX, n^{os} 3 et 4 (juillet-octobre 1955), qui discute les analogies utilisées par Mallarmé.

16. *Art. cit.*, p. 5.

17. *Art. cit.*, p. 273.

18. *Mallarmé* (Paris : Hatier, 1958), p. 46.

C'est ainsi que U. Franklin peut écrire :

« *Le Démon de l'Analogie* » *not only takes the creative process as its theme, but is itself the artistic transformation of the creative process of poetry, a sort of Gidean « composition en abyme », where one finds transposed in a work of art the very subject of that work. On this level, « Le Démon de l'Analogie » is a poem about the creation of « Le Démon de l'Analogie »¹⁹.*

Dans le même sens, R. Dragonetti, dans son excellente étude, propose en effet une lecture du texte comme « allégorique de lui-même ²⁰ ».

Il faut cependant remarquer que, tout en dramatisant, il est vrai, la découverte d'une nouvelle écriture — automatique et analogique —, ce texte dramatisé en même temps une *résistance angoissée* à cette découverte, un effort acharné pour « normaliser » — pour *motiver* la phrase absurde. En effet, le narrateur du poème ne réagit nullement comme quelqu'un qui vient de découvrir la clé de sa poétique ²¹ : il ne demande pas mieux que de congédier la phrase en lui trouvant, au contraire, une *explication* logique. Il la lit et la relit dans tous les sens, et c'est parce que la phrase demeure « inexplicable » qu'il finit justement par en porter le *deuil*. Ce que le texte dramatisé ainsi, ce n'est pas tant la *réussite* d'un genre d'*écriture* que l'*échec* d'un genre de *lecture*.

Or, comme nous allons le voir, pour *expliquer* le texte le narrateur se sert justement des mêmes techniques d'analyse que celles des commentaires critiques que nous venons de citer (y compris, d'ailleurs, les techniques de notre propre commentaire). Le texte, de la sorte, répète et en même temps invalide, ironise, le fonctionnement de sa propre lecture :

A. EXPLICATIONS DU SENS

1. *Lecture du signifiant*. — A deux reprises, le narrateur isole le son *nul* du mot « pénultième » pour y « reconnaître » la corde d'un instrument de musique. C'est la « cassure » de cette corde tendue qui amène le complément « est morte », ajouté « en manière d'oraison ». La décomposition du signifiant est ainsi en elle-même productrice de texte, mais selon une logique parfaitement arbitraire. La « sonorité » est d'ailleurs en elle-même non pas source de compréhension, mais, dit le narrateur, « cause de tourment ».

19. U. Franklin, *art. cit.*, p. 266.

20. R. Dragonetti, « *Le démon de l'analogie* di Mallarmé », *Strumenti Critici* t. 8, n° 24 (1974), p. 216.

21. C'est d'ailleurs avec le même effroi que Mallarmé décrit sa propre découverte : « J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle... » (*Corr.*, p. 137).

2. *Lecture du signifié*. — Pour « se calmer », le narrateur rappelle la définition lexicale du mot « pénultième » : « certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables ». Mais le signifié du mot ne répond nullement à la question qu'il pose. Au contraire, « l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation » devient, lui aussi, « cause de tourment ».

3. *Lecture du référent*. — A la fin du texte, le narrateur rencontre, derrière la vitre d'un luthier, le référent concret (instruments, palmes, ailes) de l'obsession. Cette rencontre avec le référent s'accomplit d'ailleurs au moyen d'un cheminement *inconscient* : la rue des antiquaires (= souvenirs) est « *instinctivement* suivie », et c'est précisément cette obéissance aux instincts qui *subvertit* la maîtrise consciente (« mon esprit naguère seigneur »). Cependant, loin de « résoudre » l'énigme, la rencontre avec le référent ne fait que redoubler pour le narrateur l'expérience d'angoisse provoquée par la phrase. Le « sens retrouvé » n'est pas une solution mais une augmentation du mystère, comme si toute réponse ne faisait que renforcer la question.

B. EXPLICATIONS DU NON-SENS

1. *Lecture des « correspondances »*. — Au lieu d'être la clef de voûte d'une poétique de l'harmonie universelle ou bien un outil explicatif rassurant, l'analogie dans ce texte est considérée comme un « démon » : les analogies (aile-palme-plume-rameau-doigt) s'accumulent involontairement, et la correspondance finale entre les images obsédantes et les objets derrière la vitre du luthier (entre ce que Swedenborg appelle le monde « spirituel » et le monde « naturel ») est source plutôt d'angoisse que de béatitude.

2. *Lecture de « l'initiative cédée aux mots »*. — Le narrateur du texte évoque à deux reprises le fonctionnement indépendant d'un langage coupé de toute intentionnalité de la part du sujet parlant. La toute première phrase — qui selon la formule de R. Dragonetti est la « tête coupée » du poème — est une question : « Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? » Cette question, qui donne le ton au poème, est elle-même un « lambeau », suspendu sans rapport logique au « corps » du texte. Plus tard, pour « satisfaire l'inquiétude », le narrateur décide « de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur [sa] bouche », mais au lieu de « l'ensevelir » (l'ambiguïté est en fait une ambivalence : veut-il ensevelir l'inquiétude ou la Pénultième ?) « en l'amplification de la psalmodie », le narrateur se rend compte avec effroi qu'il « a la voix même » : qu'il est lui-même à *l'unisson* avec l'Autre. « L'œuvre pure implique la *disparition* du poète » (p. 366). Céder l'initiative aux mots, c'est avoir la voix de l'Autre, s'éclipser comme sujet, devenir soi-même autre.

La différence formelle entre la prose (le récit encadrant) et le vers (« La Pénultième / Est morte ») dramatise donc ici le rapport entre un texte poétique et une lecture critique. Mais le poème ne se donne à lire que dans l'effroi, et toutes les techniques sommées de « satisfaire l'inquiétude » ne font que la redoubler. La lecture est ici, à la lettre, comme Mallarmé le dira plus tard dans *La Musique et les Lettres*, « une pratique *désespérée* » (p. 647). Chaque fois que le narrateur croit avoir enseveli l'angoisse — « mis le *doigt* sur l'artifice du mystère » — il ne fait en réalité que s'insérer lui-même dans la prolifération démoniaque des analogies.

D'une certaine façon, c'est le poète lui-même qui se substitue à la phrase qu'il n'a pas pu lire. En tant que « personne condamnée à porter le deuil de l'inexplorable Pénultième », c'est en effet désormais lui qui annonce, par la voix de l'Autre, « La Pénultième est morte ». La subversion du sujet par la langue est une transformation du sujet en discours. Mais le discours du sujet, c'est le discours de l'Autre. C'est le sujet lui-même qui *est la corde*, c'est-à-dire, *l'instrument* joué par la langue, et qui devient donc lui-même l'instrument qu'est le *vers* : mais le vers est rompu, la corde est cassée.

Si en effet le vers rompu équivalait à la corde cassée, le geste inconscient du narrateur de littéralement *toucher au verre* (au « vitrage » de la boutique du luthier) littéraliserait-il l'acte de « *toucher au vers* » ? Et l'analogie esquissée par le texte entre la voix prononçant le « vers » et « la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument », nous ramènerait-elle à la problématique de *La Musique et les Lettres* ?

En effet, la « phrase absurde » est visuellement un « vers rompu » :

	La Pénultième	
<i>finit le vers et</i>		
	Est morte	
		<i>se détacha de la suspension</i>
		<i>fatidique plus inutilement en le vide de signification.</i>

Or, comme le démontre pertinemment R. Dragonetti, le vers, pour Mallarmé, se définit précisément par le silence, le blanc, le « vide de signification » :

Nella poesia regolare, il Verso è il silenzio che segue la rima, lo spazio bianco che esso ordina intorno alle parole, ma nella Prosa, questo silenzio del Verso è reso sensibile tramite gli artifici tipografici della punteggiatura ²².

Si donc le vers, ici, est rompu, c'est que, précisément, *le silence est brisé*. En effet, si la corde de l'instrument est figurée par le son *nul*, qu'est-ce qu'un « son *nul* » sinon, précisément, un silence ? Cette cassure de la corde, cette brisure du silence après le mot « Pénultième » finit non pas par produire un bruit mais par *disséminer* le silence, par désarticuler dans le texte toute récupération de sens.

22. R. Dragonetti, *art. cit.*, p. 214. Cf. les remarques de Mallarmé en réponse à une hypothétique « enquête sur la ponctuation ». « L'emploi ou le rejet de signes convenus indique la prose ou les vers, nommément tout notre art : ceux-ci s'en passent par le privilège d'offrir, sans cet artifice de typographie, le repos vocal qui mesure l'élan ; au contraire, chez celle-là, nécessité, tant, que je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie — au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué » (p. 407).

L'unisson final du sujet avec « la voix même » de l'Autre, c'est justement sa rencontre avec sa propre disparition, son propre silence. La prose, en tant que « vers rompu », n'est rien d'autre que ce genre de silence et de mort, disséminés partout à travers « la réserve du discours » :

... le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre. Visiblement, soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc; ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui si demeure quelque secrète poursuite de musique dans la réserve du Discours (p. 375; je souligne).

Si la dissémination des « marges » est ici une « secrète poursuite de *musique* », la parité mallarméenne entre Musique et Lettres est en réalité un accord entre le *silence* et les *blancs*.

Mais le « silence après “ Pénultième ” » indique bien que le mot « Pénultième » est à lire « en fin de vers ». « La Pénultième », dit le texte, « finit le vers ». C'est ce qui amène R. Dragonetti à voir une contradiction dans le texte entre le sens du mot « pénultième » (« avant-dernière ») et sa position dans le vers (dernière). Mais cette contradiction n'en est pas une, ou plutôt, elle pourrait s'expliquer par le texte, être *fondamentale à sa conception même du vers* car si la Pénultième *fin*it le vers, elle est *à la rime* : elle est ce avec quoi le vers *suivant* doit rimer. Ce texte sur la *fin du vers* pourrait donc, en réalité, être lu comme un *texte sur la rime* — sur la marque de la fin du vers destinée à être, comme telle, toujours une *avant-finale*, subvertie par sa propre répétition. Comme l'explique Maurice Grammont dans son *Petit traité de versification française*, « La rime est indispensable à nos vers parce que c'est elle qui en marque la fin. (...) La rime avertit l'oreille qu'un groupe rythmique est complet et qu'un autre va venir; tant que la seconde rime n'a pas été entendue, l'esprit est dans l'attente; dès qu'elle a sonné à l'oreille, il se repose dans le sentiment de satisfaction qui naît de toute combinaison harmonieuse reconnue parfaite²³. » Si donc le mot « pénultième » se trouve à la fin d'un vers, il est bien la *pénultième rime* tant que le vers suivant n'a pas été complété. Et si la seconde rime est censée provoquer une « satisfaction », ne pourrait-on pas dire que toute l'angoisse du narrateur du *Démon de l'Analogie* surgit du fait qu'il est encore « dans l'attente » du vers suivant, c'est-à-dire d'une *rime* à la Pénultième?

Si le vers, ici, est ainsi « rompu » avant sa fin, qu'est-ce qu'un « vers rompu » dans la conception mallarméenne sinon un synonyme, précisément, de « prose »? Ne disait-il pas en effet que « Toute prose (...) vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore *ses rimes dissimulées* »? Pourrait-il donc exister, à l'intérieur de la « prose » de ce texte, une « rime dissimulée » au vers rompu de la Pénultième? Harcelée par cette possibilité, hantée moi-même par la « Pénultième », j'ai été amenée à chercher réellement dans le texte une rime en ème. (Poème?) Je n'ai trouvé que le mot « même », *plusieurs fois répété*. Or, c'est précisément le mot « même » qui clôt la phrase finale du paragraphe central du texte

23. M. Grammont, *Petit traité de versification française* (Paris : Armand Colin, 1965), p.39 (je souligne).

Harcelé, je résolu de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, *et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance* : « *La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième* », croyant par là satisfaire l'inquiétude, *et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi — d'une magie aisément déductible et nerveuse — je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix MÊME (la première, qui indubitablement avait été l'unique).*

On pourrait donc, de façon fantaisiste, compléter le vers rompu par la phrase textuelle qui y rime, et dévoiler de la sorte un alexandrin dissimulé dans le texte même de Mallarmé :

*La Pénultième
Est morte. Je sentis que j'avais la voix même.*

Cette question de la rime, cependant, est bien plus profonde qu'il n'y paraît. Car ne peut-on réellement dire que si le lecteur de la phrase (du vers rompu) est angoissé, c'est parce qu'il est incapable de comprendre, ou de trouver, précisément, à quoi ça rime? L'explication elle-même ne joue-t-elle pas, en d'autres termes, le rôle d'une rime introuvable? Et *Le Démon de l'Analogie* n'est-il pas une réflexion sur le rapport, justement, entre la rime et la raison?

Les déclarations théoriques de Mallarmé sembleraient, en effet, confirmer un tel élargissement de la notion de rime :

Une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final (p. 365; je souligne).

Dans cette citation, il est évident que la rime proprement dite n'est que le « sceau extérieur » de la vision soudaine d'une équivalence intellectuelle entre les fragments d'une « idée ». La rime est donc elle-même *le sceau de l'analogie*. Mais la rime dramatise en même temps la *crise* de l'analogie, puisqu'elle introduit la *rupture* à l'intérieur de l'analogie, puisqu'elle « fractionne » l'idée, faisant de tout « coup final » un avant-final, une « pénultième ». Étant une structure de bord, la rime empêche cependant la pensée de « pencher de l'un ou l'autre bord » (p. 461), de « tenir pour une alternative plutôt que l'autre » (p. 331) :

Voilà, constatation à quoi je glisse, comment, dans notre langue, les vers ne vont que par deux ou à plusieurs, en raison de leur accord final, soit la loi mystérieuse de la Rime, qui se révèle avec la fonction de gardienne et d'empêcher qu'entre tous, un usurpe, ou ne demeure péremptoirement : en quelle pensée fabriqué celui-là : peu m'importe,

attendu que sa matière discutable aussitôt, gratuite, ne produirait de preuve à se tenir dans un équilibre momentané et double à la façon du vol, identité de deux fragments constitutifs remémorée extérieurement par une parité dans la consonance (p. 333; je souligne).

En parlant de l' « équilibre momentané et double à la façon du vol » qui est constitutif de la rime, Mallarmé suggère que le mot de la rime ne peut se donner comme « mot de la fin » qu'en *volant*, dans les deux sens du terme : en se *soutenant en l'air* par son propre dédoublement, et en *usurpant* (provisoirement) la position finale : subvertissant à la fois la légitimité et la stabilité de la « fin de vers », c'est-à-dire du mot qui se donne comme final, la rime assure qu'aucun mot ne puisse s'imposer comme un « dernier mot ». Ayant ainsi « fonction de gardienne », « d'empêcher qu'entre tous, un usurpe, ou ne demeure péremptoirement », la rime empêche tout énoncé, toute pensée, toute « vérité » provisoire, de *s'imposer* une fois pour toutes, d'*usurper* une position réellement définitive et finale.

Faut-il s'arrêter là et d'où ai-je le sentiment que je suis venu relativement à un sujet plus vaste, peut-être à moi-même inconnu, que telle rénovation de rites et de rimes (p. 645; je souligne).

En effet, la conception mallarméenne de la rime pourrait avoir également, on le voit, des répercussions *politiques*. L' « équilibre momentané », la *suspension*, par la rime, de la position finale, est une négation générale de la *hiérarchie* en tant que telle, de la *maîtrise* d'une pensée par une autre, de la position même de *domination* qui est toujours, pour Mallarmé, une position d'*usurpation*. Toute affirmation univoque ne peut se faire, en réalité, qu' « à la façon du vol ».

Mais déjà, en affirmant que « le vers est *partout* dans la langue » (p. 867), Mallarmé, en réalité, ne disait pas autre chose. « Il n'y a pas de prose » signifie en effet, pour emprunter une formule de Lacan, « *il n'y a pas de métalangage* : plus aphoristiquement, il n'y a pas d'Autre de l'Autre ». C'est ainsi que, dans le texte du *Démon de l'Analogie*, la différence entre vers et prose, entre *poésie* et *critique*, n'est mise en scène et dramatisée que pour être aussitôt *subvertie* : le langage n'est pas capable, ni de *se maîtriser* pour rendre compte de lui-même, ni même de rendre compte de son incapacité de rendre compte de lui-même. La « crise de vers » devient, de la sorte, une *crise du métalangage* : « en vérité, il n'y a pas de prose » ; l'Autre du vers est *en lui*, et non pas *hors de lui* ; le vers est lui-même rompu, l'Autre tranche dans le Même, mais il n'y a pas d'Autre de l'Autre.

La critique, en réalité, ne s'ajoute pas au texte comme son *explication*, mais seulement comme sa *rime*. Voilà ce que dramatise le texte du *Démon de l'Analogie* : tout lecteur (y compris l'auteur de ces lignes) qui tente de dire à *quoi rime* un texte, ne peut qu'y juxtaposer, dans un nouvel « équilibre momentané et double à la façon du vol », le vers rompu de sa propre lecture.

Barbara Johnson