

Ghil « hors de l'oubli où *la voix de Mallarmé* relègue aucun contour »

Julien Marsot

Volume 52, numéro 3, 2016

Voix de Mallarmé

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1038057ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1038057ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsot, J. (2016). Ghil « hors de l'oubli où *la voix de Mallarmé* relègue aucun contour ». *Études françaises*, 52(3), 53–75. <https://doi.org/10.7202/1038057ar>

Résumé de l'article

René Ghil s'est très tôt positionné comme disciple de Mallarmé à partir d'une audition unique de *L'après-midi d'un faune* dans le cadre d'une lecture publique de 1884. À partir de cette « mésécoute » inaugurale de Mallarmé et des connaissances partielles qui étaient les siennes, il entreprendrait le développement d'une conception matérialiste et « réaliste » de la sonorité vocale, médiatisée par une référence à l'impressionnisme. Suivant en ce sens plutôt les gloses au poème de Huysmans et de Mendès, l'errance théorique de Ghil ferait craquer l'armature à quatre mains du *Traité du verbe* (1886), et ce, puisque l'« Avant-dire » donné par Mallarmé à l'opuscule inverse plutôt point par point l'art vocal trans-esthétique du disciple, en le déplaçant sur le terrain linguistique et poétique. On lira donc dans le *Traité du verbe* un double « double état » de la parole : celui de Ghil qui oppose l'écriture silencieuse à la voix musicalement sonore, et celui de Mallarmé qui institue un *distinguo* entre modes énonciatifs et genres de discours pour valoriser la « notion pure » portée par la voix musicale et suggestive « idéelle » du poème.

Ghil « hors de l'oubli où *la voix de Mallarmé* relègue aucun contour »

JULIEN MARSOT

Sous couvert de métaphore musicale « [l]a voix fait son entrée dans la poésie à la fin du XIX^e siècle¹ » jusqu'à devenir un objet de réflexion théorique qui accompagne et parfois précède les avancées des sciences du langage à partir de son cadre poéticien. D'aucuns croient que c'est surtout René Ghil « qui, dans la lignée de Mallarmé, va se préoccuper de mettre la voix au centre de l'écriture poétique² ». L'observation mérite toutefois d'être approfondie et nuancée. Le disciple symboliste, peu lu, a longtemps été considéré comme « singe de Mallarmé³ » par une tradition de lecture peu clémentine, mais il a récemment été tiré de l'oubli par Jean-Pierre Bobillot qui voit en lui un ancêtre de la poésie sonore du XX^e siècle. Rallié *a posteriori* à cette école, Ghil serait « celui qui a dit non à Mallarmé⁴ » justement par son souci pour « la matérialité [...] de la parole⁵ » proférée. L'hypothèse au demeurant légitime d'un héritage mallarméen dans le souci qu'a Ghil pour la voix comme matière du poème soulève des difficultés, d'autant que Mallarmé est considéré par la vulgate comme le laudateur de la page,

1. Isabelle Krzywkowski, *Le temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'improvisiste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2006, p. 222.

2. Laura Toppan, « Mallarmé et l'Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil : une question de "philologie intégrale" », *Textuel*, n° 46, 2005, p. 121.

3. Jean-Louis Backès, « La poétique paranoïaque de René Ghil », dans Sylvain Auroux (dir.), *La linguistique fantastique*, Paris, J. Clims et Auroux, 1985, p. 203.

4. Jean-Pierre Bobillot, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil », *Loxias*, n° 36, mis en ligne le 15 mars 2012, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7029>

5. *Idem*.

de la typographie et du Livre – en somme, de l'*écriture*. Demeure à penser et à expliquer l'équivocité de ce transfert d'intérêt pour la voix, comme à cerner ses sources et modalités précises. Une archéologie de leurs premiers contacts s'impose.

Ouïr Mallarmé (une scène primitive)

Dans ses mémoires littéraires *Les dates et les œuvres* (1923), René Ghil livre le récit d'un épisode séminal. Alors que « les rares poèmes publiés de Mallarmé l'avaient été dans des revues depuis longtemps introuvables⁶ », Catulle Mendès fait découvrir le poète à la jeune génération bientôt dite « symboliste » lors d'une conférence sur le Parnasse prononcée en novembre 1884. Ghil raconte :

Mais il nous lut de Mallarmé [...] avec quelques précautions, cet « Après-midi d'un Faune ». Je me rappelle notre émotion commune et soudaine : nous aurions voulu crier et nous multiplier, d'un coup nous sentîmes que quelque chose d'inconnu et qui nous hantait était là en puissance : notre unanime applaudissement éclata, se prolongea, et d'on ne sait quelle énergie de protestation, voire même de provocation⁷ !

La « voix vocalisée⁸ » était propice à faire saisir la nouveauté métrico-rythmique d'un poème comme *L'après-midi d'un faune* puisque Mallarmé concevait dans ce texte le traitement du vers en termes « musicaux » différemment que dans le reste de sa production :

J'y essayais, en effet, de mettre, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions⁹.

6. Bertrand Marchal, « Préface », dans *Stéphane Mallarmé. Mémoire de la critique*, textes choisis et présentés par Bertrand Marchal, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 10.

7. René Ghil, *Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique* (éd. Jean-Pierre Bobillot), Grenoble, Ellug, coll. « Archives critiques », 2012 [1923], p. 92.

8. Il s'agit d'une des trois catégories proposées par Christian Doumet pour penser la voix postromantique, faisant système avec la voix-oreille (celle intériorisée par le poète en amont de l'écriture) et la voix-écrite (prescriptions grammaticales, textuelles ou graphiques quant au rythme, échos phonétiques, etc.). Ces catégories sont discutées en introduction au présent numéro d'*Études françaises*. Voir aussi Christian Doumet, « La voix du poème », dans Antonio Rodriguez et André Wyss (dir.), *Le chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 37-50.

9. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (éd. Daniel Grojnowski), Paris, José Corti, 1999 [1891], p. 105.

Compte tenu du contexte de réception, c'est certainement ce « piano-tement » qui a impressionné le jeune auditeur plutôt que le sens profond de l'anecdote métaphictio-nnelle au cœur du poème, réputé difficile. Ouir Mallarmé a suffi au serment d'allégeance proclamé hâtivement dans la préface au premier recueil de Ghil, *Légendes d'âmes et de sangs*, paru l'année suivante : « De cette première audition de poèmes de Mallarmé, l'enthousiaste émotion s'inscrit immédiatement en mon Introduction, datée elle-même de Novembre¹⁰. » Il y esquisse un art poétique que prolongerait le *Traité du verbe* (1886), toujours en référence au seul *Faune*, et ce, à partir de ce qui n'avait pourtant été, avec son modèle, qu'un bien fugitif contact de l'ordre du sensible plus que de l'intelligible – de la *phonè* plus que du *Logos*. Il appert que le soi-disant disciple s'est livré à ce que la critique anglaise nomme « mélecture » (*misreading*) – ou plutôt, dans ce cas-ci, à une « mésécoute » de ce poème qui s'est révélée pour lui féconde sur le plan théorique et compositionnel. « Suis-je monomane ? mais il me semble que Mallarmé, dans son *Faune*, est un *poète réaliste*¹¹ ! » La prolepse de Ghil introduit une interprétation *a priori* contre-intuitive.

Une crise de la mimesis ?

Valéry avait-il Ghil en mémoire quand il refusa de lire publiquement *L'après-midi d'un faune* lors d'une conférence de 1933 en le plaçant sous la rubrique des morceaux qu'il faut « étudier et déchiffrer » parce qu'ils « demandent à être bien connus avant d'être entendus¹² » ? L'intérêt du poème ne se limite pas à la nouveauté « musicale » de son jeu métrique, mais procède de sa réflexion performative sur les pouvoirs de la poésie. Dans sa troisième et dernière version expurgée de toute référence théâtrale et illustrée par Manet en 1876, « le monologue du faune est le poème de la confusion entre le monde et la poésie-fiction¹³ ». Par refus de l'« anecdote », ce poème se donne à lire comme un art poétique qui radicalise le vertige de la méditation cartésienne dont Mallarmé aura fait l'expérience en réfléchissant aux propriétés du langage. L'élogue,

10. René Ghil, *op. cit.*, p. 92. (Nous soulignons.)

11. René Ghil, « Mes idées », dans *Légendes d'âmes et de sangs*, Paris, L. Frinzine et cie éditeurs, 1885, p. 10. Désormais abrégé en *MI*, suivi du numéro de la page.

12. Paul Valéry, *Œuvres complètes* (éd. Jean Hytier), t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 669.

13. Éric Benoit, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde », *Romantisme*, n° 111, 2001, p. 114.

qui pourrait être qualifié de *logoscénique*, tient désormais tout entier dans la voix du seul faune qui se demande à son réveil si les nymphes dont il garde le souvenir ne sont qu'un rêve né des roses environnantes, une illusion de ses « sens fabuleux » (selon le sens étymologique de « fable »). Mallarmé aurait suspendu la possibilité même de la référentialité dans le poème dont la parole proférée se confond avec le développement d'un « doute » quant à la réalité des choses pensées, rêvées, ou dites :

LE FAVNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève

En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais

Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais

Pour triomphe la faute idéale des roses¹⁴.

« [P]erpétuer » donne un ton au monologue, en ce qu'il désigne à la fois l'acte érotique de la reproduction en même temps qu'il s'agit de « perpétuer » idéalement, par un « éros cérébral¹⁵ », la présence des nymphes qu'il ne peut (plus ?) posséder. Les nymphes du rêve érotique du faune n'auront peut-être jamais été qu'une affabulation de ses sens. Ceux-ci s'imprègnent du murmure d'une source qui suscite l'image d'une nymphe aux yeux « bleus » et « froids » (une ondine) et de la « brise du jour chaude » qui engendre l'image d'une nymphe « tout soupirs », ardente (une sylphide) :

Réfléchissons..

ou si les femmes dont tu gloses

Figurent un souhait de tes sens fabuleux !

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :

Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste

Comme brise du jour chaude dans ta toison ? (PAT, 165)

14. Stéphane Mallarmé, *Poésies et autres textes* (éd. Jean-Luc Steinmetz), Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », p. 165. Désormais abrégé en PAT, suivi du numéro de la page.

15. Bertrand Marchal, *Lectures de Mallarmé. Poésies – Igitur – Le coup de dés*, Paris, José Corti, 1985, p. 68.

Le lecteur franchit au fil du texte les jalons d'un dispositif de mise en doute spéculaire dont le dernier niveau est celui de la *poïesis* quand le faune n'envisage de rapporter la prégance des images désirées dans sa conscience ni à la réminiscence de ses sens, ni à la création fantasmatique du désir, mais à l'art de la flûte désignée comme « instrument des fuites ». Une flûte qui déjoue le réel, une « maligne syrinx » au souffle de laquelle seule il y a en définitive source et brise.

Que non ! par l'immobile et lasse pamoison
 Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
 Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
 Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
 Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
 Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
 C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
 Le visible et serein souffle artificiel
 De l'inspiration, qui regagne le ciel. (PAT, 167)

L'après-midi d'un faune se joue du mythe raconté par Ovide. Chez Ovide, pour échapper à l'étreinte du dieu Pan, la Syrinx se métamorphose en roseau et donne ainsi son nom à la flûte du dieu. Chez Mallarmé, la flûte du faune (qui est lui-même devenu *alter ego* du poète) se révèle au commencement du Tout qu'elle sublime et dont elle suscite, par la sommation musicale du souffle poétique qualifié « d'artificiel », l'ambiguïté des lieux pour l'intellection autant que la fluide corporéité des nymphes rêvées de façon allusive. L'énonciation balance ainsi entre être et non-être par le sens profond de l'anecdote autant que par un usage généralisé de la périphrase qui induit une série de procédés qui président à la « destruction de la physicité¹⁶ ». Comme le détaille Gianfranco Contini dans sa belle analyse du *Faune*, le corps et sa substance s'évanouissent dans l'adjectif. C'est le cas dans les vers inauguraux où la mise en relief du substantif objet anticipe abruptement un prédicat (de couleur) sans copule : « Ces nymphes, je les veux perpétuer. / Si clair, / Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air ». L'ensemble est ainsi caractérisé par des abstractions de couleur nominalisées, des prépositions de lieu idéalisées (« parmi l'extase d'être deux »), des épithètes symboliques qui euphémisent un référent

16. Gianfranco Contini, « Sur les transformations de *L'après-midi d'un faune* », dans André Guyaux (dir.), *Stéphane Mallarmé. Colloque de la Sorbonne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 152.

physique sublimé, des indéfinis évasifs qui accentuent l'indétermination de l'article indéterminé («*quelque* auguste dent» ; «*maint* rameau subtil»), une pluralisation irrationnelle («à l'envie de *soleils*») qui côtoie l'usage *a contrario* et inattendu du singulier («du sanglot» pour l'ancien vers «des sanglots dont j'étais encore ivre»).

À ceci s'ajoutent des audaces métrico-rythmiques importantes à leur époque et susceptibles d'avoir impressionné Ghil. Les deux vers suivants enchaînent un enjambement externe et un enjambement interne à propos de l'intériorité intime des nymphes rêvées : «Que délaisse à la fois une innocence, humide// De larmes folles ou// de moins tristes vapeurs» (PAT, 171). De tels effets disloquent les attentes logico-sémantiques du phrasé. Dans ce contexte, les raisins que brandit le faune d'abord vidés de leur «clarté» puis regonflés par son souffle sont une figure de cet art qui néantise d'abord les choses pour permettre ensuite leur recreation imaginaire dans le «milieu, pur, de fiction¹⁷» d'une voix poétique qui est à elle-même sa propre scène :

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers. (PAT, 169)

Comme l'explique Jean-Nicolas Illouz à propos de cette image spéculaire du jeu instauré par le poème avec lui-même :

L'ordre de la mimésis se trouve retourné comme un gant : l'art n'imité pas le réel, mais le suscite, faisant de *rien* naître l'idée de la chose, – en des mots dont l'abstraction même se charge d'une sensualité seconde, née de l'absence. [Le poème est témoin d'une «crise fondamentale» de la représentation, qui suscite l'apparition d'un nouveau paradigme esthétique – celui de la musicalité et de la suggestion, qui instituera le symbolisme¹⁸.

17. «La fiction mallarméenne est donc cette double opération complémentaire qui par le moyen du langage virtualise en l'esprit ce qui est, et crée en l'esprit ce qui n'était pas. Dans les deux cas elle se situe entre être et ne-pas-être.» Éric Benoit, *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz, coll. «Histoire des Idées et Critique littéraire», 2007, p. 60.

18. Jean-Nicolas Illouz, «*L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski», *Littérature*, vol. 4, n° 168, 2012, p. 8.

Un autre faune

Compte tenu du contexte peu informé à partir duquel le jeune disciple s'enthousiasme, il est légitime d'aborder son propos en deçà de notre *habitus* de lecture post-mallarméen (qui « métapoétise » l'indice linguistico-fictionnel de l'ensemble de son autoréflexion sur le langage). À l'audition émue de l'alexandrin relâché du poème, Ghil interpréta littéralement l'éros de son thème païen comme *musicalement* incarné : « Il est on ne peut plus humain et de Chair sanguine, ce Faune ! » (MI, 11) En comparant l'églogue aux poèmes plus abstraits de Mallarmé fondés sur des temps et des espaces vides, c'est-à-dire sur une abstraction ou un néant originel au cœur du dispositif textuel qui fait miroiter ses mots en dehors de toute « voix » identifiable (comme l'emblématique *Sonnet en -yx*), Pascal Caron remarque :

Comment concevoir son idéalité à l'exception de toute image, sans recourir au régime de la *mimèsis*, quand on s'accorde à y reconnaître un sujet nommé et une série d'actions ? Que celles-ci relèvent du rêve, de l'affabulation ou du fantasme, est-ce à dire qu'elles ne sont pas réelles¹⁹ ?

Si la didascalie « LE FAVNE » placée en *incipit* du poème désigne une identité contextuellement floue éventuellement plus métapoétique que mythopoïétique, le référent mythologique assigne à la voix désignée un présupposé identitaire et narratif. Ce référent rabat sur la voix la phénoménologie d'une conscience à laquelle le lecteur accorde nécessairement du sens. L'écriture du *Faune* fait moins défaut de ce que Paul Ricœur nomme l'« imagination narrative » pensant le monde sous le mode d'un *mythos*, au sens aristotélicien du terme, qu'elle n'évite, en raison des libertés de son écriture, le récit linéaire comme configuration temporelle de l'histoire. Or, si le faune et le lecteur à sa suite ne peuvent « faire la part du rêve et de la réalité²⁰ », le poème ne s'ancre pas moins *de facto* dans des percepts onto-subjectifs. Par une herméneutique projective, l'acte de lecture tend à combler la vacuité de la voix qui doute en faisant de concert *avec elle* l'expérience de l'incertitude sur l'altérité sensible, « attestant » virtuellement la subjectivité d'une figure de faune / poète / lecteur tour à tour voilée et dévoilée dans les plis suggestifs de la voix qui s'énonce. Une voix dont le *cogito*

19. Pascal Caron, *Faunes : poésies, corps, danse, de Mallarmé à Nijinski*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006, p. 127-128.

20. Stéphane Mallarmé, *Poésies* (éd. Bertrand Marchal), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 218.

pourrait être l'impératif « Réfléchissons.. », verbe suspensif et adressé à soi-même du dixième vers dont il est aussi l'unique terme. Dès lors, « la matière est vivante, *parce qu'elle* doute d'une forme qui ne la résume pas [,t]el est l'enjeu du poème²¹ ». Le poème ainsi envisagé, et tel que Ghil le lira, acquiert l'épaisseur d'une preuve ontologique par le truchement d'une co-présence de soi et du monde par la voix – et qui plus est, en dehors de la transcendante plénitude des voix lyriques des générations précédentes. En *s'admettant subjective* par le doute du rendu des perceptions comme de la mémoire qui les porte, la voix du faune *deviendrait objectale* en performant les trois niveaux que sont le sujet, son art et le monde au sein de l'immanence – là où, au contraire, le Verbe romantique médiatisait ces instances comme équivalentes à même la verticalité d'un *Logos* plénier. La critique post-structuraliste aurait-elle suspendu « les projections imaginaires qu'entraîne la figure du faune²² » en minimisant le pouvoir d'attraction sémiotique de son référent actantiel ?

Les lectures pré-symbolistes du texte dont hérite Ghil tombaient sous le joug de cette identification au faune. Catulle Mendès écrivait de façon emblématique dès 1876 que l' « impression qu'on en garde, c'est d'avoir été, pendant la lecture, faune soi-même²³ ». L'année même de la conférence de Mendès, Huysmans (auquel se réfère aussi Ghil), se livrait dans *À rebours* à la lecture érotique et littérale de l'églogue en insistant sur les vers suivants :

Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! Et l'un de vous tous pour l'ingénuité²⁴.

Huysmans décryptait l'invocation au « Lys ! » comme une métaphore ithyphallique : la hampe du *l* et le point d'exclamation suggérant le rut²⁵. S'il souligne les qualités de concentration d'une nouvelle logique de l'écriture « pleine de rétractions de phrases, de tournures elliptiques,

21. Pascal Caron, *op. cit.*, p. 130. (L'auteur souligne.)

22. *Ibid.*, p. 136.

23. Catulle Mendès, « *L'Après-midi d'un faune* par Stéphane Mallarmé », *La République des Lettres*, 20 avril 1876.

24. Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (éd. Daniel Grojnowski), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004 [1884], p. 225.

25. « Ce vers qui avec le monosyllabe Lys ! en rejet, évoquait l'image de quelque chose de rigide, d'élancé, de blanc, sur le sens duquel appuyait encore le substantif ingénuité mis à la rime, exprimait allégoriquement, en un seul terme, la passion, l'effervescence, l'état momentané du faune vierge, affolé de rut par la vue des nymphes. » *Idem*.

d'audacieux tropes » refusant les « longueurs analytiques » et les « superfétations descriptives²⁶ », son interprétation du poème le réduisait à un art périphrastique de l'euphémisme érotique. Mallarmé

se dispensait d'éparpiller l'attention sur chacune des qualités qu'auraient pu présenter, un à un, les adjectifs placés à la queue leu leu, la concentrait sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, sur un aspect unique et complet, de l'ensemble²⁷.

Mais rien n'indiquait encore que cette condensation littéraire qui permet la méditation du lecteur sur le sens « tout à la fois précis et multiple²⁸ » d'un texte doive suggérer, comme le disait ailleurs Mallarmé, « le sens mystérieux des aspects de l'existence ». Le texte est plutôt « roman concentré en quelques phrases²⁹ » ou tableau. Sous l'apparente polysémie des mots se cache une monosémie sensualiste. Ainsi Des Esseintes éprouve après la lecture du *Faune* jusqu'à la « surexcitation apaisée [de ses] sens³⁰ » en s'étant glissé dans la peau de son actant.

Ghil considère également que le *Faune* répond à la définition de l'œuvre d'art donnée par Zola dont il cite la formule « un coin de nature vu à travers un tempérament » (MI, 6) – c'est-à-dire dans ce cas-ci le tempérament du gigogne et vibratile agglomérat transsubjectif « faune/poète/lecteur » dont la voix qu'est le poème charrie les impressions sensibles. Se moquant des « divins lyriques » chez lesquels « le Moi [...] pérore allant nulle part » (MI, 5-6), Ghil cherche à se faire *poète de la Vie* comme le serait Mallarmé. Sitôt le « réalisme » de Mallarmé annoncé, Ghil fait glisser le sens même du terme, puisqu'il précise qu'il est question « [n]on du Réalisme au sens rigoureux du mot [relevant de] la vision directe de l'Humanité » (MI, 11), mais d'un Mallarmé « Réaliste, – par la langue » dont « les mots sont lumière, clair-obscur sous-bois, avec des chaleurs, – eaux et roseaux, – pâleurs de corps souples verdies aux glauqueurs des verdure » (MI, 10-11). Le vers idéal du jeune Ghil se veut impressionniste :

Pour la langue à parler désormais, en vers : au lieu du *Mot qui narre*, le *Mot qui impressionne* s'indiqu[e]. [...] Dans une phrase passera la musique de la Vie : musique de saveurs, de frissons, de couleurs, d'odeurs, de rumeurs. [...] Un seul *poète*, un grand *poète*, a des vers pareils, – Stéphane Mallarmé. (MI, 9-10)

26. *Ibid.*, p. 224.

27. *Ibid.*, p. 225.

28. *Ibid.*, p. 227.

29. *Idem.*

30. *Ibid.*, p. 226.

Comme chez Huysmans, un principe de condensation préside au poème :

Chaque pièce de vers de mes livres sera un Roman aussi : le roman d'une *Heure*, d'une *Minute*, d'un *Moment* psychologique et physiologique [...] [J']essaierai de donner l'impression du milieu sur le corps, du Corps sur l'Âme : je ne comprends pas le Corps sans le milieu ; l'Âme sans le corps, c'est-à-dire, l'Idée sans la Sensation : — *nihil in intellectu quod non prius in sensu*. (MI, 8)

« Rien dans l'intellect qui ne soit d'abord passé par les sens » nous indique l'axiome de l'école péripatéticienne cité par Ghil dont la singularité transparait : à l'heure où le symbolisme s'apprête à donner à Mallarmé la palme de l'idéalisme néo-platonicien, Ghil fait une lecture (ou plutôt une *écoute*) du poète à l'aune d'un empirisme aux racines aristotéliennes. Mais il prend aussi à contre-pied le reproche « d'impressionnisme » (au sens encore péjoratif) dont la critique affublait jusqu'alors ce poème³¹. Or, Ghil écrit sa préface au moment où Brunetière dans ses études sur le roman naturaliste des années 1880 venait de donner le premier la théorie stylistique de l'impressionnisme littéraire dont la formule serait « une *transposition* systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire³² ». Tous les moyens stylistiques qui présideraient apparemment à la destruction de la physicité des nymphes par rapport à l'*ekphrasis* descriptive classique sont cristallisés au tournant des années 1880 comme l'équivalent littéraire du primat de la tache chromatique sur la forme objectale censée caractériser la vision du peintre impressionniste dont le rapport aux sensations immédiates serait transféré à l'œil du spectateur³³. C'est le rêve d'une subjectivation de l'objectif conjointe à une objectivation du subjectif que cherche à penser l'impressionnisme littéraire³⁴.

Dès lors, pour Ghil comme pour certains lecteurs de son époque, le rêve du faune étant l'expression d'une anamnèse sensorielle (fût-elle

31. La collaboration de Manet à la luxueuse première édition illustrée favorisait ce rapprochement.

32. Cité par Bernard Vouilloux, « L'« impressionnisme littéraire » : une révision », *Poétique*, n° 212, février 2000, p. 87.

33. Une tradition de lecture du Mallarmé impressionniste se perpétue jusqu'à Albert Thibaudet qui consacre un chapitre à ce sujet. Voir Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1926], p. 46-51.

34. Les sensations du sujet seraient objectivement rendues par l'art et le monde subjectivement rendu via le sujet.

née d'un malentendu perceptif) a une explication ou une portée « réaliste » possible dans son rapport motivé à l'espace qui l'environne (la source, la brise). Compris littéralement, le poème véhicule une exaltation hédoniste des forces vives de la Terre et de la puissance qu'a la Chair – ou *les Sangs* du titre de son recueil (une donnée *a priori*) aptes à produire le Rêve, *les Âmes* (une donnée *a posteriori*) – à partir des matériaux filtrés par les sens. Contre les « Poètes du Rêve » à la vision jugée trop étroite, car essentialiste, Ghil célèbre Mallarmé (et/ou le Faune) comme ce « rêveur qui dans son Rêve » met « le sang de ses veines » et « son *souvenir vivant* de la Terre » (MI, 11) – et donc fait dépendre toute essence poétique de la mémoire d'une existence *in situ*. À partir de ce seul exemple, Mallarmé serait pour Ghil le grand poète qui restituerait l'activité langagière au sein d'une dynamique matérielle et corporelle, et donc, *esthétique* (au sens étymologique du terme³⁵). Mallarmé admettait bien un tel rapport immanent à la corporéité au plus fort de la crise de Tournon-Besançon qui devait le conduire à un athéisme désenchanté :

Je crois que pour être bien l'homme, *la nature se pensant*, il faut *penser de tout son corps* – ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau [...] me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle³⁶.

Reste que le poème qui inspire Ghil représente une étape de transition dans le développement de la facture mallarméenne. Déjà daté quand le disciple en fait l'expérience, il ne saurait sans précaution être tenu pour emblématique de la poétique du Maître. Mallarmé travailla ce poème solaire de manière homéopathique pour se remettre des hivers glacés d'*Hérodiade* et de la crise onto-théologique qui en a accompagné l'écriture : « Je reviens [de la crise] hébété. Quant à maintenant, je me repose [...] et, fuyant le cher supplice d'*Hérodiade*, je me remets le

35. Rappelons que c'est en 1750 que le philosophe allemand Baumgarten consolide en latin moderne la notion d'« esthétique », *æsthetica*, d'après le grec *aisthêtikós* « relatif à la perception » ou « qui a la faculté de sentir » (dérivé du verbe *aisthanesthai* « sentir »). (Voir Oscar Bloch et Walter von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 2002 [1932], p. 236.) Baumgarten distingue ainsi les « *noeta*, faits d'intelligence », et les « *aistheta*, faits de sensibilité » : de ces derniers dépendent les « connaissances sensitives » propres aux beaux-arts. (Voir Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 [1990], p. 725.)

36. Stéphane Mallarmé, « À Eugène Lefébure. Besançon, Lundi 27 mai 1867 », dans *Correspondance. Lettres sur la poésie* (éd. Bertrand Marchal), Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 353-354. (Nous soulignons.)

premier Mai à mon Faune tel que je l'ai conçu, vrai travail aestival³⁷. » Le Faune ne s'offre-t-il pas comme le dernier sursaut optimiste du salut par l'art dans la « boîte de bois creux » de son corps en disant « Rieur, j'élève au ciel d'été ma grappe vide » ? Creusant le vers jusqu'au Néant, Mallarmé découvre plutôt à l'époque que nous ne sommes que « vaines formes de la matière » et se propose désormais de proclamer « le Rien qui est la vérité ». La future « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative au mot³⁸ » signe une plus radicale coupure du rapport au monde en faveur de l'autonomie du texte-objet, cet « aboli bibelot d'inanité sonore » (PAT, 211) que contiennent la page et le Livre. S'il s'avère lui aussi « matérialiste athée³⁹ », Ghil habite cette position sans le sentiment de la perte qui conduit la poétique de Mallarmé au double Néant de la matière des êtres comme du vers. Mallarmé voyait le *Faune* comme une parenthèse à ces révélations, parenthèse où, en attirant de manière nouvelle l'attention sur le caractère objectal de la voix comme matière de l'art du poème, il signe encore l'« apparition » élocutoire de quelque entité au sein du fait poétique comme du monde. Le jeune Valéry devait lui aussi faire profession de foi mallarméenne en 1891 par le biais de *L'après-midi d'un faune* où il distinguait comme Ghil un défi aux mécaniques « descriptions inanimées » et la « conception suprême d'une haute symphonie unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante⁴⁰ ». Mais Ghil irait beaucoup plus loin dans la lecture d'un tel rapport au monde.

Un double « réalisme » du poème par la voix se profile, que Ghil travaillerait toute sa vie : celui du matériau compositionnel phonétique que l'audition rend sensible (que voudra systématiser le *Traité du verbe*), et celui thématique qu'opère la focalisation de *L'après-midi d'un faune* sur la voix comme être vivant, sujet de l'art au monde et du monde à l'art.

Un premier « double état » de la Parole ?

Le fragment qui ouvre le laborieux *Traité du verbe* après l'« Avant-dire » de Mallarmé est un poème en prose, d'abord paru en juin 1885 dans la

37. Stéphane Mallarmé, « À Henri Cazalis. Tournon, Samedi matin [28 avril 1866] », *ibid.*, p. 298.

38. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes* (éd. Bertrand Marchal), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 211.

39. Robert Montal, *René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique*, Bruxelles, Labor, 1962, p. 19.

40. Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 47.

revue belge *La Basoche*. Le sujet y énonce une adresse admirative au faune en reprenant la scénographie du poème dont il vient interrompre la rêverie et, sur le mode métacritique, amorce l'exposition d'un art poétique :

Une Musique des vers
Lettre au « Faune » de Stéphane Mallarmé

Comme d'Autres, résigné aux exils que nul ne pleure, IL FAUT QUE JE ME RÉJOUISSE AU-DESSUS DU TEMPS... Mais, las du désert de mon soliloque, cependant, j'ai voulu, sans quitter mon aridité, que quelqu'un m'entendît.

Et je viens, Faune seul ! distraire le rêve de votre Après-midi où les nymphes sont épaves : importun, presque non, car l'heure qui plus ne sera, qu'iriez-vous la déplorer sous le midi de vos cieux ? Vous sur qui ne descendra la nuit, extinction des gloires !...

Désireux de votre exquis désir, je me plais en la hantise d'un souffle de vos pipeaux évocateurs, disant :

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de fleurir aux lacs où tu m'attends⁴¹ !

Le premier paragraphe renferme une allusion patente à *À rebours* de Huysmans en recopiant partiellement son épigraphe du mystique brabançon Jan Van Ruysbroeck, confirmant son adhésion à l'interprétation du romancier déjà sensible dans sa première préface⁴². Le texte prolonge donc cette lecture particulière de l'art de la suggestion de Mallarmé, mais cherche à approfondir la question de la transposition du visible au sonore, de l'œil qui passe dans le souffle poétique de la flûte du faune :

N'est-ce pas ? que le Rêve rêvé, ce serait : tous les roseaux grâciles, et toutes les Cimes aussi, toutes les Âmes et toutes les Chairs devenant un VISIBLE et vivant souffle musical : souffle murmurant de paroles toujours et non délié du Verbe : un POÈME, vibrant de tous les instruments ! (TV, 53)

Ce paragraphe semble lui-même transposer en prose les vers suivants du *Faune* qui témoignent selon L. J. Austin des principes de la « transposition

41. René Ghil, *Traité du verbe. États successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)* (éd. Tiziana Goruppi), Paris, Nizet, 1978, p. 53. (Ghil souligne.) Désormais abrégé en (TV), suivi du numéro de la page.

42. « Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps..., quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire. » Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 37.

d'art⁴³», puisque l'art du Chèvre-pied oscille entre d'une part l'*Ut musica poesis* d'une saisie fugitive des nymphes, yeux clos, par le souffle de sa flûte qui dissipe aussitôt évoquée l'arabesque de leurs dos; et d'autre part l'*Ut pictura poesis* autorisant à ne dénuder que leur « ombre » par des peintures :

Rêve, dans un solo long, que nous amusions
 La beauté d'alentour par des confusions
 Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
 Et de faire aussi haut que l'amour se module
 Évanouir du songe ordinaire de dos
 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
 Une sonore, vaine et monotone ligne. [...]
 Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
 Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures,
 À leur ombre enlever encore des ceintures. (PAT, 169)

Il y a ici analogie entre l'arabesque des lignes du corps des nymphes et la ligne mélodique du souffle de la flûte en laquelle s'évanouit, mais persiste comme « souvenir » esthético-mnésique, la figure féminine. Le paragraphe du poème critique de Ghil dégage un idéal poétique de cet art qui n'a que peu à voir avec le sens mallarméen de la Fiction ou du Néant qu'il discerne dans les « vaines formes de la matière ». Les « Chairs » deviennent sous la plume de Ghil un « visible et vivant souffle musical » qui fait écho au « visible et serein souffle artificiel » (PAT, 167) du vingt-quatrième vers du poème de Mallarmé. En substituant le terme de « vivant » à celui d'« artificiel » pour qualifier le souffle de la flûte, Ghil déplace le primat accordé à la réflexivité de l'art en tant qu'art au sein de la poétique de Mallarmé et accentue le corps engagé dans la double activité de poétisation et de perception du monde. Ce souffle de la flûte qui pouvait figurer un analogon de la voix du poète devient dès lors littéralement la voix humaine. Comme le remarque Laurence Tibi :

La flûte telle que la traite Mallarmé semble à Ghil le symbole de sa propre instrumentation verbale. [...] La fonction de l'instrument, chez lui, est précisément de servir de modèle à la voix pour en faire ressortir la matérialité, la musicalité, mettre au premier plan les sensations auditives⁴⁴.

43. Lloyd James Austin, « *L'Après-midi d'un faune* : essai d'explication », *Essais sur Mallarmé*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 189.

44. Laurence Tibi, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003, p. 500-502.

Mais l'« insigne suggestion » est aussi ici celle de la transposition dont « l'instrument de la voix humaine⁴⁵ » serait capable en des vers « dont s'émerveillerait la vue, mais l'ouïe matérielle aussi » (TV, 73). C'est dire que Ghil évoque le caractère électif d'une écriture suggestive « totale » capable de *conjoindre* l'expérience musicale et picturale en se saisissant du monde (tous les roseaux, les Cimes, les Chairs et les Âmes en un seul Poème). C'est là l'expérience esthétique fugitivement vécue par le faune-actant dans le poème et dont l'églogue de Mallarmé peut métaphoriquement ou par analogie constituer une tentative (attendu que ses vers sont « musicaux » selon Mallarmé en même temps qu'ils pouvaient figurer pour Huysmans un « tableau »).

On peut identifier dans les deux formules suivantes des textes de *La Basoche* de 1885 le germe du lexique employé par Mallarmé pour définir dans l'« Avant-dire » le double état de la parole :

D'autres ont dit cette attirante Vie et sont les Historiens de ses Faits, étant ses VOYANTS. À nous, j'ai cru, d'en être les ÉCOUTEURS ! Et, glorieusement, pour la NOTER en mots divulgateurs, de pénétrer la Partition, — première et suprême harmonie !... Mais, est-ce à dire que, pêle-mêle, l'on doive toute note retenir, et ne point au vent qui passe laisser un accord ? Que non ! nous nous souvenant qu'il est des paroles oiseuses, des chants sans âmes, des faits sans méditation. [...]
Dangereuse vraiment est ma demande, qu'en vers aussi l'on ait l'inquiétude désormais de la Vie et de ses Faits, si m'entend quelque distrait esprit. Car il pourrait croire à un photographique REPORTAGE, sans choix et sans pensée.
 (TV, 54-56)

Ghil emploie avant Mallarmé le terme clé de « reportage », mais dans son cas, c'est pour introduire un *distinguo* de nature *esthétique* entre deux modes d'appréhension sensitive de la Vie et des Faits du monde. Il précise du coup le rapport au « réalisme » évoqué dans sa première préface : il est connu que l'on reprochait à ces romanciers de n'être que des « photographes⁴⁶ » de la vie en même temps qu'on pouvait admonester leur style « journalistique ». (La photographie étant d'ailleurs cette reproduction optique non filtrée par les sens que le siècle oppose à l'esthétique de l'impressionnisme pictural qui passait « pour capter la sensation à sa source et pour révéler l'être même des choses » puisque ce serait « dans sa connexion phénoménale avec la vision d'un sujet que

45. René Ghil, *Traité du verbe*, Paris, Giraud, 1886, cité dans Laura Toppin, art. cit., p. 121.

46. Voir Virginie Pouzet, *L'impressionnisme littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, p. 280.

l'objet se dévoilait comme tel⁴⁷ ».) La révélation tirée par Ghil du *Faune* dans le contexte de ces mythes métastylistiques émergents veut que le langage puisse noter les sensations visuelles « spontanées » d'un sujet (ce qui serait selon Brunetière le propre du roman) mais se compose de phonèmes aptes à conférer un régime complémentaire et audible de sensations « notées » (le « pianotement » accompagnateur du vers dont parlait Mallarmé). En somme, Ghil admet certes « dangereuse » ou problématique sa demande que l'on considère « la Vie et ses Faits » comme la documentent journaux et écrivains réalistes ennemis de la poésie symboliste, mais ce n'est toutefois pas à leur *manière* que cela doit être fait dans le cadre de l'écriture poétique impressionniste qui oppose les Voyants des Faits de la Vie (romanciers) à ses Écouteurs (poètes). Lorsque Ghil admet des « paroles oiseuses » qui sont indignes du poème, lequel s'écrit suivant le « choix » et la « pensée » pour n'être pas qu'un « reportage », ces choix sont d'abord motivés par l'impact sonore des vocables. Il l'explicitera en transférant ses poèmes en prose de *La Basoche* dans le *Traité du verbe* : « Alors, dans les Cuivres, les Bois, les Cordes qui le ravissent, par l'étroit et subtil rapprochement des Couleurs, des Timbres et des Voyelles [le « poète écouteur »] *épiera la Parole humaine la moins pauvrement concordante aux mots sonnant en notes* » (TV, 81, je souligne). Opérant une « transposition » totalisante d'impressions, le « Poète musical, musicien nullement [...] à toute heure comparera voir et entendre » (TV, 59). Les mots du poème demeurent cependant « divulgateurs » de la « Partition » du monde, et ne prétendent pas rompre avec le réel contrairement à la vulgate naissante de l'antimatérialisme symboliste.

À l'encontre des arts poétiques uniquement préoccupés de « tout reprendre à la musique », et oublieux de *l'ut pictura poesis*, l'originalité de celui de Ghil est de ne pas omettre la dimension mimétique⁴⁸.

C'est là un aspect généralement mal entendu de sa poétique qui engage une conception de la musique différente de celle de Mallarmé.

47. Bernard Vouilloux, art. cit., p. 69.

48. Arnaud Vareille, « René Ghil et la quête des universelles lois », dans Saulo Neiva (dir.), *Déclins et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2008, p. 266.

La leçon de l'« Avant-dire »

Pour Mallarmé, la Musique est « abstraitement, un ensemble de rapports, que le Vers fait exister, entre les mots, dans l'espace du seul poème⁴⁹ » : ambition que le *Coup de dés* parachève formellement en se donnant à lire comme « partition⁵⁰ ». Dans une lettre du 10 janvier 1893 à Edmund Gösse, Mallarmé précise cette conception : « Employez Musique, dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique⁵¹. » Ces rapports « idéaux » renvoient à l'autonomie des mots et à leur action réciproque les uns sur les autres, de façon que la poésie devienne pour Mallarmé « musicienne du silence » :

Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impressions du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme⁵².

Les « impressions du dehors » auxquelles Ghil tenait encore sont à bannir du poème qui laisse l'initiative aux mots ». Le disciple envisage de son côté le langage, d'origine sonore, comme *déjà organiquement* un phénomène musical :

Le langage scientifiquement est musique : Helmholtz a, en effet, démontré que, aux timbres des instruments de musique et aux timbres de la voix, les voyelles sont les mêmes harmoniques : l'instrument de la voix humaine étant une anche à note variable complétée par un résonateur à résonance variable, que sont le palais, les lèvres, les dents, etc.⁵³

Cette pensée est alors plus proche de la musicalité de laquelle Mallarmé cherchait à se défaire (l'« expression publique ou symphonique » d'une voix vive ou sonore), d'où le reproche que Mallarmé lui fit très tôt de « phraser en compositeur plutôt qu'en écrivain⁵⁴ », c'est-à-dire de ne pas

49. Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 2004, p. 192.

50. Les métaphores conceptuelles sont ici pertinentes pour cerner la logique de l'un et l'autre auteur. Pour Mallarmé, le poème est une Partition, soit une écriture dont la structure prescrit en silence une éventuelle et facultative performance musicale. Pour Ghil, la Partition est le Monde et la langue du poème est l'Instrument qui la joue.

51. Cité par Jean-Nicolas Illouz, *op. cit.*, p. 200.

52. *Ibid.*, p. 204.

53. Jules Huret, *op. cit.*, p. 145.

54. Lettre du 7 mars 1885 citée par Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005, p. 96.

contribuer réellement à renverser la hiérarchie dangereuse de la supériorité du modèle musical sur la poésie en contexte de menace wagnérienne. Ce dont Ghil se défendait en vertu d'une conception différente de l'origine et de la nature du langage :

La musique, certes, est le mode d'expression le plus multiple. Mais si elle décrit et suggère, elle ne peut définir. Or, compris comme plus haut, et c'est ainsi qu'on doit le comprendre, le langage est au-dessus de la musique, car il décrit, suggère et définit nettement le sens⁵⁵.

Ghil, certes, parle moins ici de poésie que de langage dont il valorise autrement que Mallarmé les propriétés, admettant bien l'importance de la description et la définition en sus de la seule suggestivité à laquelle se limiteraient les propriétés de la musique non langagière. Bref, si la poésie est supérieure à la musique qui en est la métaphore conceptuelle, c'est, pour Ghil, parce que tout langage est *déjà* en tant que voix humaine une sur-musique que la langue ne fait que laisser en suspens sans en exploiter les propriétés sensibles, et la poésie n'est que l'« instrumentation » de ces éléments sonores dans la tessiture du poème.

La formulation très dense de l'« Avant-dire » de Mallarmé (où figurent certaines de ses déclarations les plus emblématiques) trouve donc ses raisons dans le *Traité* du disciple. Bien que Mallarmé feigne de résumer le propos de Ghil (« je marque le point singulier de sa pensée au moment où il entend la publier⁵⁶ »), il entreprend plutôt de corriger la glose (trans-)esthétique du *Faune* en la transposant dans le domaine d'une *poétique*, la sienne.

Un désir indéniable à l'époque est de séparer, comme en vue d'attributions différentes, le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'UNIVERSEL REPORTAGE dont, la Littérature exceptée, participe tout, entre les genres d'écrits contemporains.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ?

55. Jules Huret, *op. cit.*, p. 145-146. (Nous soulignons.)

56. Stéphane Mallarmé, « Avant-dire », dans René Ghil, *Traité du verbe*, p. 69. (Mallarmé souligne.)

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets⁵⁷.

Le vocabulaire (« reportage », « transposer », « fait de nature ») est ici celui du disciple réinvesti de nouvelles visées. Plutôt que de séparer l'écriture silencieuse et la voix sonore du poème comme deux modes de représentation du monde, l'« universel reportage » distingue désormais la Littérature des autres genres de discours par une discrimination de modalités énonciatives (narrer/enseigner/décrire) que Ghil n'écarterait pas de la visée poétique musicale. Dominique Combe a déjà remarqué (sans toutefois passer par le contexte du *Traité* de Ghil) que les mots « transposition » (terme clé chez Brunetière) et « vibratoire » évoquaient « le jeu de la lumière dans la peinture impressionniste⁵⁸ ». Ceci a permis à Combe d'évoquer « un sensualisme généralisé, au sens philosophique du terme⁵⁹ » chez le poète. Or c'est bien parce que le *Traité* proposait une transposition impressionniste trans-esthétique des faits de nature que Mallarmé rectifie par l'adverbe interrogatif « à quoi bon » et par la locution conjonctive « si ce n'est » le geste de transposition qui doit tendre à « la notion pure », « l'idée rieuse ou altière », sans « concret rappel » – cela en vertu de sa conception idéelle de la musique et du langage poétique où la « voix relègue aucun contour ». Ce concret rappel, à proscrire, peut être celui de la sonorité littérale des mots comme celui de la référence mimétique. Tous deux sont admissibles en théorie dans « L'Instrumentation Verbale » de Ghil mais difficiles à concilier en pratique, comme le savait Mallarmé.

En déplaçant finalement l'« Avant-dire » pour en faire la clause de ce grand palimpseste critique qu'est « Crise de vers », Mallarmé se donnera l'occasion d'approfondir *a contrario* la poétique de Ghil et de reprendre à son compte des propositions qui étaient siennes⁶⁰. Il y rappelle que le langage poétique « proche de l'instrumentation » est « un art d'achever la *transposition*, au Livre, de la symphonie⁶¹ », mais que

57. *Idem*.

58. Dominique Combe, « L'« Idéalisme » mallarméen », dans André Guyaux (dir.), *Stéphane Mallarmé. Colloque de la Sorbonne*, p. 39.

59. *Idem*.

60. Pour une étude des conséquences sociologiques de ce déplacement de la préface qui signe la rupture entre les poètes, voir Pascal Durand, « Dons et déprédations. À propos de "L'Avant-dire" au *Traité du Verbe* », *Revue des sciences humaines*, Lille, n° 295, juillet-septembre 2009, p. 67-77.

61. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », p. 212. (Nous soulignons.)

ce n'est pas de sonorités élémentaires par *les cuivres, les cordes, les bois*, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée [...] que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique⁶².

Ghil n'évoquait-il pas la quête de ces sonorités élémentaires dans le *Traité* en énumérant les trois mêmes catégories d'instruments («les Cuivres, les Bois, les Cordes») ? (TV, 81) Quand vient le temps de s'opposer à la *mimesis*, Mallarmé évoque le refus des «matériaux naturels et, comme brutale, [de] la pensée exacte les ordonnant; pour ne rien garder que la suggestion⁶³», ajoutant :

Abolie la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal⁶⁴.

On trouvera les mêmes exemples dans le *Traité*, en vertu non pas de l'effet des choses (propre à la transposition suggestive selon Mallarmé) mais de la possibilité d'une référence trans-phénoméniste à celles-ci par la voix musicale du poème. Celui-ci «pourrait, à la limite, se passer de tout support écrit, les sons ayant [pour Ghil] le pouvoir d'évoquer des images visuelles, des couleurs en l'espèce⁶⁵».

Tel voit, dans «TRISTAN ET ISEULT», des cimes de forêts verdir et de sève bruire, et d'orages se lamenter sous l'intime frisson des accords; et Tel autre, dans «LOHENGRIN», au son ingénu de Trompettes sœurs, disant sur des tours l'aube évaporée, contemple sur la plaine rase et vert-tendre un matin gris et glauque, fumant d'un encens brumal vers le soleil deviné.

Avec moi que l'on veuille retenir ceci : DES SONS SONT VUS. [...]

62. *Idem*. (Nous soulignons.)

63. *Ibid.*, p. 210.

64. *Idem*.

65. Laurence Tibi. *op. cit.*, p. 502-503. Ce problème encore tâtonnant de l'«audition colorée» se radicalisera plus tard en référence aux savants Wundt et Helmholtz par des tableaux synoptiques de correspondances entre phonèmes, couleurs et pathèmes basés sur l'étude comparée d'ondes et de fréquences chromatiques et acoustiques. Dans une lettre de 1887 à Albert Mockel, Ghil soulignait que l'œil «doit avoir ses lois comme l'oreille» (l'auteur souligne). On remarquera que les travaux d'Helmholtz sur la perception visuelle servaient en parallèle de légitimation aux mythes de l'impressionnisme romanesque. Discredité par ces tentatives, Ghil minimiserait au tournant du siècle cet aspect synesthésiste de sa conception matérialiste de la voix.

Et pour l'Initié, un poème, ainsi, deviendra un vrai morceau de musique [...] sans qu'en souffre en rien, que l'on s'en souvienne ! Le Fait et la pensée à rendre. [...]

Tout ce rêve, il est latent en ce morceau de Flûtes traversé de harpe et de trompettes douces, sonnante miraculeusement l'avenir poétique : « L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE », églogue par Stéphane MALLARMÉ. (TV, 59-61)

Pour Ghil, la transposition du visible à l'audible donne à voir / entendre « des cimes de forêts verdir » et « des orages se lamenter » – Mallarmé insistant plutôt sur « le tiers aspect fusible » qu'est l'abstraction « pathématique⁶⁶ » suscitée par la chose, privilégiant l'horreur de la forêt habitée d'un tonnerre muet. Les « Trompettes sœurs » garantes des « tours » musicalement vues de Lohengrin dans le *Traité* deviennent, transposées selon la visée mallarméenne du Livre, ce « palais véridiquement trompé hors de toute pierre » qui permet de refermer les pages écrites de la partition poétique, seul *feuillage* en lequel repose une présence idéale faite d'absence⁶⁷.

Une mythologie positiviste de la voix-vocalisée

Le croisement des œuvres de Ghil et de Mallarmé autour de la question d'une voix « musicale » du poème révèle un important dialogue de sourds intertextuel qui fait craquer l'armature à quatre mains du *Traité du verbe*. « [J'ai exalté] du "faune" un sens "réaliste", et en m'excusant : car mon impression, qui demeure la même, ne s'opposait-elle point aux intentions d'un Mallarmé si inopinément révélé⁶⁸ ? » Ghil dénoncerait « une conception de la vie en *transpositions* ridiculement obscènes » et se moquerait de « sa manière d'art en ces sonnets à l'ancienne *Revue indépendante*, sur "une console", "un lit", où tout son talent tendit, il s'en vantait, à décrire sans nommer⁶⁹ ». Certes, de son propre aveu, la

66. C'est l'interprétation donnée à la rhétorique mallarméenne de l'effet produit par Dominique Combe qui s'appuie sur les catégories de la poéticité de Jean Cohen. Voir Dominique Combe, art. cit., p. 38.

67. Quand il évoque le passage au Livre de la symphonie, Mallarmé convoque le lexique de Brunetière pour le situer hors du mythe perceptiviste auquel Ghil souscrit et le déplacer vers l'autotélicité du rapport des mots entre eux : « Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre. » Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », p. 211.

68. René Ghil, *Les dates et les œuvres*, p. 92-93.

69. Propos de l'article de 1889 de la revue *Écrits pour l'art* intitulé « Explication », cité par Robert Montal, *op. cit.*, p. 74. (Nous soulignons.) Ghil fait allusion à la suite de sonnets de Mallarmé parue en 1887 dans la *Revue indépendante* et généralement réunis sous l'intitulé « Triptyque » dans les éditions courantes de ses *Poésies*.

jouissance du poème consiste, pour Mallarmé, à «évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements⁷⁰». C'est en premier lieu l'analogue coefficient négatif d'intelligibilité pour l'entendement qui rapproche, silencieusement ou non, la suggestion poétique du fait musical. Celle-ci invite le lecteur à combler les «trous» du sens en se projetant dans la structure du texte hermétique pour en trouver les visées, en analogie avec l'art de ressentir le «propos» d'une musique, privée par essence des modes énonciatifs qui explicitent le sens (narrer/enseigner/décrire). Ghil rompt avec son Maître lorsqu'il constate que chez Mallarmé «le rapport du langage au lecteur, et par conséquent du poète, compte [...] plus que le rapport du langage à la réalité⁷¹». Si on la prive du rapport positif au monde et au corps, la suggestion ne devient pour Ghil qu'un vain jeu rhétorique.

Là où l'«Avant-dire» de Mallarmé se dotait d'une exactitude poéticienne en indiquant que l'attention portée au matériau linguistique en poésie réduit l'efficacité des discours se rapportant au monde, Ghil développe plutôt une mythologie positiviste de la sonorité poétique capable de pallier *de l'extérieur* du texte ce qui demeure chez lui une aporie à cet égard. Ce que Jean-Pierre Bobillot appelle sa conception *continuiste* du langage et du monde suppose que la voix proférée entre en «co-vibration» avec les ondes de la matière cosmique à laquelle elle participe et dont elle est un prolongement. Elle opère «de vibration en vibration⁷²» une communion sensible entre le poète et l'auditeur et elle ordonne l'«aperception» qui affecte le «Sub-Conscient» et «l'énergie intuitive⁷³» des corps engagés dans l'acte communicationnel. Bouclant la boucle quant à la scène primitive de sa découverte de Mallarmé par l'oreille, Ghil envisageait à la fin de sa vie l'avenir de la poésie sous la dépendance de l'enregistrement phonographique plus que du Livre.

Ses poèmes thématissent en outre ce «réalisme» matérialiste de la voix vocalisée. Ultérieurement débarrassés de titre par leur auteur pour une plus grande unité, «les poèmes de Ghil sont solidaires et se

70. Jules Huret, *op. cit.*, p. 104.

71. Dominique Combe, *art. cit.*, p. 37.

72. René Ghil, *De la poésie scientifique*, Paris, Gastein-Serge [Florian-Parmentier], 1909, p. 38.

73. *Idem*.

complètent, voix multiples pour un dire unique⁷⁴». Le mode principal de restitution poétique de l'immanence moniste du monde est pour Ghil la transposition au poème de la diversité de ses voix au sein d'une totalité syntagmatique indivise. Là où, au seuil du Néant, l'éplogue de Mallarmé faisait tenir en une seule voix le *cogito* « des fêtes à volonté et solitaires⁷⁵ » du faune par l'*æsthesis* de sa *phonè*, Ghil multiplie les instances et confère à tout le vivant la possibilité ontologique d'« attester » sa présence dans l'horizontalité sonore du poème. Les « apparitions élocutoires » s'y vocalisent ; elles s'entremêlent et se chevauchent dans le rendu sensible qu'elles suggèrent, s'agglutinant les unes aux autres au moyen d'échos et de leitmotive. Le rêve du faune exprimé par Ghil dans le *Traité* était de dépasser la source et la brise du poème de Mallarmé afin que la flûte / voix se saisisse de « tous les roseaux », de « toutes les Cimes », de « toutes les Chairs » et « de toutes les Âmes ». Ghil performe ce rêve en faisant glisser en apposition une subjectivité vocalisée sur une autre, c'est-à-dire en multipliant les sujets qui font l'expérience d'eux-mêmes et de leur espace en s'énonçant en même temps qu'ils manifestent la scène du monde. Qu'il s'agisse des « Voix d'hommes – dans Tout⁷⁶ », des ouvrières « voix des vieux aïeuls usés » (OC, 57) fredonnant par-dessus les machines des airs populaires, de celles des « Taons mélomanes / Ivres de leur zonzons » (OC, 16) ou de l'onomatopéique restitution des éléments qui se déchaînent (« Pliq, ploq, pliq, – pliq, ploq, plaq, rumeur d'eaux dans les eaux » ; OC, 18), toutes s'unissent dans le grand Poème polyphonique de la « co-vibration » des êtres à l'art et au monde. Creusant l'ontologie perceptuelle de la voix du faune plus que le « creux néant musicien » (PAT, 229) du vers, Ghil s'est finalement placé hors de la voie – et de la voix – de Mallarmé.

74. Adolphe Van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui. 1880-1900*, Paris, Société du Mercure de France, 1900, p. 51.

75. Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », p. 67.

76. René Ghil, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Albert Messein, 1938, p. 26. Désormais abrégé en OC, suivi du numéro de la page.