慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Autour d'un poème en prose : Le Démon de l'analogie
Sub Title	ある散文詩の周辺：『類推の魔』
Author	宮林, 寛(Miyabayashi, Kan)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.91, No.3 (2006. 12) ,p.161(168)- 181(148)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	鷲見洋一教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910003-0181

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Autour d'un poème en prose

Le Démon de l'analogie

Le Démon de l'analogie est, de tous les poèmes en prose que nous a laissés Stéphane Mallarmé – ils sont au nombre de treize dans *Divagations* (1897), son dernier livre, « somme » en quelque sorte de ses écrits en prose – le plus célèbre, qui captiva dès sa publication un public averti, suscitant depuis lors de nombreux commentaires tous aussi pénétrants les uns que les autres. Du livre classique d'Albert Thibaudet [1] à la récente contribution d'Yves Bonnefoy [2], en passant par les analyses subtiles de Roger Dragonetti [3] et de Barbara Johnson [4], comme celle, méticuleuse mais parfois un peu arbitraire, de Robert Greer Cohn [5], aucune méthode n'a été négligée, le célébrissime poème en prose a été quadrillé, fouillé dans le moindre détail pour tenter d'élucider l'énigme de la redoutable « Pénultième ». Devant un tel texte, si souvent commenté, nous n'avons pas la prétention de résoudre le problème une fois pour toutes. Notre propos est d'ailleurs moins exégétique, comme dans les travaux des éminents interprètes ci-dessus nommés, que naïvement « sourcier » : le présent travail se bornera donc à convoquer des contemporains et prédécesseurs immédiats de Mallarmé, à leur emprunter des documents qui peuvent entrer en résonance avec *Le Démon de l'analogie*, pour contextualiser ce texte que l'on a trop tendance à isoler non seulement de l'époque de sa composition mais aussi du corpus mallarméen lui-même.

*

C'est dans la lettre de Villiers de l'Isle-Adam, dont le cachet de la poste porte la date du 27 septembre 1867, que l'on voit apparaître pour la première fois le titre du poème en prose auquel est réservé le bel avenir exégétique que l'on sait :

> Je viens de lire vos admirables poèmes en prose ! je lirai samedi, c'est-à-dire demain soir, à 9 heures, chez de Lisle, *le Démon de l'analogie*, que j'étudie profondément, mais c'est une chose qui, pour le bourgeois, me paraît encore plus terrible que vos vers, mon pauvre cher ami ! celle-là est vraiment sans pitié ! jamais on n'a vu ni entendu sa pareille, et il faut absolument être au diapason du « violon démantibulé » de Louis Bertrand, pour saisir la profondeur de votre idée et le talent excellent de la composition. [6]

Villiers remercie Mallarmé qui, en réponse à sa précédente missive du 20 septembre de la même année, accepta de collaborer à la *Revue des Lettres et des Arts*, dont l'auteur de *Morgane* venait d'être nommé rédacteur en chef, et envoya sans tarder la « copie des Poèmes en prose » [7]. La gratitude de Villiers ne semble pas feinte, vu que sa revue allait publier effectivement de Mallarmé cinq poèmes en prose : *Causerie d'hiver* et *Pauvre enfant pâle* (n° 2, 20 octobre 1867) ; *L'Orgue de Barbarie* (n° 3, 27 octobre) ; *L'Orphelin* (n° 7, 24 novembre) ; *La Pipe* (n° 14, 12 janvier 1868). Mais la lettre de Villiers, à y regarder de plus près, ne recèle-t-elle pas, sinon une critique voilée, du moins des mots d'excuse qu'il lui aurait été trop délicat de dire à son confrère bien en face ? Le sort réservé au texte qui nous intéresse ici – *Le Démon de l'analogie* n'a pas paru dans la *Revue des Lettres et des Arts*, il fut donc jugé impubliable – incite à supposer

qu'il en était ainsi.

En effet, que lisons-nous de clair, dans le passage précité de Villiers, sinon une comparaison avec « Louis [ou Aloysius] Bertrand » qui, depuis la publication dans *La Presse* en 1862 de vingt poèmes en prose de Charles Baudelaire, ensemble de textes précédé d'une dédicace « À Arsène Houssaye » dans laquelle l'hommage est rendu à l'auteur de *Gaspard de la Nuit*, était en passe de devenir une référence incontournable quand il s'agissait du « poème en prose » comme genre littéraire à part entière ? C'est dire que *Le Démon de l'analogie* est évalué d'après le canon bertrandien du poème en prose. Et, entre le modèle et la « copie », le rapport de subordination une fois reconnu de celle-ci à celui-là, la tentative même de comparaison ferait pencher la balance en faveur du devancier. Cela d'autant plus que Villiers compare deux poétiques sans commune mesure. Car *Le Démon de l'analogie*, texte somme toute narratif, doit très peu à la méthode bertrandienne qui fait ressortir, comme chacun le sait, le pictural ou le descriptif (« le procédé qu'il [A. Bertrand] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque »[8], dit Baudelaire) ; d'ailleurs, à l'exception de *Causerie d'hiver* (le titre définitif : *Frisson d'hiver*) qui n'est pas sans rappeler certaines pièces de *Gaspard de la Nuit* – ce poème rassemble des couplets, séparés les uns des autres par un blanc, qu'il fait alterner avec un motif récurrent qui se modifie légèrement chaque fois qu'il est répété, celui-ci servant ainsi de refrain –, les interventions du Mallarmé des années 1860 dans le domaine des poèmes en prose se conforment toutes, ou presque[9], par leur aspect typographiquement compact, comme par leur contenu plus réflexif ou remémoratif, au modèle baudelairien. Le rapprochement, pour le moins tendancieux, entre Bertrand et Mallarmé, serait-il alors, quand on pense au refus qu'essuya *Le Démon de l'analogie*, un subterfuge éliminatoire de la part du rédacteur en chef nouvellement nommé ?

Dans la carrière de Villiers de l'Isle-Adam, l'année 1867 a été, aux yeux de la postérité qui dispose d'un recul suffisant pour faire le bilan, l'année des poèmes en prose. En effet, la *Revue des Lettres et des Arts* se promettait de faire une spécialité de ce genre littéraire en instance de légitimation, avec en particulier la reproduction, à partir de son numéro du 10 novembre, d'une trentaine d'extraits de *Gaspard de la Nuit*, alors même que Villiers lui-même venait de publier dans un autre périodique (*La Lune* du 18 août 1867) deux poèmes en prose de son cru. Est-il nécessaire d'ajouter que ceux-ci, en dépit du double hommage à Gérard de Nerval et à Charles Baudelaire, si facilement reconnaissable dans le titre (*El Desdichado* et *À celle qui est morose* [10]), se réfèrent par leur forme à *Gaspard de la Nuit* ? Couplets mis bien en évidence au moyen d'un blanc interstrophique, autonomie de chaque alinéa rendue encore plus forte par sa numérotation en chiffre romain – tout dans l'aspect le plus visible de ces textes avoue on ne peut plus clairement leur ascendance bertrandienne.

Rien d'étonnant alors si Villiers fait montre d'une connaissance précise de son modèle, quand il cite comme en passant *Gaspard de la Nuit* : le « violon démantibulé » qu'il mentionne dans sa lettre à Mallarmé du 27 septembre 1867 est une expression empruntée à *Départ pour le sabbat*, la dernière pièce du « Premier livre » qui sera publiée dans la *Revue des Lettres et des Arts* du 22 décembre :

> Et lorsque Maribas riait ou pleurait, on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé. [11]

Certes, cet alinéa a ceci de commun avec *Le Démon de l'analogie*, qu'il évoque un instrument à cordes déréglé, apparaissant ici comme terme de comparaison qui fait image, et là, servant de *leitmotiv* tout du long du texte. Mais la similitude ne va pas plus loin, car le couplet du « violon

démantibulé » prend place dans le poème qui est comme un album d'instantanés n'ayant entre eux qu'un rapport de contiguïté, tandis que le *leitmotiv* mallarméen fonctionne au sein d'un tout où il se répète, comme élément indispensable au tissage d'une trame narrative. Est-il nécessaire, ou utile de se mettre « au diapason du "violon démantibulé" de Louis Bertrand » pour apprécier à sa juste valeur le poème en prose mallarméen ? On peut en douter et c'est là, s'il en est besoin, une preuve de plus que le rapprochement entre les deux textes si peu semblables relève d'une tactique éditoriale du rédacteur en chef.

Et Villiers, peut-être pour enfoncer le clou, n'a de cesse qu'il fasse céder Mallarmé sur un point bien précis, car toujours dans la même lettre, tout en multipliant ses excuses avec une fausse humilité, il lui demande la permission de corriger un de ses textes :

> Il n'y a que trois mots sur lesquels je vous demande, en tremblant moi-même, une risible concession : et cela parce qu'ils sont de nature à épouvanter les grandes dames, et les jeunes demoiselles, d'abord, et ensuite parce qu'ils ne sont pas, – ou je m'abuse comme un niais, – indispensables à la clarté et à l'image de la phrase : – ce sont les mots « dans le derrière », qui se trouvent dans *l'Orphelin*. Il est assez naturel que ce soit dans cette triste partie de nous-mêmes que le paillasse, individu sacré à titre de prototype de ce siècle, reçoive une ration de pied nécessaire au rire de la foule. Cela est reçu : c'est le dû. Et personne ne s'y trompera. Je crois qu'il vaudrait mieux, soit le renforcer à l'aide de quelque épithète affreuse et innommée, soit, simplement, effacer les trois mots à l'aide d'une plume ? ... mais je vous soumets cela, car la chose est digne de longues réflexions : et il en sera comme vous voudrez. (Ceci entre nous). [12]

La « concession » concerne, non *Le Démon de l'analogie*, texte qui de

toute façon ne sera pas retenu, mais *L'Orphelin*, celui-là publié, après avoir subi le remaniement suggéré que Mallarmé accepta sans se faire prier. Cependant, cette correction ne semble pas si « risible » ou innocente comme le prétend Villiers, car, toujours dans le contexte du rapprochement entre Bertrand et Mallarmé, les « trois mots » en question constituent une citation de *L'Orphelin* – cela va de soi –, mais aussi bien d'une pièce de *Gaspard de la Nuit* traitant d'un sujet analogue et qui, on le verra, ne laisse pas de rappeler par dessus le marché le *leitmotiv* du *Démon de l'analogie*. Que le lecteur en juge d'après les morceaux reproduits ci-dessous, dont le premier est le 3e alinéa de *La Viole de Gamba* et le second, le passage qui contenait avant sa publication les « trois mots » supprimés (et rétablis ici entre crochets) :

> Et monsieur Cassandre de ramasser piteusement sa perruque, et Arlequin de détacher au viédase *un coup de pied dans le derrière*, et Colombine d'essuyer une larme de fou *rire*, et Pierrot d'élargir jusqu'aux oreilles une *grimace* enfarinée. [13]

> Si tu savais comme c'est amusant, un père, ça *rit* toujours..... même l'autre soir où l'on a mis en terre mon petit frère, il faisait des *grimaces* plus belles quand le maître lui lançait des claques et *des coups de pied* [*dans le derrière*]. [14]

Vantardise involontairement cruelle d'un « Petit Saltimbanque » [15] ici, et là, mise en perspective des principaux personnages de la *commedia dell'arte* : la correspondance terme à terme des mots-clefs dans les deux textes incite à identifier le premier comme une « source » probable du second. C'est donc à l'influence de Bertrand sur Mallarmé que semble conclure Villiers, car, quand il évoquait, au sujet des « trois mots » mis en cause, « le paillasse,

individu sacré à titre de prototype de ce siècle », n'était-il pas sûr que son correspondant pensât comme lui à l'une des deux épigraphes coiffant le texte du poème dans *Gaspard de la Nuit* (« Jean-Gaspard Debureau, le grand *paillasse* des Funambules »[16]) ? Et n'est-ce pas là, dans la stratégie éditoriale de Villiers, une demande pressante pour que l'autre consente au remaniement exigé ? Car insinuer de la sorte qu'il connaît la source d'un texte qui est soumis à son appréciation, revient à accuser l'auteur d'un plagiat à moins que celui-ci n'accepte de supprimer la preuve trop visible de l'influence subie. S'il en est bien ainsi – et l'hypothèse est d'autant plus plausible que le poème en question de Bertrand attend d'être reproduit (il le sera le 10 novembre dans la *Revue des Lettres et des Arts*) et que, d'autre part, *L'Orphelin* paraîtra dans la même revue, allégé de l'expression incriminée, quinze jours plus tard –, rien n'interdit d'y voir aussi un subterfuge, ou plutôt une excuse pour exiger une concession autrement grave : la suppression, non plus d'une expression, mais du texte du *Démon de l'analogie* dans son entier.

Le poème en prose de Bertrand, référence implicite dans ce parallèle qui a tourné au désavantage de Mallarmé, s'intitule, on l'a vu, *La Viole de Gamba*. Il semble évident, compte tenu de l'isotopie musicale traversant et ce texte – la thématisation de l'instrument de musique est déjà lisible dans le titre – et *Le Démon de l'analogie*, que Villiers tente de subordonner celui-ci à celui-là, pour justifier sa décision, déjà prise, de ne pas publier la pièce de son confrère la plus éloignée, par ses particularités formelles, du modèle bertrandien, et cela, du fait que sur le plan cette fois du contenu, le texte à éliminer partage avec *La Viole de Gamba* un même motif, comme si l'important dans l'appréciation des œuvres littéraires était d'accorder la préséance à qui aurait su trouver le premier le motif exploité par plus d'un auteur dans plus d'un texte… Le message, du moins, semble avoir été reçu comme le souhaitait notre tacticien. La réponse ne se fit pas attendre, car le

30 septembre 1867, soit trois jours après la lettre de Villiers, Mallarmé annonçait une capitulation sans conditions : « Vous êtes un magicien, et ne puis rien vous refuser. »[17]

*

Le 31 août 1867, le poète des *Fleurs du mal* mourait à Paris. Le même jour parut, dans la *Revue nationale et étrangère*, comme pour accompagner le maître à sa dernière demeure, *Les Bons chiens*, le premier poème en prose de Baudelaire publié à titre posthume, suivi de cinq autres que la même revue inséra du 7 septembre au 12 octobre de la même année. Publication, donc, immédiatement contemporaine de l'échange épistolaire sur les poèmes en prose de Mallarmé dont il vient d'être ici longuement question. Et Villiers, sans aucune arrière-pensée cette fois, informa celui-ci de l'événement dans le *post-scriptum* de sa lettre du 27 septembre 1867 :

> Avez-vous lu de Baudelaire *Les Bons Chiens*, *Portraits de maîtresses* et *Les Bienfaits de la Lune*.[*sic*] Dites, je vous les enverrais. Des chefs-d'œuvre ![18]

C'est le second des trois textes – *Portraits de maîtresses*, publié le 21 septembre – qui retient notre attention : ce poème en prose exploite, dans le troisième des quatre « portraits », une fabulation qui, si Mallarmé en avait pris connaissance en septembre ou en octobre 1867, n'aurait pas manqué d'éveiller en lui un sentiment complexe. Car n'était-ce pas là, à ses yeux, comme une réponse d'outre-tombe de Baudelaire à un de ses poèmes en prose, inédit à cette date ? Il ne pouvait se douter que l'illustre aîné s'était intéressé à son texte au point d'en rendre compte dans une des notes de *La Belgique déshabillée*. Celles-ci n'ont vu le jour qu'en 1951. Mais le fait est là, aucun doute n'est possible. Voici d'abord, tel qu'il est rappelé par

Baudelaire, le canevas du texte mallarméen :

> Le monde va finir. L'humanité est décrépite. Un Barnum de l'avenir montre aux hommes dégradés de son temps une belle femme des anciens âges artificiellement conservée. « Eh ! quoi ! disent-ils, l'humanité a pu être aussi belle que cela ? »[19]

Ce résumé est suffisamment fidèle pour qu'on y reconnaisse *Le Phénomène futur*, et Baudelaire, tout en louant le « jeune écrivain » de sa « conception ingénieuse », n'approuve pas la leçon qu'il croit pouvoir en tirer : « Je dis que cela n'est pas vrai. L'homme dégradé s'admirerait et appellerait la beauté laideur. »[20]

Pourquoi un rejet aussi net ? Même en tenant compte de l'aigreur croissante du dernier Baudelaire – pensez à ses sarcasmes difficilement justifiables contre les Belges, consignés dans le dossier préparatoire d'un livre jamais écrit, où il laissa d'ailleurs les lignes qui viennent d'être citées –, son jugement quant au texte de Mallarmé ne reste-t-il pas tout de même trop casssant ? Il aurait très bien pu ne pas en parler, et négliger purement et simplement le jeune inconnu. Si sa réaction fut aussi vive, ce n'est pas qu'il eût vitupéré dans un simple mouvement d'humeur, mais que *Le Phénomène futur* constituait, très probablement, une provocation, ou une question pertinente qui faisait mouche... De fait, *Le Phénomène futur* renverse systématiquement les données d'un texte source – *Le Vieux Saltimbanque* – jusque et y compris sa morale, de manière à faire apparaître une alternative au problème qui y est posé.

Les deux poèmes en prose ont, l'un comme l'autre, pour toile de fond une fête foraine, sur laquelle se détache le personnage du poète (apparaissant tel que nommé dans *Le Phénomène futur*, et allégorisé chez Baudelaire sous les traits d'« un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépit »[21]).

Mais, si d'un côté le « jubilé populaire » bat son plein, les forains et les flâneurs communiant dans une « atmosphère d'insouciance »[22] (« les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux »[23]), le décor du *Phénomène futur* n'a rien d'un jour de liesse, avec sa « malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles »[24] qui se résigne à son destin. Si Baudelaire s'étend avec force détails sur l'animation de la fête, c'est qu'il en attend un effet de contraste pour marquer avec plus de force la solitude et la misère du vieux forain dont la « destinée était faite »[25], tandis que dans le texte de Mallarmé, le tableau uniformément noir, évoquant « le monde qui finit de décrépitude »[26], est brossé pour que ressorte, là aussi par un effet de contraste, une lueur d'espoir dans les yeux des « poëtes de ces temps »[27]. Ici, le poète vit « à une époque qui survit à la beauté »[28], et là, c'est lui « qui a survécu à la génération dont il *fut* le brillant amuseur »[29]. À la vision baudelairienne, si pessimiste, du destin qui attend le poète, exposé qu'il est comme tout individu humain à l'érosion par le temps, Mallarmé oppose, sinon la négation, du moins la mise entre parenthèses du temps – de cet « obscur Ennemi qui nous ronge le cœur »[30] –, grâce à laquelle les poètes, de nouveau « hantés du Rythme »[31], tenteront de célébrer un beau ni triste ni joyeux, qui serait de l'esthétique pur : une de ces « grandes scintillations de la Beauté sur cette terre »[32]. Voilà une conception de la beauté qui est l'antipode de « la définition du Beau, – de [s]on Beau » que Baudelaire nota sur un des feuillets de *Fusées*, selon laquelle le beau n'est pas pensable sans « le regret » ou « la Mélancolie »[33], réactions subjectives à l'écoulement des jours. Il y a donc d'un côté affirmation d'un beau qui reste lié à la dimension temporelle de l'existence avec tout ce qu'elle implique de sentiments humains et, de l'autre, aspiration à un beau en dehors, ou « au dessus du temps »[34], que seul peut atteindre un « Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps »[35].

C'est dans cette confrontation – virtuelle, puisqu'il n'y eut de débat ni oral ni par écrit entre les intéressés – des deux conceptions du beau que le troisième des *Portraits de maîtresses* vaut comme une réponse de Baudelaire à Mallarmé. Réponse sournoise s'il en est : au lieu de réfuter frontalement la position adverse, l'auteur des *Portraits de maîtresses* recourt à la caricature qui constitue un affront plus dur à avaler. Car de la « Femme d'autrefois »[36] qui déclenche le rêve d'un beau intemporel, et qui de surcroît n'est pas sans rappeler la figure d'Hérodiade, préoccupation majeure de Mallarmé à cette époque et son idéal du beau (« une extase d'or [...] sa chevelure » qui « se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres »[37]), Baudelaire fait un monstre diamétralement opposé : purement physique, au lieu d'être idéalisée, n'ayant que le tube digestif, mue par une faim jamais assouvie, cette « maîtresse » est à la « noble créature »[38] de Mallarmé ce que dans un autre poème en prose de Baudelaire un sosie vulgaire est à la jeune fille « qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité »[39]. Qu'on en juge d'après ce passage qui comporte une occurrence du mot « phénomène », pris dans le sens assez particulier, mais commun aux deux poèmes en prose ici mis en rapport, de « chose ou personne extraordinaire qu'on montre à la foire » (le Littré), ce mot, en italiques dans le texte, fonctionnant comme un clin d'œil sans équivoque de Baudelaire à Mallarmé :

> Bref, j'ai vécu quelque temps en tête à tête avec un *phénomène* vivant. Elle mangeait, mâchait, broyait, dévorait, engloutissait, mais avec l'air le plus léger et le plus insouciant du monde. [...] J'aurais pu faire ma fortune en la montrant dans les foires comme *monstre polyphage*. Je la nourrissais bien ; et cependant elle m'a quitté... – Pour un fournisseur aux vivres, sans doute ?

– Quelque chose d'approchant, une espèce d'employé dans l'intendance qui, par quelque tour de bâton à lui connu, fournit peut-être à cette pauvre enfant la ration de plusieurs soldats.[40]

Le Phénomène futur faisait-il partie de l'ensemble des poèmes en prose que Mallarmé envoya à Villiers de l'Isle-Adam en septembre 1867 ? Rien ne permet de l'établir, ni d'affirmer le contraire. Toujours est-il que le texte, achevé au plus tard en février 1866[41], dut attendre, comme *Le Démon de l'analogie*, jusque dans le milieu des années 1870 pour voir enfin le jour. Or, *Le Démon de l'analogie* a été, rappelons-le, un texte jugé impubliable. *Le Phénomène futur*, dans la mesure où il a subi, *de fait*, le même sort que celui-ci – sa publication fut différée – rejoint donc, *en droit*, le rang peu honorable de textes refusés. C'est dans ce contexte du refus, que la « réponse » de Baudelaire acquiert un sens supplémentaire : en sus de la divergence de deux esthétiques qu'elle affirme quoique de façon détournée, elle peut peser comme un argument de plus – après la comparaison avec Aloysius Bertrand – pour disculper la rédaction de la revue qui rejeta *Le Démon de l'analogie*. Argument ni énoncé en toutes lettres par Baudelaire, ni invoqué par Villiers pour se justifier, mais qui n'en reste pas moins blessant pour le Mallarmé de la fin septembre 1867, car tout se passe comme si *Le Démon de l'analogie* avait essuyé un double refus en raison de sa non-conformité au canon bertrandien *et* baudelairien du poème en prose. Mallarmé s'est-il senti humilié, ou, à l'inverse, confirmé dans sa résolution de faire autre chose ? Les deux réactions nous semblent également possibles, mais c'est la seconde qui a dû l'emporter, puisque ce qui fait la force du *Démon de l'analogie* – et l'auteur le savait mieux que quiconque – c'était justement le fait, rare à l'époque où le poème en prose n'existait pas encore comme entité générique bien définie, qu'il ne dérivait ni de Baudelaire ni de l'ascendance bertrandienne.

*

Pour en revenir une dernière fois à la lettre du 27 septembre 1867, dans laquelle Villiers remerciait Mallarmé de l'envoi de ses poèmes en prose, qu'il nous soit permis d'y noter une phrase, ou des « lambeaux » anodins d'une phrase quelconque qui aideront à nommer, on le verra, un grand absent du débat, en cet automne 1867, autour du *Démon de l'analogie* :

> [...] et vous verrez, d'ailleurs, *dès le premier numéro*, que je ne suis pas indigne de travailler à vos côtés [...].[42]

De fait, quand quatre poèmes en prose de Mallarmé furent insérés en trois fois dans ses n° 2, 3 et 7, la *Revue des Lettres et des Arts* publiait en feuilletons *Claire Lenoir* de Villiers, et le numéro qui reproduisit *La Pipe*, la dernière contribution de Mallarmé à cette revue, offrait de Villiers le dernier feuilleton de *L'Intersigne*, le plus ancien des « contes cruels ». Villiers est donc, comme il l'annonçait dans sa lettre, « aux côtés de » Mallarmé, et cela dans l'acception pour ainsi dire physique de l'expression : les textes de l'un et de l'autre voisinent dans l'espace d'un même numéro de la même revue.

Mais la locution « aux côtés de » n'évoque pas ici qu'une simple coprésence factuelle des textes de deux auteurs. Villiers ne déclare-t-il pas, par la même occasion et plus fondamentalement, *se mettre* aux côtés de Mallarmé, c'est-à-dire se ranger de son côté, c'est-à-dire adopter l'esthétique recommandée par son compagnon d'armes ? Car il avait précisé l'année précédente, dans une lettre également à Mallarmé, ce qu'il pensait de ses propres textes narratifs dont justement *Claire Lenoir* :

> Claire Lenoir, un roman terminé, va paraître dans l'*Epoque*. Je vous l'enverrai. [...] Yseult d'Yeuse et ses amies Clio-la-Cendrée et Diane d'Aubel, paraîtront également là [dans le *Nain jaune*] ou à la Revue [*i.e. Revue du XIXe siècle*]. Claire Lenoir et Yseult sont des contes terribles écrits d'après l'esthétique d'Edgard[*sic*] Poe. [43]

Nous voilà donc en présence d'un nom que Villiers a, consciemment ou non, omis dans son appréciation sur les poèmes en prose de son ami, mais que certains commentateurs d'aujourd'hui, et non des moindres, puisqu'un Yves Bonnefoy est du nombre de ceux-ci, ne manquent pas de citer quand ils ont affaire au *Démon de l'analogie*. En effet, il semble désormais acquis que ce texte a été conçu dans un rapport intertextuel avec *Le Démon de la perversité* d'Edgar Poe : il s'agit, ici comme là, d'une histoire racontée à la première personne, qui conduit le narrateur-héros au dévoilement involontaire d'un secret ; on peut reconnaître, jusque dans le détail, une concordance troublante entre les deux textes, par exemple l'idée commune à l'un et à l'autre d'une phrase récurrente comme facteur déterminant de la révélation finale (« la mémoire obsédée par une espèce de tintouin, par le refrain d'une chanson vulgaire ou par quelques *lambeaux* insignifiants d'opéra »[44] chez Poe, à quoi répondent dans *Le Démon de l'analogie* les « lambeaux maudits d'une phrase absurde »[45]). Et le poème en prose porte, comme pour nous mettre sur la voie, un titre presque trop transparent ou, pour emprunter un mot et sa signification à un autre conte de l'Américain – nous pensons bien entendu au *Cœur révélateur*, qui se termine lui aussi par un aveu malencontreux –, un titre si ostensiblement « révélateur » qui « avoue » l'origine du texte auquel il introduit.

Il est peu probable que Villiers, qui avait sous sa main « des contes terribles écrits d'après l'esthétique d'Edgard[*sic*] Poe », se soit trompé sur

les intentions de Mallarmé dans un texte d'ascendance si manifestement poesque. Il se promettait d'ailleurs, dès la réception du manuscrit, de « lire » *Le Démon de l'analogie* « chez [Leconte] de Lisle », lui accordant ainsi le même traitement qu'à ses propres contes, car tout de suite après le passage de sa lettre du 11 septembre 1866 qui vient d'être cité, il informait son ami de l'effet produit par la lecture à haute voix de ses « Claire Lenoir et Yseult » : « [...] d'après l'esthétique d'Edgard[*sic*] Poe. Et j'ai obtenu de tels succès de fous-rires chez Leconte de Lisle (Ménard se cachait sous les sophas à force de rire, et les autres étaient malades) que j'ai bon espoir »[46]. L'esthétique de l'effet, l'oralité du conte, la nécessité de confier le texte à un public quelque restreint qu'il soit pour rendre réel l'effet escompté – voilà, si on en croit cette confidence, quelques-unes des principales préoccupations de Villiers qui venait de se découvrir une vocation de conteur. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il n'ait pas retenu pour sa revue *Le Démon de l'analogie*, lequel risquait, sinon d'empiéter sur son domaine à lui, du moins de faire double emploi avec *Claire Lenoir* et *L'Intersigne*, une nouvelle et un conte tous les deux fantastiques qu'il croyait à cette époque proches de certaines « histoires extraordinaires » du maître américain.

*

Le Démon de l'analogie paraît en 1874, dans le premier numéro de la *Revue du Monde Nouveau*, publication hélas trop éphémère – elle n'eut que trois numéros – fondée et dirigée par Charles Cros. Le même numéro offre aux amateurs de récits d'épouvante *Le Convive inconnu*, nouvelle de Villiers de l'Isle-Adam qui sera recueillie, après avoir subi de nombreuses modifications et sous un titre nouveau (*Le Convive des dernières fêtes*), dans les *Contes cruels* (1883). Ainsi, Villiers se retrouve une fois de

plus « aux côtés de » son confrère, puisque sa nouvelle partage avec un texte de ce dernier les pages d'un même périodique. Qu'en est-il alors de l'autre sens de l'expression ? À l'occasion de leurs retrouvailles, Villiers a-t-il rejoint pour de bon le camp de celui qui avait dû être son initiateur dans l'esthétique d'Edgar Poe ? En 1867, lui qui s'était mis « aux côtés de » Mallarmé, agissait sans doute un peu malgré lui, car tout en faisant sienne la « philosophy of composition » du poète américain, il avait fini, en sa qualité de rédacteur en chef, et peut-être aussi comme écrivain blessé dans son amour-propre, par refuser le plus poesque des textes que son ami destinait à sa revue... Il y a de cela sept ans. Cette fois, le futur auteur des *Contes cruels* a-t-il accepté la compagnie de Mallarmé sans animosité ? Rien ne permet de trancher la question, car la correspondance tant de Villiers que de son ami garde le silence sur ce point.

Reste que *Le Convive inconnu* n'aurait pu trouver une meilleure place qu'« aux côtés » du *Démon de l'analogie* et *vice versa*, tant leur rencontre semble, pour qui connaît désormais les démêlés autour de ce dernier texte, éloignée d'un événement fortuit. Œuvres aussi anciennes l'une que l'autre – *Le Convive inconnu* remonte jusqu'en 1866, sinon sous l'une de ses formes actuellement connues, du moins dans une version provisoirement achevée et sous un autre titre (*Yseult d'Yeuse et ses amies Clio-la-Cendrée et Diane d'Aubel*[47]) –, la nouvelle et le poème en prose ont ceci de commun, outre la poétique poesque de l'effet qui les sous-tend de bout en bout, qu'ils sont tous les deux des textes refusés dans les années 1860. Qui plus est, malgré la différence manifeste de leurs dimensions comme des sujets abordés, l'action se déroule dans les deux cas de façon quasi identique : des deux côtés, l'essentiel de l'histoire est dans le passage progressif du mystère à la révélation, d'un pressentiment à sa confirmation, de l'oubli à la remémoration. C'est, de part et d'autre, comme un rappel, comme un indice renvoyant à la trame narrative de nombreux récits d'épouvante

d'Edgar Poe, ou à la célébrissime ballade *Ulalume* que Villiers avait voulue pour la *Revue des Lettres et des Arts* mais qui parut ailleurs, le 5 octobre 1872, dans la traduction de Mallarmé. Les émules de naguère se sont-ils entendus cette fois pour donner chacun un texte qui entrerait en résonance intertextuelle avec la contribution de l'autre ? Rien ne permet de trancher la question, ici non plus. Il n'en reste pas moins vrai qu'il y a, entre les deux textes, comme une perche tendue par l'un des protagonistes de notre histoire, pour que l'autre consente à renouer le dialogue interrompu.

En effet, on peut relever, dans *Le Convive inconnu*, un mot-clef qui domine la première phase de l'événement raconté : « bizarrerie ». Ainsi, avant même que le narrateur identifie l'inconnu avec un homme qu'il ne se souvient plus d'avoir croisé lors d'une exécution capitale, les faits et gestes du mystérieux personnage éveillent les soupçons dès qu'il profère sa première parole, à cause de leur inqualifiable « bizarrerie »[48]. Et le récit est construit de telle sorte que le lecteur passe de cette « bizarrerie » (un signe annonciateur ou, pour emprunter un mot au vocabulaire typiquement villiérien, un « intersigne »), à la folie confirmée de celui qui, maintenant qu'il est loin du narrateur dont il a quitté la compagnie, attend l'instant fatal au pied de l'échafaud (la vérification du pressentiment).

Mallarmé fait appel lui aussi à l'idée de « bizarrerie » pour qualifier le comportement de son personnage. Or, quand elle se retrouve dans le poème en prose, la « bizarrerie » est adjectivisée, change de fonction en devenant de signe prémonitoire qu'elle était dans la nouvelle, la manifestation la plus apparente de l'effroi qui saisit le narrateur devant le dénouement redouté et désiré tout à la fois, devant ce retour du refoulé :

> Je m'enfuis, *bizarre*, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième. [49]

Bien en évidence dans son emploi appositif, l'épithète attire l'attention du lecteur d'autant plus qu'elle apparaît dans la phrase qui conclut le récit. Mais est-elle vraiment à sa place ? Alors que normalement « bizarre » devrait qualifier, non le locuteur (le *sujet*) qui se prononce sur un *objet*, mais cet objet qu'il juge pour ainsi dire de l'extérieur, l'adjectif s'applique ici au narrateur comme si celui-ci s'était subitement divisé en deux personnages, l'un agissant et l'autre observant, pour se raconter lui-même en train d'agir. Ou pour introduire *in extremis* une instance testimoniale dans cette aventure jusque-là sans témoin... Ou bien encore, pour insister sur le fait que le narrateur vient d'affronter son image spéculaire, cette image de soi *objectivée*... Ou bien encore... On a beau multiplier les interprétations, l'anomalie de l'adjectif ne sera jamais expliquée de façon à combler tous les interprètes. Mais justement, cette incongruité du mot « bizarre » qui cadre mal avec l'économie du texte dans lequel il fait irruption comme corps étranger, n'est-ce pas là un signe qu'il vient de l'extérieur, d'un autre texte qu'il ne cesse de désigner du fait même de sa présence déplacée ? Un clin d'œil à la nouvelle qui tient compagnie au poème en prose, ou un signe de connivence que l'auteur de celui-ci adresse à son compagnon de route pour lui rappeler ce que leurs textes ont éprouvé de commun dans leur histoire, la bizarrerie du mot « bizarre » semble avoir été un choix délibéré de la part de Mallarmé. Villiers de l'Isle-Adam s'en est-il aperçu ? Mais là est une autre question, que nous préférons laisser ouverte.

Kan MIYABAYASHI

Notes

1. Thibaudet, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé : étude littéraire*, 11e édition, Paris, Gallimard, 1938, pp. 184-188.
2. Bonnefoy, Yves, *Le secret de la Pénultième*. Paris, Abstème & Bobance, 2005.
3. Dragonetti, Roger, « "Le Démon de l'analogie" di Mallarmé », in *Strumenti critici*, nº 24, 1974.
4. Johnson, Barbara, « Crise de prose », in *Po&sie,* nº 4, 1978.
5. Cohn, Robert Greer, *Mallarmé's prose poems : a critical study*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 5-22.
6. Villiers de l'Isle-Adam, *Correspondance générale et documents inédits*. Edition recueillie, classée et présentée par Joseph Bollery, t. I, 1846-1880, Paris, Mercure de France, 1962 (abréviation : *V. Corr. I*), p. 112.
7. *Ibid.*, p. 107.
8. « À Arsène Houssaye », in Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes I*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (abréviation : *B. OC I*), p. 275.
9. Parmi les sept poèmes en prose de Mallarmé dont on est sûr qu'ils datent de cette période, *Causerie d'hiver* et *Pauvre enfant pâle* sont composés de courts paragraphes qu'il est loisible de considérer comme autant de strophes. Ce qui ne manque pas de faire penser au modèle bertrandien. Mais *Pauvre enfant pâle*, dans sa version préoriginale (que publia justement la *Revue des Lettres et des Arts*), n'est pas « blanchi » comme les pièces de *Gaspard de la Nuit* : les alinéas ne sont pas séparés par un blanc d'espacement – différence d'autant plus visible que le texte suivait immédiatement *Causerie d'hiver* lors de sa publication en 1867. Par ailleurs, ce poème en prose raconte une scène de rue, un fait divers potentiel : ce qui, vu le contenu, le rapproche des « petits poèmes en prose » de Baudelaire avec lesquels il partage la problématique de la modernité.
10. Cf. Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*. 2 vol. Edition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 (abréviation : *V. OC*, suivi de la tomaison), t. I, p. 1337 ; t. II, pp. 863-864 et pp. 1702-1703.
11. Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Edition présentée, établie et annotée par Max Milner, Paris, Gallimard, « Poésie », 1980 (abréviation : *G. N.*), p. 103.

12. *V. Corr. I*, pp. 112-113.
13. *G. N.*, p. 100. Nous soulignons.
14. « L'Orphelin », in Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes I*. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 (abréviation : *OC I*), p. 446. Nous soulignons.
15. Lettre à Edmond Deman du 19 juillet 1888, in Mallarmé, Stéphane, *Correspondance III, 1886-1889*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1969, p. 227.
16. *G. N.*, p. 99. Nous soulignons.
17. Lettre à Villiers de l'Isle-Adam du 30 septembre 1867, in *OC I,* p. 725.
18. *V. Corr. I*, p. 114.
19. Baudelaire, Charles, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, suivi de *Amœnitates Belgicæ*. Edition d'André Guyaux. Paris, Gallimard, « Folio classique », 1986 (abréviation : *F. M. BD*), p. 155. C'est Yves Bonnefoy qui a marqué avec force l'importance de cette note. Voir « Baudelaire parlant à Mallarmé », texte d'une conférence reproduit dans son livre *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1981, pp. 71-94.
20. *Ibid.*
21. « Le Vieux Saltimbanque », in *B. OC I*, p. 296
22. *Ibid.,* p. 295.
23. *Ibid.*
24. « Le Phénomène futur », in *OC I*, p. 413.
25. « Le Vieux Saltimbanque », in *B. OC I*, p. 296.
26. « Le Phénomène futur », in *OC I*, p. 413.
27. *Ibid.*, p. 414.
28. *Ibid.*
29. « Le Vieux Saltimbanque », in *B. OC I*, p. 297. Nous soulignons.
30. « L'Ennemi », in *B. OC I*, p. 16
31. « Le Phénomène futur », in *OC I*, p. 414.
32. Lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, in *OC I,* p. 717.
33. *Fusées*, in *F. M. BD*, pp. 73-74.
34. *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, in *OC I,* p. 473.
35. Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, in *OC I*, p. 713.
36. « Le Phénomène futur », in *OC I*, p. 413.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*, p. 414.
39. « Laquelle est la vraie ? », in *B. OC I,* p. 342.

40. « Portraits de maîtresses », in *B. OC I,* p. 347.

41. « Les deux pages de prose » que Mallarmé envoya à la cousine de son ami Henri Cazalis sont vraisemblablement le manuscrit du *Phénomène futur*. Cf. la lettre à Mme H. Le Josne, datée du 8 février 1866, in *OC I*, p. 691.

42. *V. Corr. I*, p. 113.

43. *Ibid.*, p. 99.

44. « Le Démon de la perversité », in Poe, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 276. Nous soulignons.

45. « Le Démon de l'analogie », in *Revue du Monde Nouveau*, n° 1, 15 février 1874, p. 14 (*OC I,* p. 416).

46. *V. Corr. I*, p. 99.

47. *Ibid.*

48. « Le Convive inconnu », in *Revue du Monde Nouveau*, n° 1, 15 février 1874, p. 40 (*V. OC I*, p. 608).

49. « Le Démon de l'analogie », in *Revue du Monde Nouveau*, n° 1, 15 février 1874, p. 16 (*OC I*, p. 418). Nous soulignons.