

SYNTAXE ET INTELLIGIBILITE DU TEXTE CHEZ MALLARME

Pascal DURAND,
Université de Liège.

Encadrant le XIXème siècle poétique, l'ouvrant et le fermant (pour ouvrir le nôtre), il y a, d'un côté, le moment-Hugo et, de l'autre, le moment-Mallarmé. Deux figures emblématiques établies l'une au point où la poétique classique se défait, l'autre au point où la poétique de la modernité cherche les voies d'une radicalité avant-gardiste. Deux figures qui, pour y être respectivement contenues, excèdent de beaucoup les cadres du romantisme ou du symbolisme, et qui se font face bien au-delà de la rupture traditionnellement observée entre ces deux mouvements. Renversant l'hégémonie parnassienne, les symbolistes certes liquident aussi quelques années plus tard, en lançant autour de 1886 la formule informelle du "vers libre", le père Hugo qui "était le vers personnellement"¹ et, avec lui, une certaine conception (romantique) de la poésie lyrique. De "cette dissolution (...) du nombre officiel"², de cette promotion d'un nouveau paradigme formel et du désaveu qu'elles impliquent de la pratique hugolienne, "Crise de vers" prend acte, texte à résonances manifestaires où Mallarmé endosse malgré lui le rôle - "quoiqu'il ne convient à personne"³ - de leader de la

¹ MALLARME, *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1985, p. 270.

² Ibid., p. 272.

³ Ibid., p. 270.

génération symboliste. Texte capital, abondamment commenté⁴, mais qui laisse quelque peu dans l'ombre le geste critique fondamental par lequel Mallarmé, lui seul, a ébranlé l'ordre romantique. Sans doute le vers libre a-t-il de façon très évidente et immédiatement lisible à la surface des textes, permis l'émergence d'une poétique nouvelle, non plus tributaire d'un code transcendant, mais désormais instable et non codifiable ; non plus antérieure au poème, mais consubstantielle à lui et donc toujours ré-inventée : une poétique dont l'avènement se confond, en somme, et se multiplie avec l'événement sans cesse renouvelé du poème. Là n'est pas toutefois, dans cette déstabilisation de l'instance prosodique, le point de rupture le plus radical où s'indiquent non seulement la fin du romantisme mais aussi la fin de la poétique classique, à quoi Hugo avait cru mettre un terme. C'est - telle sera ma première thèse - dans la déstabilisation, provoquée par Mallarmé, de l'instance syntaxique qu'il faut chercher les signes les plus accusés de l'effondrement du dogme romantique (et de ce qui, en lui, subsiste du dogme classique).

Marquant l'entrée de la poésie dans l'ère post-classique, Victor Hugo compose en 1834 sa "Réponse à un acte d'accusation", intégrée ensuite en première partie des *Contemplations*⁵. Poème célèbre et célébrant, comme une sorte de manifeste a posteriori, le coup d'audace par lequel la génération romantique (et surtout lui, Hugo) a jeté bas l'édifice rhétorique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, suivant un seul mot d'ordre : "Guerre à la rhétorique"⁶.

Guerre à la rhétorique. L'essentiel du texte de Hugo consiste, on le sait, à passer en revue les raisons, les enjeux et les armes de cette guerre déclarée à l'appareil prescriptif établi par l'âge classique. Aussi déploie-t-il, tout au long de ce long poème, une vaste métaphore filée, posant qu'il s'est agi pour lui et ses pairs d'opérer dans l'ordre du langage poétique l'équivalent de ce que les révolutionnaires de 89 ont opéré sur la société d'ordres de l'ancien régime : plus de frontières entre les mots dits nobles et les "mots manants" ; plus de sujets proscrits par la bienséance du discours : il faut, aux écrivains de cette ère post-révolutionnaire, une langue et une thématique égalitaires, qui laisse toute liberté au poète ; il faut, surtout, que celui-ci s'intronise en

⁴ Voir, notamment, mon article "Le Livre, instrument institutionnel. Mallarmé et la crise des valeurs symboliques", dans *Charles van Lerberghe et le symbolisme*, Cologne, Presses de l'Université, à paraître.

⁵ Victor Hugo, "Réponse à un acte d'accusation", dans *Poésie II*, Laffont, "Bouquins", 1985, pp. 263-268.

⁶ Ibid. p. 266.

créateur responsable d'un langage singulier, qui porte sa marque, comme une griffe inaltérable et reconnaissable entre toutes, inscrite au tissu de l'oeuvre.

Mais la guerre m'est pas totale : "Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !". Sur cette nécessité de préserver la syntaxe, Hugo n'apporte dans un discours pourtant ressassant et prolix aucun éclaircissement, comme si le maintien du code syntaxique allait de soi, comme si la guerre intentée à la rhétorique devait naturellement épargner ce qui constitue l'assise même du discours. On peut s'étonner de ce réflexe de retrait, qui porte le poète à réfréner sa volonté de changement, et cela d'autant plus que Hugo, dans le même texte, proclame : "Qui délivre le mot, délivre la pensée"⁷ : car s'il est, dans la langue, une instance contraignante, c'est bien la syntaxe et, s'il est un sous-code répondant à une conception hiérarchique du monde, c'est bien elle encore, comme le font voir toutes les démarches des grammairiens classiques, attachés à fonder en droit et à interpréter idéologiquement les règles d'agencement des unités discursives.

Près de cent années plus tard, un autre grand manifestaire reprend le flambeau de Hugo et appelle de nouveau à libérer la rhétorique : André Breton dont le discours théorique reproduit le geste ambivalent, de libération et de prohibition, qui fut celui du romantisme. De la même façon que Hugo, Breton enjoint au poète de renverser les conventions rhétoriques - par la pratique de l'écriture automatique et le refus de toute auto-correction - mais prend aussi, du même coup, la précaution de mettre en garde ses émules contre tout bouleversement de l'ordre syntaxique. Ici encore aucune explication n'est fournie de ce frein imposé au poète. Sans doute, dans le cas de l'écriture surréaliste, peut-on concevoir que l'énergie débridée de la métaphore s'emporte d'autant mieux qu'elle est inscrite sur le fond stable et rigoureux d'une syntaxe régulière (c'était déjà le fait de la poésie rimbaldienne : un sens en folie dans un discours contrôlé) ; sans doute aussi certains surréalistes parmi les plus novateurs - tels Desnos ou Péret - ont-ils passé outre l'injonction de Breton et donné des textes où la grammaire était battue en brèche⁸. Il n'en reste pas moins que l'interdit prononcé à cent ans d'intervalle et toujours implicite entre ces deux moments porte à croire que la transgression syntaxique est frappée, dans la culture française, d'un tabou majeur⁹. Ainsi, il semble que dans le traitement rhétorique

⁷ Ibid. p. 266.

⁸ Notamment, de Desnos, (1923) in *Corps et biens*, Paris, Gallimard, "Poésie", 1968.

⁹ Ceci ne veut pas dire qu'il n'est chez Hugo ni chez Breton - comme du reste chez les classiques - aucune métataxe. Au contraire, elles sont légion mais toujours restent en

de la forme, il y aurait une frontière à ne franchir sous aucun prétexte, au-delà de laquelle commencerait la dérive du non-sens, au-delà de laquelle on entrerait dans les parages du délire.

Entre Hugo et Breton, entre le romantisme et le surréalisme, il y a Mallarmé : c'est-à-dire l'intervention d'un poète qui transgresse l'interdit majeur proclamé par eux et fait de la syntaxe l'un des matériaux privilégiés de son travail scriptural. Chez lui, l'opacité de l'écriture prend une épaisseur jamais atteinte, telle que l'intelligibilité du texte paraît définitivement compromise - ou, du moins, l'a paru à ses contemporains. Pour ceux-ci, Mallarmé est bien celui qui a excédé résolument une limite, qui a encouru le risque de la "démence formelle". Je cite Zola :

"C'est chez Mallarmé que toute la folie de la forme a éclaté. Poursuivi d'une préoccupation constante dans le rythme et l'agencement des mots, il a fini par perdre la conscience de la langue écrite. Ses pièces de vers ne contiennent que des mots mis côte à côte, non pour la clarté de la phrase, mais pour l'harmonie du morceau. L'esthétique de M. Mallarmé est de donner la sensation des idées avec des sons et des images. Ce n'est là, en somme, que la théorie des Parnassiens, mais poussée jusqu'à ce point où une cervelle se fêle"¹⁰

Une condamnation parmi d'autres, nombreuses, qui seront prises en charge ensuite par la critique académique et, singulièrement, par l'école lansonienne. Voici, du reste, Lanson lui-même :

"Mallarmé est un artiste incomplet, qui n'est pas arrivé à s'exprimer. Peut-être pourtant est-ce moins la puissance de s'exprimer qui lui a manqué que le sentiment fin des possibilités et des limites du langage... Il s'imagina pouvoir se passer aussi de la structure qu'imposent à la phrase la logique et la grammaire, et assembler les

deçà d'un seuil établi par la nécessité de conserver au texte son immédiate intelligibilité (même factice). Chez Nerval ou Breton, la métaphore peut être en effet obscure, énigmatique et compromettre l'intelligence immédiate du texte. Jamais cependant elle "n'étrangéifie" le discours ; elle requiert l'activité herméneutique du lecteur mais ne lui donne jamais l'impression d'être aux prises avec un objet verbal hors-la-langue. De la même façon, les figures de syntaxe prennent chez eux des valeurs expressives ou ornementales (les fameuses mises en évidence" de l'explication scolaire) ; elles renforcent le sens, stimulent l'intelligibilité, ont en somme pour fonction de lever tout ce qui pourrait faire obstacle à celle-ci.

¹⁰ ZOLA, "Les poètes contemporains", dans *Document littéraires, Oeuvres complètes*, III, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, pp. 379-380.

mots uniquement selon le rythme qui chantait en lui et les associations qu'ils formaient spontanément".¹¹

En somme ce qui est reproché à l'oeuvre de Mallarmé, c'est de "manquer de composition", de subordonner la cohérence syntaxique à l'exigence mélodique ou rythmique, d'assembler les mots sans égard pour les liaisons normales et les articulations codées, voire de les jeter au hasard sur la page, en pré-dadaïste : ainsi, Paul Bourde (bien nommé) soutient que, dans la poésie mallarméenne, "les mots ont été tirés au hasard dans un chapeau" et Sutter Lautmann déclare qu'il suffit, pour écrire à la Mallarmé, "de tirer les mots au sort dans le dictionnaire, et, en comptant sur ses doigts le nombre de syllabes nécessaires pour former un vers, on a de grandes chances d'atteindre la perfection dans le genre"¹²

A coup sûr pareilles déclarations nous paraissent aujourd'hui composer une espèce de sottisier, amalgame auto-satisfait de contre-vérités attestant une singulière cécité mentale et une méconnaissance absolue de la démarche mallarméenne, dans ses options comme dans ses enjeux. Elle ont cependant valeur de symptômes, indiquant à l'évidence la force ruptive dont l'intervention de Mallarmé fut porteuse. Passage d'une barrière qui porte "au point où une cervelle se fêle", comme dit Zola ; ignorance feinte ou réelle des "limites du langage", renonciation à la logique et à la grammaire garantissant la clarté discursive qui est l'apanage du français, comme dit Lanson. Une limite est levée, un locuteur excède sa langue même.

Paradoxalement, lorsque Mallarmé entend réfuter ces accusations d'obscurité portées contre lui, il allègue sa démarche syntaxique, son constant souci d'extrême composition, sa recherche inlassable d'un phrasé impeccable et définitif :

"Il y a à Versailles des boiseries à rinceaux, jolis à faire pleurer ; des coquilles, des enroulements, des courbes, des reprises de motifs. Telle m'apparaît d'abord la phrase que je jette sur le papier, en un dessin sommaire, que je revois ensuite, que j'épure, que je réduis, que je synthétise. Si l'on obéit à l'invitation de ce grand espace blanc laissé à dessein au haut de la page comme pour séparer de tout ce déjà lu ailleurs, si l'on arrive avec une âme vierge, neuve, on s'aperçoit alors que je suis profondément et scrupuleusement syntaxier, que mon

¹¹ Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, p. 1129, Cité par Jacques SCHERER, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977, p. 15.

¹² Cités par J. SCHERER, op. cit., pp. 13-14.

écriture est dépourvue d'obscurité, que ma phrase est ce qu'elle doit être et être pour toujours..."¹³

A d'aucuns le propos est apparu sujet à caution, notamment en raison de ce mot de "syntaxier" qu'on ne retrouve nulle part ailleurs chez Mallarmé, ni dans sa production théorique, ni dans sa correspondance¹⁴. Cependant la teneur en est indiscutable, en ceci qu'elle s'inscrit dans le prolongement de maints textes et notamment d'un passage célèbre de cette réponse à Marcel Proust que constitue l'article intitulé "Le mystère dans les lettres". Répondant à celui qui avait dénoncé et condamné son hermétisme, Mallarmé alléguait déjà sa conception "syntaxique" de l'écriture poétique :

"Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ? Il faut une garantie -

La Syntaxe -

Pas ses tours primesautiers, seuls, inclus aux facilités de la conversation ; quoique l'artifice excelle pour convaincre. Un parler, le français, retient une élégance à paraître en négligé et le passé témoigne de cette qualité, qui s'établit d'abord, comme don de race foncièrement exquis ; mais notre littérature dépasse le "genre", correspondance ou mémoires. Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi ! qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions.

S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la Langue, dont voici l'ébat.

[...]

Le débat - que l'évidence moyenne nécessaire dévie en un détail, reste de grammairiens. Même un infortuné se trompât-il à chaque occasion, la différence avec le gâchis en faveur couramment ne marque tant, qu'un besoin naisse de le distinguer de dénonciateurs ; il récuse l'injure d'obscurité - pourquoi pas, parmi le fonds commun, d'autres d'incohérence, de rabâchage, de plagiat, sans recourir à quelque blâme spécial et préventif -

¹³ Propos de Mallarmé rapporté par Maurice GUILLEMOT dans *Villégiatures d'artistes*, 1898. Cité par Henri MONDOR, *Vie de Mallarmé*, tome II, pp. 506-507.

¹⁴ Jacques Derrida, notamment, s'en étonne dans "La double séance" (in *La Dissémination*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1972, p. 206). Pour être douteux, le mot n'en convient pas moins parfaitement pour désigner l'attention de Mallarmé aux faits de syntaxe. Notons ici qu'Alfred Jarry, grand admirateur du poète, parlait de la "précieuse syntaxe de Mallarmé" (dans *Oeuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 417.

ou encore une, de platitude ; mais, celle-ci, personnelle aux gens qui, pour décharger le public de comprendre, les premiers simulent l'embaras".¹⁵

Ce texte fameux - et passablement "obscur" en raison précisément d'une syntaxe retorse et complexe - a donné lieu à diverses interprétations divergentes et suscité, au plan de la lecture des poésies mallarméennes, deux démarches contradictoires.

Que la "Syntaxe" (qu'intronise une majuscule majestueuse y soit présentée comme le "pivot de l'intelligibilité", comme une "garantie" et que Mallarmé y renvoie ses détracteurs à "la Langue, dont voici l'ébat", a encouragé la plupart des exégètes à retrouver - à "reconstruire" - derrière les élaborations sophistiquées des poèmes, une régularité syntaxique - ce qui revient bien évidemment à expliquer le poème par ce qui n'est pas lui, à le réduire à une ossature dont il a tout fait pour s'écarter. Je n'insiste pas sur cette pratique, illustrée avec des "bonheurs" divers par Emilie Noulet, Charles Chassé, Lloyd James Austin ou encore Antoine Fongaro. Notons cependant que, chez la première, la méprise sur ce texte atteint un comble lorsqu'à l'initiale de son recueil d'exégèse, elle déclare, en exergue :

"Quant aux poèmes dits obscurs, nous nous sommes abstenu d'en faire l'analyse littéraire proprement dite pour nous en tenir à l'explication du sens par l'analyse grammaticale et logique, voulant montrer que ces poèmes veulent vraiment dire quelque chose et que jamais Mallarmé n'a contrevenu aux règles exactes de la langue"¹⁶.

Autant dire, en somme, qu'il n'est, dans l'oeuvre de Mallarmé, aucune figure...

Une autre démarche, engagée par une lecture incertaine de cette page du "Mystère dans les lettres", est celle empruntée par Jacques Scherer dans sa *Grammaire de Mallarmé*¹⁷. S'il prend acte des opérations rhétoriques auxquelles Mallarmé soumet la norme grammaticale, Scherer les hypostasie en système, comme si l'oeuvre de Mallarmé était gouvernée - avant son effectuation en poèmes successifs - par un code spécifique d'écriture, sorte de grammaire seconde s'enlevant sur le fonds de la grammaire normative. Deux reproches peuvent en effet être formulés à l'encontre du travail de Scherer, si intelligent et documenté soit-il : d'abord, qu'il néglige le fait que la rentabilité poétique d'une

¹⁵ MALLARME, "Le mystère dans les lettres", dans *Oeuvres*, éd. cit. pp. 305-306.

¹⁶ Emilie NOULET, *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1974, p. 321.

¹⁷ Op. cit. L'ouvrage est une refonte abrégée de *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, Droz, 1947.

figure, en particulier métataxique, n'est aucunement fonction de sa récurrence dans le corpus étudié ; ensuite et corrélativement, que cette figure doit être envisagée, évaluée, éprouvée dans la ponctualité de son occurrence, c'est-à-dire en fonction de son inscription singulière dans l'espace particulier de tel ou tel poème, avec ses effets et ses enjeux, en un mot : avec son efficace symbolique propre.

Mais revenons au texte de Mallarmé. Que nous dit-il ? Essentiellement ceci : que l'espace du poème est un système de renvois ou d'échos, où les mots, assemblés selon une rigoureuse ordonnance décidée par le poète, sont "prompts à une réciprocité de feux" ; Mallarmé y redéfinit ainsi son exigence de la moins hasardeuse des compositions et d'une "extraordinaire appropriation de la structure", c'est-à-dire non seulement d'une adéquation étroite entre forme et sens mais encore, et surtout, d'une coopération intense de la forme et du sens, telle que la forme produit du sens et que le sens produit de la forme. Que la syntaxe soit garantie et pivot de l'intelligibilité ne signifie donc pas que le texte mallarméen obéit de façon occulte au code de la langue, comme le croit Emilie Noulet, mais bien que les positions respectives des mots, que leur agencement et les relations qui s'instaurent en tous sens entre eux, induisent la signification - évidemment polysémique - du poème : ce que Mallarmé nomme "air ou chant sous le texte" et "miroitement en dessous" ¹⁸. Positions et relations qui ne s'inscrivent pas seulement dans le déroulement linéaire du discours - dans la successivité syntagmatique, ou métonymique - mais encore dans ce qu'on pourrait appeler la géométrie du poème - dans l'ordre paradigmatique, ou métaphorique - , selon un jeu d'équivalences positionnelles et par une distribution concertée des mots ou syntagmes dans l'espace prosodique. Par ailleurs, quand Mallarmé se revendique de la "Langue", il n'entend pas, comme on l'a souvent cru, proclamer sa stricte observance des règles linguistiques, mais bien désigner son travail textuel comme l'instance agissante où la "Langue" s'ébat, et son poème comme le lieu où s'actualisent des virtualités que la langue contient mais que l'usage ordinaire tient enfouies, les refoulant ou les occultant.

En d'autres endroits, à d'autres moments de sa réflexion théorique, Mallarmé va plus loin encore, excédant lui-même la limite qu'il a déjà déplacée : ainsi, la syntaxe qui lui apparaît comme l'armature disséminante et unifiante à la fois du poème se trouve ailleurs définie implicitement comme étant

¹⁸ "Le mystère dans les lettres", op. cit., p. 307.

"le fait poétique lui-même [lequel] consiste à grouper, rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement et éparses ; mais qui, cela éclate, riment ensemble, pour ainsi parler. Il faut donc, avant tout, disposer la commune mesure, qu'il s'agit d'appliquer ; ou le Vers"¹⁹

Même idée dans "Crise de vers" :

"Similitude entre les vers et vieilles proportions, 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"²⁰.

Ainsi présenté, l'artifice prosodique apparaît bien comme une syntaxe particulière, la rime ayant sous cet angle fonction d'accord ou de liaison et l'égalité des vers constituant un enchaînement de "propositions". Dira-t-on qu'ici Mallarmé reprend en charge le dogme classique de l'ajustement entre mètre et syntaxe, chaque vers devant former une proposition complète ou un groupe grammatical intègre, et chaque pause rythmique devant correspondre à une coupe syntagmatique ? En fait, il n'en est rien : de la syntaxe, comme de la prosodie, Mallarmé ne retient qu'un double principe mais doublement essentiel ; celui de la régularité (de la réitération de segments équivalents) et celui de l'articulation. A partir de quoi toutes les variations, tous les écarts sont permis pourvu qu'ils contribuent à cette cohérence seconde du discours qu'est sa signification "symbolique"²¹.

Mais voyons maintenant comment, dans le concret des textes, cette démarche syntaxique trouve à "s'ébattre".

Au rhétoricien intéressé à la syntaxe, l'oeuvre poétique de Mallarmé se donne comme une mine de figures, dont je ne pourrai pas dresser ici le catalogue mais dont il me semble qu'on puisse, en dépit de leur extrême variété, les classer selon deux rubriques opposées. Ainsi, à

¹⁹ Op. cit., p. 7.

²⁰ Op. cit., p. 274.

²¹ Ajoutons que, dans sa relation au monde, la poésie, telle que la conçoit Mallarmé, a à charge de "saisir les rapports" en celui-ci - lequel lui semble dès lors, en quelque sorte, comme une syntaxe dont les codes ou les règles sont énoncées en acte dans l'écriture poétique. "La Nature a eu lieu, on n'y ajoutera pas ; [...] Tout l'acte disponible reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde". MALLARME, "La Musique et les Lettres", dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1945, p. 647.

bien y regarder, il apparaît que les métataxes mallarméennes participent tantôt d'une "syntaxe du manque" ²² et tantôt d'une "syntaxe de l'excès". Pour le dire autrement, les unes contribuent à une écriture **paratactique** (effaçant les taxèmes ou signes de liaisons et relations entre les mots et/ou les propositions), les autres à une écriture **hyperhypotactique** (multipliant au contraire les liaisons, les subordinées, jusqu'à produire une sorte de phrase proliférante) voire "synchique" (produisant une phrase dans laquelle les relations entre les propositions proliférantes s'avèrent brouillées).

1 PARATAXE

1. 1. **Phrases nominales** (par ellipse du verbe-base ou du groupe verbal) :

"Sur les crédences aux salon vide : nul ptyx"

Sonnet en Yx

"O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau".

"Victorieusement fui"

"Pas les rafales à propos de rien
Comme occuper la rue"

Billet à Whistler

1. 2. **Asyndètes :**

"Solitude, récit, étoile"

Salut

"Spirituelle, ivre, immobile"

Billet à Whistler

1. 3. **Juxtapositions asyntaxiques ou tendant à l'asyntaxe :**

"Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !"

"Victorieusement fui"

"Un peu profond ruisseau calomnié la mort."

Tombeau de Verlaine

1. 4. **Phrases "temnotaxiques"** altérant, comme dans l'exemple suivant, l'espèce du verbe (intransitif donné, en l'occurrence par

²² Robert de Montesquiou dénonçait en Mallarmé un "démon de l'ellipse". Cité par Paul BENICHO, *L'écrivain et ses travaux*, Paris, Corti, 1967, p. 69.

archaïsme²³, en tant que transitif direct) et supprimant voix, mode et temps du verbe (donné ici sous la forme infinitive) :

"La chevelure[...]"

Se pose (je dirais mourir un diadème)"

"La chevelure vol d'une flamme"

Trois enjeux peuvent être reconnus à de telles constructions "déstructurantes" : a) elles permettent de dire, dans la linéarité forcée du discours, des faits ou des effets qui se produisent ou s'éprouvent dans l'instant ; elles sont façons de dire "l'en-même-temps", simulations du simultané ; b) elles invitent le lecteur à multiplier, de son propre chef, les relations entre les vocables juxtaposés : laissés sans marques apparentes de liaisons, ceux-ci se prêtent, aussi bien, à toutes liaisons ; c) elles incitent, en tant que constructions mobiles, à penser le sens comme insaisissable, jamais définitif, toujours en suspens et en relance. On remarquera enfin que ces formations informelles sont souvent données à l'initiale des poèmes, en sorte que les liaisons virtuelles sont programmées, a posteriori, par le reste du texte²⁴.

2 HYPERHYPOTAXE

Sous cette rubrique se rassemblent les nombreuses phrases foisonnantes qui caractérisent la syntaxe de Mallarmé, prosateur et poète. Ainsi, la plupart des sonnets hermétiques sont composés d'une seule phrase, longue période (à tournures souvent oratoires) se déroulant de strophe en strophe, truffées d'incidentes (parfois mises entre parenthèses), en telle sorte que le poème prend figure de structure extrêmement complexe, dont l'architecture échappe d'abord au lecteur, étant "brouillée" par excès taxique.

On ne prendra que deux exemples célèbres de cette démarche, illustrée par de nombreux textes. D'un côté, le Sonnet en Yx, constitué de deux phrases, dont les propositions principales sont "noyées" dans le foisonnement des subordonnées²⁵ : pour les deux quatrains, "L'Angoisse[...] soutient/[...] maint rêve" ; pour les tercets, "un or/Agonise". De l'autre, "A la nue accablante tu", sonnet tout entier

²³ Dans l'ancienne langue, "mourir", transitif direct, signifiait "tuer".

²⁴ Léo Bersani fait remarquer, à juste titre, que "to a certain extent, all these pieces go on to coerce their initial words into some sort of structural stability, to return those levitating words to a system of linguistic gravity". Dans *The death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press, 1982, p. 75.

²⁵ L'un des effets d'une telle pratique - dont les implications idéologiques sont patentées, mais demanderaient de longs commentaires - est de "déprincipaliser" la proposition principale, de lui ôter sa fonction de pivot ou d'axe premier du texte, la subordonnée "assumant l'importance".

construit sur une question-base qui n'apparaît qu'au second quatrain : "Quel sépulcral naufrage/ [...] /Abolit de mât dévêtu", question oratoire et non marquée par un point d'interrogation final. La limite d'une telle pratique sera atteinte et même dépassée avec *Un Coup de dés*, qui représente le comble de l'expansion phrastique, texte étoilé et proliférant autour d'une phrase titulaire, dont les segments sont disséminés au fil des pages mais ré-unifiés par une typographie identique pour chacun d'eux.

De part et d'autre, tant du côté de la parataxe que du côté de l'hyperhypotaxe, se produisent des effets paradoxaux et symétriques : la suppression des liaisons tend à susciter un phrasé continu du discours (auquel contribue l'effacement fréquent des signes de ponctuation) en ceci qu'elle incite le lecteur à actualiser toutes les liaisons virtuelles, cependant que l'excès d'articulations et la prolifération des déterminants, compléments ou subordonnées désorientent le lecteur, placé devant un objet verbal qui, en dépit (en raison) de sa construction complexe, se donne paradoxalement comme totalité fragmentaire : "Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs"²⁶.

Pour conclure, je voudrais indiquer, s'agissant des opérations syntaxiques à l'oeuvre dans les poèmes, quelques-unes des voies permettant, à l'invitation de Mallarmé, de "pratiquer la lecture". Quelle démarche convient-il d'emprunter ? A coup sûr il ne saurait être question de retrouver derrière l'entrelacs de la phrase mallarméenne une structure syntaxique normale, comme l'ont fait et le font encore la plupart des exégètes académiques : ceci revient en effet à dégager un "sens littéral", soustrait aux procès figuratifs, qui n'est précisément, comme le soulignait Mallarmé, qu'un simple prétexte dont la fonction reste de décourager "l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne à première vue"²⁷. La démarche à mes yeux la plus productive - et la plus conforme aux vœux du pète - est celle qui, enregistrant l'écart (la figure, ici la métatase) tente de cerner "l'effet de sens" qu'il produit : ainsi la syntaxe du texte apparaît non plus comme simplement porteuse du sens, en tant qu'armature articulant des mots ou groupes de mots sémantiquement pleins, mais comme porteuse de sens : productrice, en somme, d'une signification spécifique, que celle-ci vienne redoubler,

²⁶ "Crise de vers", op. cit. p. 277.

²⁷ "Le mystère dans les lettres", op. cit., p. 301.

relancer, concurrencer ou encore figurer la signification globale du poème.

Lors de l'exposé oral de la présente communication, deux analyses détaillées de poèmes ont été soumises au débat, l'une portant sur "Autre éventail", l'autre sur *Sainte*. Dans cet état scriptural, par manque de place, je me bornerai à classer, avec quelques exemples rapidement commentés, les plus fréquentes modalités de production signifiante qu'impliquent les métataxes mallarméennes.

1. METATAXES INTENSIFIANT LE SENS

"Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
Comme pour en bénir quelque funeste moule.

[...]
Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond -
Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine"

Tombeau de Verlaine

Qu'il s'agisse, dans la première strophe, du "ni" ou, dans la troisième, du "tantôt", une même altération de la norme syntaxique se produit, que l'ancienne rhétorique nommait *anantapodoton*, à savoir la suppression du second élément d'une expression alternative, le premier étant seul exprimé. Dans un cas comme dans l'autre - mais surtout dans celui du "ni"²⁸ -, une alternative semble s'annoncer dont le second terme reste en suspens ; en cela, le texte déjoue l'attente du lecteur (n'advient pas ce qui devrait venir), lequel, enregistrant l'annonce d'une alternative, précipite sa lecture en quête du terme suivant : se produisent ainsi, d'une part, un effet d'accélération qui mime, en l'occurrence, dans l'ordre même de la lecture, le mouvement évoqué ("Le noir roc [...] que la bise le roule") et, d'autre part, un effet de déception, lié à la quête vaine du second terme, qui correspond au fait que le mouvement décrit est donné comme ne connaissant pas de fin, quelque force que l'on mette à l'entraver ("Ne s'arrêtera ni").

²⁸ Le "tantôt" pourrait en effet être pris en son sens de "tout à l'heure" ou de "bientôt", sens qui s'inscrit dans la langue vers la fin du XIX^{ème} siècle. Il n'empêche : le "ni" flottant du premier quatrain appelle à prendre en compte aussi le "tantôt" alternatif.

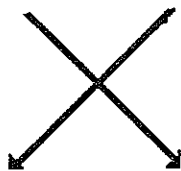
2. METATAXES MIMETIQUES

L'organisation de la phrase, la distribution des syntagmes et des propositions miment l'objet ou l'événement représenté par le poème. Deux exemples : "A la nue accablante tu" où la dislocation syntaxique renvoie au naufrage évoqué avec ses épaves éparses (de façon très nette dans le vers 7 : "Suprême une entre les épaves") ; "Autre éventail", qui propose un simulacre verbal de l'objet lui-même et de son mouvement alternatif : structuration binaire de chaque quatrain (deux vers pour la principale, deux vers pour la subordonnée), complétude syntaxique de chaque strophe terminée par un point (mimant les segments équivalents de l'objet-éventail), inversion dans les deux dernières strophes de l'ordre comparé/comparant (correspondant à la phase d'arrêt puis de repos de l'éventail), faible correction grammaticale dans la strophe centrale ("fou de naître pour personne", permettant dans un poème dont la figure centrale est l'oxymore - trope suggérant le mouvement contradictoire, fait de va-et-vient de l'éventail -, de dégager un "oxymore paradigmatique" ; naître/n'être).

3 METATAXES A EFFETS DE TROPES

Sainte fournit à cet égard un exemple éloquent de syntaxe à effet métaphorique, liée à l'étroite équivalence des deux premières strophes (équivalence syntactico-métrique, avec répétitions ponctuelles des mêmes vocables) qui induit une homologation métaphorique entre les deux isotopies, manifestées tour à tour par ces deux strophes : /musique/ et /sacré/. On notera que l'homologation est relancée et portée à son comble dans les deux dernières strophes où une métaphore stricto sensu est produite entre ces deux registres et soutenue par une disposition chiasmatisque des éléments mis en relation d'analogie (avec au surplus une symétrique gradation synecdochique : harpe/instrument, Ange/plumage) :

"[...] une harpe par l'Ange/Formée"



"[...] le plumage instrumental"

Rêverie sur une scène de bain, *Petit Air I* offre un cas de syntaxe "métonymique" :

"[...]
 Mais langoureusement longe
 Comme de blanc linge ôté
 Tel fugace oiseau si plonge
 Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
 Ta jubilation nue".

Confusion jubilatoire de l'oiseau nageant, de la plongeuse et de l'onde qu'elle devient d'y plonger : l'ensemble du poème est placé sous le signe de la métonymie (figure de la contiguïté, que désigne métaphoriquement la mention "à côté) - linge/femme-oiseau, oiseau/femme, onde/femme, onde/jubilation, jubilation/femme, jubilation/nudité, etc... Le remarquable est qu'à ce glissement proprement métonymique correspond une syntaxe qui, d'une part, déplace les segments phrastiques ("l'onde toi") ou inverse leur ordre attendu ("[...] si plonge/[...]/Ta jubilation nue") et, d'autre part, comme on le voit notamment dans le distique final, permet entre les mots juxtaposés un jeu de relations qui contribue à l'effet de fusion : "onde toi devenue" (l'eau est devenue toi), "toi devenue/Ta jubilation nue" (tu es tout entière la jubilation que tu éprouves), "l'onde toi devenue/Ta jubilation nue" (l'onde est la jubilation qu'elle te donne), etc.

Second volet d'un dyptique jumelant un sonnet de la jubilation sensuelle et un sonnet du déchirement tragique, *Petit Air II* se clôture quant à lui sur un distique dont le premier vers établit un rapport oxymorique entre deux états possibles de l'oiseau qui vient de pousser son dernier cri :

"Déchiré va-t-il entier
 Rester sur quelque sentier."

"Déchiré" et "entier", deux mots entre lesquels la rupture logique s'avère absolue, sont de la sorte, par une coopération étroite de l'espace prosodique et de l'espacement syntaxique, disposés aux deux extrémités du vers (lesquelles valent dès lors comme pôles opposés), cependant que le sujet dont l'état futur fait question se trouve inséré au centre de cette alternative déchirante. Ainsi, non seulement la configuration syntactico-métrique spatialise l'oxymore mais encore elle mime l'écartèlement fatal du sujet, proie d'un destin indécidable.

Ce qui se laisse entrevoir au fil de ces exemples, pourvu qu'on y applique ce que Mallarmé appelait la "transparence du regard adéquat"²⁹, c'est en somme que les métataxes, telles qu'elles sont performées dans l'espace singulier du poème, constituent bien davantage que des figures dont l'opération, portant sur la norme syntaxique et grammaticale, ne produirait que des effets "grammaticaux", scandant le discours, l'organisant, le re-articulant sous l'angle d'une mise en forme du sens ; elles débordent en effet le cadre pur de la syntaxe pour affecter celui même du sens. Je veux dire et j'ai voulu montrer par là que les figures de syntaxe induisent des effets sémantiques et fonctionnent régulièrement dans le poème (en particulier mallarméen) comme des simulacres de tropes. Aussi le texte, par l'"extraordinaire appropriation de [sa] structure", déjoue-t-il le cloisonnement théorique des figures et fait-il voir que, dans l'ordre du symbolique, tout écart à quelque norme que ce soit se répercute à tous les niveaux de son organisation langagière. Chaque figure est toujours plus qu'elle-même, chacune est prise dans un réseau sinueux de signes textuels, de traces, d'indices composant l'impeccable partition dont s'enlève "l'air ou chant sous le texte" ; chacune est toutes les autres.

Un dernier point, d'hypothèse et d'ouverture, pour conclure. Le discours mallarméen qui paraît instaurer dans notre culture, le comble de la scripturalité, calque, me semble-t-il, son phrasé sur celui de la conversation, permettant l'ellipse, le sous-entendu, la reprise, la redondance, l'anacoluthie, la multiplication d'incidentes, etc... Soumis à l'épreuve de la voix, les plus contournés des textes de Mallarmé retrouvent en effet, si on en fait l'expérience (faites-la), une intelligibilité qu'oblitére le dispositif graphique. Sans doute est-ce de ce côté que devraient se tourner les syntacticiens soucieux de comprendre le fonctionnement de la phrase mallarméenne.

Là gît peut-être l'un des paradoxes les plus accusés de la pratique de Mallarmé : promouvoir une "écriture-voix" périmant l'ancienne distinction hiérarchique entre la parole et l'écriture.

²⁹"Le mystère dans les lettres", op. cit. p. 306.