

Sylvie THOREL

LE THYRSE DE LA PROSE

La fiction d'après Poe,
Baudelaire et Mallarmé



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2022

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

La prose, quand elle est devenue au cours du XIX^e siècle une alternative poétique au vers mesuré, obéissait-elle à des contraintes formelles susceptibles, malgré leur probable diversité, d'être réduites « à un même principe »¹. La « crise de vers » dont fait état Mallarmé au lendemain de la mort de Hugo s'inaugure dans les premières années du siècle ; elle a pour corollaires le progressif desserrement de l'alexandrin, jusqu'au vers libre, et une promotion de la prose qui s'exprime conjointement par les inventions du poème en prose et par des expérimentations narratives nombreuses. En regard s'élabore une pensée de la fiction qui semble porter réponse à la question des contraintes de la prose : voilà la thèse de ce livre. Le lecteur n'y trouvera aucune prise de parti sur les théories contemporaines de la fiction mais le récit d'une genèse, qui se trouve dans les écrits de Poe, Baudelaire et Mallarmé, et de ses suites.

La mise au jour de ce principe supposait l'examen de quelques aspects de la crise et de l'imaginaire du vers qu'elle révélait. M'appuyant sur les travaux de Panofsky sur la peinture puis de Rosen et Kremer-Marietti sur la musique, j'ai appréhendé le vers comme une « forme symbolique » apparentée à la perspective et à l'harmonie, qui reposent aussi sur le nombre et qui subissaient à la même époque des atteintes considérables. Ces atteintes éprouvaient la solidité d'un système général qui, au moment de sa disparition, devenait identifiable comme tel : un système suivant lequel *ici-bas* se double d'*au-delà*, qui garantit en retour l'existence de chacun et la légitimité de ses entreprises. De même que la perspective relie des objets prochains à un arrière-monde enviable, de même que tous les sons qui émanent d'un orgue se réunissent pour faire entendre la voix divine, de même une page de vers mesurés s'institue le reflet du ciel, peuplé de *signes*², et le poète peut assimiler sa lyre, « instrument de report et de comparaison »³ comme lui, au

¹ Suivant la formule de l'abbé Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746.

² *Signum* désigne aussi, en latin, un astre. La traduction par Cicéron des *Phénomènes* d'Aratos s'intitule *De signis*. Mallarmé s'en souvient quand il désigne la rime comme « parité de signes éteints ».

³ Paul Claudel, « Les Muses », *Cinq grandes odes*, L'Occident, 1910 ; *Œuvre poétique*, éd. S. Fumet et J. Petit, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 227.

compas de l'astronome. Cette idée, déjà celle de Boèce, d'un service artistique et mystique de l'espérance, n'a plus dans l'esprit de Hugo, Baudelaire ou Mallarmé que la vivacité d'un objet de nostalgie, fort d'être au bord de disparaître, mais elle perdure et se laisse apercevoir avec d'autant plus de netteté.

La Révolution française a constitué une fracture dans l'histoire des imaginaires. S'est bientôt imposée la difficulté de préserver l'espérance, sous les formes qu'elle avait jusqu'alors engendrées, dans l'époque qui s'ouvrait – réciproquement, le creusement du vers a pu révéler à Mallarmé l'empire de ce qu'il appelait « le Néant ». Si le terme de « désastre » s'impose pour des raisons presque étymologiques⁴, parce qu'il suggère l'idée de rupture d'un lien entre la terre et le ciel, il n'est pas assuré que, dans son sens plus familier de catastrophe affreuse, il soit tout à fait approprié.

En effet la découverte du Néant s'est accompagnée d'une autre : l'agencement concerté de mots sur une page est un effet de l'art, c'est-à-dire du travail, qui permet d'articuler les sonorités et les significations de manière à instaurer l'idée d'un sens et donc à fonder concrètement, linguistiquement, une forme nouvelle d'espérance – la mesure et la rime favorisent une telle articulation mais l'idée sourd que toute langue est riche de virtualités latentes, qu'on peut éveiller avec science afin de jouir du leurre, d'instituer malgré tout une fête éclatante⁵. Le principe qui permet d'imposer le voile de la beauté sur le gouffre du Néant est la fiction, lucide, qui dans la pensée de Poe et Mallarmé n'entretient aucun rapport ni avec la vraisemblance ni avec le possible et dont le vers, sitôt dégagé du système symbolique auquel il appartenait, est une forme parmi d'autres : consistant dans le déploiement d'une hypothèse qui trouve sa corroboration dans son déploiement même, elle est la construction de rapports, elle est une interprétation.

Ce regard sur la fiction a été d'abord celui de poètes, sensibles à ce que j'ai appelé *désastre* et engagés à préserver cependant le principe d'une articulation du sens, visée que Mallarmé exprimait avec la plus grande concision quand il écrivait à Cazalis : « je chanterai en désespéré », mais qui était déjà celle de Louis Bertrand, lorsqu'il abritait son œuvre « sarcastique, incisi[ve], pittoresque » sous le patronage du diable au lieu de Dieu. D'une façon générale, la lecture du *Spleen de Paris* le confirme, la référence au diable, maître de tous les artifices, est un indice sûr que le poète renonce à l'idée du possible dédoublement de notre séjour terrestre au ciel et qu'il fait de ce renoncement un socle.

⁴ *Presque*, parce qu'il signifie en réalité que les astres sont contraires...

⁵ Voir Stéphane Mallarmé, *La Musique & les Lettres, Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, t. II, p. 67.

Au XIX^e siècle, les poètes de la prose ont imprimé à leurs écrits un ferme pli réflexif en transposant les aventures de leur pensée sous une forme narrative, à travers des récits souvent caractérisés par une surprenante désinvolture à l'endroit de la vraisemblance et qui, sous couvert d'immerger le lecteur dans un monde qui réjouisse son imagination, se proposent essentiellement à sa pensée ; le genre fantastique, illustré par Mary Shelley, Hoffmann et Edgar Poe puis modulé sous les plumes de Lewis Carroll ou de Borges, a spécialement servi ce projet. Ainsi était ravivée une ancienne tradition, qui n'était pas exactement celle du roman mais s'y apparentait formellement : la tradition de la satire ménippée, illustrée par Rabelais avant de se poursuivre dans *Tristram Shandy*, *Les Voyages de Gulliver*, *Bouvard et Pécuchet* ou *Finnegans Wake*, où des personnages assez abstraits s'écartent du monde commun pour mener une expérience extrême, dans un temps indéterminé et à travers un espace qui forme le miroir de leur esprit ; ces histoires, généralement digressives et empreintes d'ironie, font une place considérable aux dialogues et sont la mise à l'épreuve d'une idée plutôt que, comme les romans, celle d'un individu caractérisé moralement et socialement⁶.

Pour rendre compte des nouveaux enjeux de la poésie, Poe, Baudelaire et Mallarmé ont exploité l'image d'une énergie souterraine et invisible qui circulerait dans l'œuvre à condition d'un solide agencement de ses parties, de telle façon que celle-ci, comparable à un automate, produise l'illusion de la vitalité par effacement de sa cause première soit de son auteur – c'est

⁶ Voir cette manière de définition par Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, 1929 ; trad. I. Kolticheff, Le Seuil, 1970, p. 170 : « Dans la ménippée (et c'est là une de ses particularités essentielles) les péripéties et les fantasmagories les plus débridées, les plus audacieuses, sont intérieurement motivées et justifiées par un but purement idéal et philosophique : celui de créer une situation exceptionnelle, pour provoquer et mettre à l'épreuve l'idée philosophique (la vérité) incarnée par le sage qui cherche. Nous insistons bien sur le fait que le fantastique sert ici non pas à l'incarnation définitive de la vérité, mais à sa recherche, sa provocation et surtout sa mise à l'épreuve. C'est dans ce but que les héros de la « satire ménippée » montent aux cieux, descendent aux enfers, voyagent à travers des pays imaginaires, sont placés dans des situations extravagantes. [...] Très souvent, au fantastique se mêle l'aventure, parfois le symbolisme et même la mystique (chez Apulée). Mais tous ces éléments sont soumis à la fonction purement idéelle de la provocation et de la mise à l'épreuve. Les aventures fantastiques les plus échevelées et l'idée philosophique forment un tout artistique, organique et inséparable. Il faut encore souligner qu'il s'agit de la mise à l'épreuve *de l'idée, de la vérité*, et non pas d'un caractère humain, individuel ou social. L'épreuve du sage est celle de sa position philosophique dans le monde et non pas de tel ou tel trait de caractère, indépendant de cette position. Dans ce sens on peut dire que le contenu de la ménippée est constitué par les aventures *de l'idée, de la vérité* à travers le monde : sur la terre, aux enfers, sur l'Olympe. »

l'idée de « disparition élocutoire » du poète. Cette idée se constitue au moment où la linguistique et la logique formelle établissent l'autonomie et le fonctionnement systématique de la langue et des propositions de vérité, dans des domaines familiers à Mallarmé et à Lewis Carroll. Dès lors, les histoires d'automates et de créatures artificielles constituent autant de méditations sur les conditions modernes de la poésie : elles énoncent que la pertinence sémantique ne repose pas sur la réalité d'un rapport entre l'humain et le divin mais qu'elle s'élabore sur le plan de l'immanence, et elles font par là leur propre preuve – c'est l'objet de quelques contes de Hoffmann, de *Frankenstein* et encore de l'« œuvre d'Art-Métaphysique » que composa Villiers de l'Isle-Adam dans les marges de *Hérodiade : L'Eve future*.

Le récit de Mary Shelley, où l'aventure de Frankenstein est redoublée par celle du navigateur Walton, parti à la recherche du pôle magnétique, le montre : le motif de l'automate est lié à une rêverie sur la musique des sphères, ce divin mécanisme, et il apparaît souvent, au moins au titre d'image, dans des récits d'expéditions maritimes dont il importe qu'elles n'aboutissent pas. *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, *Mardi*, *Moby Dick*, *Vingt mille lieues sous les mers*, *Dan Yack* annoncent ou prolongent *Un coup de dés* et *The Hunting of the Snark*, où Mallarmé et Lewis Carroll donnaient une représentation figurative de leur propre abandon de l'ancien paradigme et réalisaient l'appartenance de formes résolument nouvelles au système symbolique du désastre. Histoires d'automates et histoires de navigation s'avèrent « allégoriques d'elles-mêmes »⁷, elles développent et corroborent figurativement l'hypothèse de leur légitimité. Un comble est atteint quand ces récits des aventures de la pensée, *Through the Looking Glass* ou *Finnegans Wake*, ayant établi l'obsolescence des instruments divins, se consacrent au jeu des mots lui-même, font leur loi de la dérivation et autres formes de motivation seconde des signes de manière à s'établir leurs propres signatures.

Le propre de ces fictions, qui ne s'appuient pas sur la vraisemblance mais font système, est ainsi de se produire simultanément au code qui leur donne accès, suivant la logique du grimoire des anciens alchimistes : tout y est établi afin de simultanément égarer le lecteur et lui imposer l'évidence d'une réalité ou d'un monde qui lui était caché, et cela d'une manière littérale, intraduisible dans une langue qui ne serait pas celle des figures qu'elles agencent. Les lire suppose une attention à la manière dont elles réalisent l'enjeu d'une pertinence quant à soi qui serait la garantie d'une pertinence au-delà, par l'invention permanente de nouvelles contraintes d'ordre logique.

⁷ Suivant une formule appliquée par Mallarmé à son « Sonnet en yx » ; voir sa lettre à Henri Cazalis du 3 mai 1868 ; Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, t. I, p. 728-729.

Elles sont reconnaissables aux références qu'elles multiplient (en particulier à Poe, à Melville, Mallarmé ou Carroll) et aux motifs diaboliques, automatiques ou maritimes par lesquels elles rendent secrètement hommage à la tradition d'où elles sont issues. Si plaisantes soient les aventures qu'elles relatent, quand elles revêtent comme *Lolita* le masque du roman, elles sont autant de mises au point d'un instrument par lequel régler les discordances, faire la balance du désastre : Gide, Kafka, Borges, Nabokov, Beckett et Perec l'illustrent d'une façon exemplaire.