

MALLARMÉ ET « L'ŒUVRE PURE » : UNE CLASSE INSTITUÉE EN GENRE

Pascal DURAND

« Après, les dissensions », déclare Mallarmé juste après avoir salué dans le « *vers libre* » – c'est lui qui souligne¹ – « une heureuse trouvaille », « modulation (dis-je souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique »². La notation est apparemment latérale. Elle n'en marque pas moins, à mieux y regarder, que la théorie du vers élaborée par lui entre 1885 et 1895 correspond largement à une tentative, presque sans espoir, de résoudre la crise du genre poétique ouverte non par le « *vers libre* » en tant que forme, mais par l'exaspération des différences individuelles dont ce « *vers libre* » se trouve être l'expression formelle. On sait à quelle radicalité Mallarmé se trouve induit, c'est-à-dire aussi *réduit*, par cette crise : identifier la poésie, quel qu'en soit le régime formel, à une tâche spirituelle confondue avec l'essence de la littérature ; désigner quelque chose qui serait à la fois un code situé au-delà de tous les codes et une raison d'écrire située en deçà de toutes les rationalisations singulières³. Une théorie du symbole en même temps qu'une théorie pour les symbolistes. La production d'une « notion » donnée pour seul objet spécifique à « l'acte

1. Que signifie ce jeu d'italiques ? La distance prudente qu'il prend par rapport au phénomène ? L'obliquité même de ce phénomène, inflexion bizarre administrée à l'antique prosodie ? Le fait que ce « *vers libre* », d'invention récente, fait l'objet de revendication en paternité venant de poètes divers ? Tout cela à la fois, très probablement.

2. Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, dans *Œuvres complètes*, édition Bertrand Marchal, tome 2, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 64.

3. Sur cette logique de radicalisation formelle, voir Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, coll. « Liber », 2008, chap. 4.

d'écrire »⁴ et pour horizon commun à toute pratique de l'écriture non instrumentale, comme l'indique à sa façon, dans la structure de *Crise de vers*, la position conclusive qu'occupent les paragraphes réservés à l'émergence incantatoire de « l'absente de tous bouquets »⁵. Et tout cela au prix d'une grande violence symbolique faite au monde, sommé de s'évaporer dans l'acte qui le nomme, et aux usages du discours contre lesquels la littérature ainsi conçue se définit.

Mesure-t-on bien aujourd'hui ce qu'une telle détermination du fait littéraire a d'étrange? La révolution du langage poétique accomplie par Mallarmé dans la foulée d'un Baudelaire s'est si profondément installée dans les esprits que le régime d'expression et de représentation qu'elle a historiquement produit nous est devenu banal. Forme symbolique dans laquelle nous sommes enveloppés depuis plus d'un siècle et dont le sens à sa date et les conditions auxquelles elle répondait échappent à notre attention du fait que cette forme est aussi au principe de catégories d'appréhension spécifiques de la littérature vue comme expérience d'un langage rendu à sa pureté originare. Les signes sont là pourtant, dans les textes ayant théorisé cette révolution, qui rappellent que le propos en est inscrit dans une configuration littéraire donnée. Dans *Crise de vers*: « Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui [...] refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion »⁶. Dans *La Musique et les Lettres*: « allusion je sais, suggestion: cette terminologie, quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire »⁷. Ceci suffirait à établir que la rhétorique de la suggestion, l'« Idéalisme », les sortilèges du symbole, ou encore « la disparition volatile » à laquelle se résout « l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout »⁸, ne correspondent pas – pas même peut-être aux yeux de Mallarmé – à une tendance *originare* de la poésie, mais à la *postulation d'origine* que celle-ci a développée en fait de réponse à la situation qui s'est trouvée être la sienne dans le dernier tiers du siècle.

4. Cf. *La Musique et les Lettres*: « Orage, 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 à un point, je le formule: – À savoir s'il y a lieu d'écrire » (éd. citée, p. 65).

5. « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. citée, p. 213.

6. *Ibid.*, p. 210.

7. *La Musique et les Lettres*, éd. citée, p. 65.

8. *Loc. cit.*

Disons-le d'un point de vue plus général: de même que l'universalité demande pour être conçue des conditions et des ressources particulières d'accès à l'universel, la détermination de la littérature comme acte essentiel et comme instance de production d'une « notion pure » réagit à des contingences à la fois historiques et morphologiques. La crise du vers fait partie de ces contingences, qui en son cas tiennent également d'un effet induit par la circularité d'un sous-champ poétique poussant à une différenciation accrue des formes de la pratique après 1870. Ce qui signifie aussi que cette crise a lieu dans un espace esthétique et social inscrit dans une configuration d'autres espaces. Ainsi, quand à la fin de *Crise de vers* et déjà dans l'*Avant-dire* offert à Ghil, Mallarmé institue la « Littérature » en exception à « l'universel reportage dont [...] participe tout entre les genres d'écrits contemporains »⁹, que fait-il sinon marquer sur fond de contemporanéité ce que cette exception doit à l'existence non seulement de discours littéraires relevant d'autres logiques, mais d'un champ des discours dont la force de détermination se mesure à tout ce qui lui résiste dans la littérature ainsi définie?

Plusieurs transformations réactives de la pratique poétique que la crise du vers porte à se conjuguer ont favorisé l'imposition d'une telle représentation formaliste en forme par excellence de la littérature. La première, amorcée dans les années 1830, s'est amplifiée dans les années 1850-1860 en allant de la différenciation réciproque au sein du romantisme des deux camps des « artistes » et des « utilitaires » à l'ascension de l'esthétique de l'Art pour l'Art dans un double rapport d'opposition à l'École du Bon Sens et au modernisme incarné par Maxime Du Camp et, d'autre part, à l'attente diffuse d'une littérature en phase avec les valeurs dominantes (modernisme, progrès, utilitarisme, industrialisme, salubrité morale, etc.). Transformation graduelle, mais forte de la méconnaissance, chez ceux qui l'ont portée, de ce qu'une telle définition de la poésie comme travail de la forme dégagé de tout engagement politique et du poète comme professionnel de la beauté doit au principe de division du travail propre à la société bourgeoise autant qu'aux représentations idéologiques secrétées par celle-ci (valorisation du travail, du mérite individuel, de la dépolitisation comme politique du bon sens, etc.); et dans l'oubli que cette société s'arrange mieux, si l'on y songe, d'une littérature rendue inoffensive par l'extériorité historique et sociale dont elle fait outrancièrement montre à son encontre que d'une littérature soucieuse de dire sans phrase le monde tel qu'il est. Baudelaire, « *physiquement*

9. « Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. citée, p. 678.

dépolitiqué » par le Deux Décembre, n'a fait que passer d'un vague anarchisme de gauche à un anarchisme de droite très affiché. Le culte ostentatoire du néant, des mythes barbares et des dieux antiques dans lequel tant d'émules de l'austère Leconte ont trempé leurs ferveurs a cru sans doute révoquer le positivisme ambiant et l'idéologie du Progrès, leur esthétique n'a guère été autre chose que la contrepartie décorative de l'universalisme abstrait de la classe au pouvoir. Leur aristocratie de façade, leur conformisme politique, les honneurs dont ils seront couverts dans les années 1890, la réduction de l'idiome poétique cher à leur école en vocabulaire de poésie bon pour les écoles de la République en feront successivement la preuve.

La formule de la « poésie pure » que Baudelaire forge en 1857 à la fin de ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* ne change pas fondamentalement la donne; tout au plus fournit-elle au credo diffus des adeptes de l'Art un idéal régulateur en même temps qu'une doctrine explicitement fondée sur une séparation entre travail poétique du langage et usages pratiques de ce langage, bref sur l'institution d'une fonction poétique autonome, définie sans doute comme affirmation de la Beauté, mais sur fond de négation de toute autre composante fonctionnelle impartie à la poésie, c'est-à-dire encore de dénégation de l'opération de partage, interne au genre proprement poétique, dont dépend cet acte d'institution. On ne l'a pas vu assez, parce que l'efficacité de cette opération exigeait de l'effacer: l'institution de la « poésie pure » en essence du genre poétique se fait par exclusion des autres espèces de ce genre telles qu'elles continueront de se pratiquer, notamment à l'école et dans les journaux: poésie didactique, de circonstance, narrative, patriotique, édifiante, etc. Institution qui procède simultanément de deux coups de force au moins: d'avoir réussi, en l'abritant derrière un nuage de professions de foi idéalistes, à faire passer une *classe de textes poétiques* pour la forme la plus définitoire du *genre de la poésie*; et de s'être représenté comme un débat de genres (le lyrique contre le narratif, la poésie contre le roman) ce qui participait en réalité d'une lutte entre des classes de textes (une poésie contre une autre, un romanesque contre un autre) en rapport avec des publics socialement diversifiés¹⁰.

Une classe instituée en genre: tel est le saut logique, tel est aussi bien le mécanisme idéologique refoulé de cette « poésie pure » dont Mallarmé reprend et affine la définition pour identifier cette classe devenue genre à la « Littérature » elle-même et faire de ce genre une sorte de forme transversale à tout l'édifice des

10. Sur la distinction entre « classes de textes » et « genres », voir Jacques Dubois et Pascal Durand, « Champ littéraire et classes de textes », dans *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 5-23.

Lettres, sinon la force de généralité qui traverse sans la spécifier toute œuvre soustraite aux exigences du discours social. Ainsi se trouve réduit à portion congrue et presque au silence l'emploi communicationnel de la langue, simple commerce de la pensée: « Narrer, enseigner, décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie »¹¹. Ainsi se voit du même coup retournée en prérogative essentielle la relégation du discours poétique en dehors du champ des discours ayant quelque chose à dire non seulement du monde, mais au monde. Henri Meschonnic verra à juste titre « le ghetto d'une certaine histoire » dans l'opposition de la langue poétique à la langue véhiculaire telle qu'elle se développe dans la seconde moitié du siècle, opposition qui, dit-il, « dénature la poésie en idéologie au moment même où [celle-ci se croit] poétique de préférer l'originaire, le primordial, la quête de l'unité »¹².

Ghetto qui est aussi morphologique et éditorial. L'écart est bien grand entre le succès de librairie des *Méditations poétiques* d'un Lamartine et les tirages confidentiels des recueils imprimés chez Vanier, entre l'ambition d'un Hugo d'embrasser tout un monde par la poésie et les poétiques vaporeuses des symbolistes, entre l'énergie conquérante du romantisme ou la cohérence de l'école parnassienne et l'incapacité de la génération fin de siècle à maîtriser les forces centrifuges qui la tiraillent. De 1820 à 1890, la poésie n'a pas cessé, en y consentant, de voir se réduire comme peau de chagrin le répertoire de ses modes et de ses thèmes en même temps que son aire de diffusion. Et si elle tend à la fin du siècle à se poser en genre noble face au genre roturier du roman – « produit agréé courant »¹³, dira Mallarmé –, c'est que cette hiérarchie d'un autre âge n'aveugle que ceux qui, dans ses rangs, ont tout intérêt à se dissimuler qu'une nouvelle hiérarchie est en train de se mettre en place, dont témoigne parmi d'autres signes la morgue avec laquelle tant de romanciers, dans l'enquête de Jules Huret sur *l'évolution littéraire*, considèrent les abstrauteurs de quintessence qui continuent de les regarder de haut. Jacques Roubaud a bien raison de faire valoir que « la crise du vers ne conduit pas à la mort du vers, à son abolition; au contraire, se dirige plutôt vers une extension radicale de ses pouvoirs »¹⁴; encore est-ce en oubliant qu'une « exquise crise »¹⁵ peut en cacher une autre qui l'est

11. « Crise de vers », éd. citée, p. 212.

12. Henri Meschonnic, *Les États de la poésie*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 183 et 187.

13. « Étalages », dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. citée, p. 218.

14. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre* (1978), Ivrea, 2000, p. 60.

15. « Crise de vers », éd. citée, p. 204.

moins. S'il y a « crise de vers » à la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire crise de la poésie, c'est aussi, en effet, que la pente du siècle va vers une requalification des genres en fonction de la montée en grade du roman et vers un déclin de la valeur poétique sur le marché de la librairie. La surévaluation du genre poétique, son institution en essence de la littérature ne peuvent être, en ce sens, séparées de la réduction inquiétante qu'il connaît, après 1880, de sa surface éditoriale et sociale. Et plus cette surface se réduira, plus les poètes s'entendront à créditer leur genre d'une profondeur ou d'une verticalité vertigineuses.

NOTE SUR LES AUTEURS

Alain BÈGUE

Ancien membre scientifique de l'École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques de la Casa de Velázquez, Maître de conférences d'espagnol à l'université de Poitiers. Ses travaux portent principalement sur l'étude des genres, formes et discours poétiques dans leur évolution entre le Baroque et le Néoclassicisme espagnols. Dernières publications: « A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century » (chap. 10 de *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, éd. T. W. Knighton and Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate Variorum, 2007), ainsi que le volume intitulé *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII (Catálogo descriptivo de los impresos castellanos de la Biblioteca Nacional de Madrid)*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2007. Il prépare actuellement une édition critique de l'œuvre du poète et dramaturge José Pérez de Montoro (1627-1694).

Arnaud BERNADET

Maître de conférences à l'université de Besançon (EA 3187). Membre du groupe de recherche *Polart – poétique et politique de l'art* (<http://polartnet.free.fr>). Ses travaux portent sur la théorie du langage et la littérature d'expression française des XIX^e et XX^e siècles. Il est l'auteur d'un commentaire de Verlaine, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, et d'un essai, *L'Exil et l'utopie – politiques de Verlaine*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007. Parmi ses dernières publications: « La voix et la machine » in S. Martin (dir.), *Voix, oralité de l'écriture, Le Français d'aujourd'hui*, n° 150, Armand Colin, 2005, p. 9-17; « Pour une poétique de la manière », *Critique*, n° 706, Éditions de Minuit, 2005, p. 255-270; « Marivaux, le théâtre et la manière: réflexions improvisées autour du "marivaudages" », *Coulisses*, n° 34, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 77-94; « L'Orient de la