

Mallarmé dans la critique littéraire galloise

Introduction

Stéphane Mallarmé jouit d'un prestige extraordinaire un siècle après sa mort, nul besoin de le répéter dans le cadre de ce colloque ; mais c'est un prestige aux facettes multiples. A ne prendre que la tradition française à titre d'exemple, on s'aperçoit très vite qu'il existe plusieurs Mallarmé : celui des Symbolistes, comme celui des Surréalistes, celui de Jean-Paul Sartre tout comme celui de l'OULIPO, un Mallarmé témoin de son temps aussi bien qu'un autre Mallarmé, produit du Paris de mai 1968. C'est dire que nous ne le connaissons pas sans arrière-plan, mais par le truchement d'un siècle de lecteurs ; et cela est encore plus vrai dans le cas des Mallarmé de l'étranger. Ainsi, à la question de la métamorphose de Mallarmé par le temps, s'ajoute celle de ses métamorphoses dans les cultures étrangères. Si l'analyse du rôle du poète dans la culture qui l'adopte nous renseigne évidemment sur celle-ci, et sur ses interprètes, elle nous révèle aussi un autre Mallarmé, parce qu'un porte-parole impartial est aussi rare qu'une traduction littéraire impartiale.

Mon sujet ici sera Mallarmé tel qu'il est connu dans la tradition galloise, et je m'appuierai sur l'exemple de deux porte-parole celtés : Saunders Lewis et Euros Bowen. Avant d'entrer dans les détails d'une étude de cas, rappelons-nous que le Pays de Galles est loin d'être le seul pays à être charmé par le Paris de cette époque mallarméenne, et par ses écrivains ; il est clair que la fin de siècle française a eu prise sur les Anglais, les Américains, et les Russes, entre autres : le Paris fin de siècle était plus qu'une capitale géographique, il était capitale de la culture. Mais un tel charme est plus puissant encore dans le cas d'une littérature qui cherche à se réinventer : pensons au rôle de Paris dans l'œuvre de Marinetti et le futurisme italien ; ou encore, pour remonter les siècles et inverser l'exemple, pensons au rapport entre les littératures française et italienne à Lyon, à l'époque de la Renaissance.

La tradition de Taliesin

Avant de continuer, une introduction à la prosodie galloise s'impose. Je me propose de faire ici une présentation de la tradition de Taliesin (c'est le nom par lequel les bardes gallois eux-mêmes désignent leur héritage) ; ceci comportera une exposition des règles de la *cynghanedd* (système de contraintes formelles peu connu en dehors du monde galloisant), ainsi qu'une initiation au débat qu'ont entraîné la crise et la renaissance de la *cynghanedd* pendant le XX^e siècle.

Dérivée étymologiquement de *concino* (< *con* + *cano*), la *cynghanedd* représente le système de contraintes prosodiques le plus élaboré de toutes les littératures du monde¹, et pourrait se définir comme une tendance à faire correspondre des séquences de sons ; mais c'est une tendance qui a été formalisée, et voilà qui fait la différence. Il peut y avoir dans un vers rime ou

¹ Cf. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, éd. Alex Preminger et T.V.F. Brogan (Princeton, Princeton University Press, 1993) : « In the detail and complexity of its patterning, *cynghanedd* is the most sophisticated system of poetic sound-patterning practiced in any poetry in the world », article « *Cynghanedd* ».

allitération sans qu'il y ait *cynghanedd* – les lettres ont toujours eu leur musique, et l'auront à jamais ; l'intérêt de la *cynghanedd* réside dans son extrême sophistication et surtout sa résistance, et sa place privilégiée dans les débats littéraires gallois du vingtième siècle. Dans quelle autre culture du monde la contrainte formelle jouit-elle d'un tel prestige ? Où a-t-on tous les ans une cérémonie d'importance nationale, diffusée à la télévision, pour faire honneur au poète auteur d'un poème de forme fixe, et pour rendre hommage à la contrainte ?²

On a affaire ici non seulement à un système rigide de règles, de contraintes formelles, mais également à une tradition riche de plusieurs siècles ; à vrai dire on ne peut raconter l'histoire de l'un qu'en étroite liaison avec l'autre. Lorsque les poètes citent le nom de Taliesin, ils évoquent le poids des siècles : Taliesin fut un poète du « Vieux Nord »³ de la Grande Bretagne, à qui on attribue une douzaine des poèmes les plus anciens de la langue galloise, qui datent du sixième siècle. Mais à la différence de ses collègues bardiques qui chantaient eux aussi les exploits de leurs protecteurs, Taliesin est également le nom du héros mythique d'un conte sur l'origine de l'inspiration poétique, un jeune garçon créé, à travers une série de métamorphoses, par une sorcière nommée Ceridwen. Magie et incantation ne sont jamais très loin lorsque le nom de Taliesin est prononcé, et non sans cause, puisque le sortilège est à la base de cette tradition.

À un moment donné, la *cynghanedd* devint essentielle à toute poésie de langue galloise ; pour être plus précis, on sait qu'à la fin du treizième siècle, les vers qui sont dépourvus d'allitération ou de rime intérieure sont plutôt rares, et que l'écrasante majorité comporte les deux⁴.

Exposition du système

La *cynghanedd* se divise en quatre types principaux⁵ :

Cynghanedd Groes ('croisée')

Cynghanedd par allitération consonantique, ce vers bipartite est dominé par deux accents principaux. Les consonnes de la partie antérieure à la césure se trouvent répétées dans le même ordre, et dans le même rapport à l'accent du groupe, dans la partie qui lui est postérieure, par exemple :

² L'*Eisteddfod Genedlaethol* est aujourd'hui un festival de culture galloise qui dure une semaine ; la plus prestigieuse de ses trois grandes cérémonies littéraires reste celle où un poème entièrement en *cynghanedd* est sélectionné, et où son auteur doit monter sur scène pour prendre son siège symbolique (le mot *eisteddfod* est dérivé du verbe *eistedd* 's'asseoir'). La cérémonie a ses origines dans les rassemblements de bardes où l'on établissait les règles prosodiques et accordait des licences aux apprentis, et généralement on fait remonter l'*Eisteddfod* à 1176.

³ « Vieux Nord » désigne les terres situées dans ce qu'on nomme actuellement le Nord de l'Angleterre, et le Sud de l'Écosse. À l'époque, on y parlait le même gallois qu'au Pays de Galles, donc pour les poètes cette région constituait leur « Nord ».

⁴ Voir Thomas Parry, « Tŵf y Gynghanedd », *Transactions of the Honourable Society of the Cymmrodorion* (1936), 143-60. Parry nomme la période où la *cynghanedd* était en croissance celle de 'la *cynghanedd* libre', c'est-à-dire d'avant les règles.

⁵ Aujourd'hui il existe une abondance de manuels pour les écoliers, comme pour le grand public, tous basés sur la catégorisation de John Morris-Jones dans son *Cerdd Dafod* (Oxford, Clarendon Press, 1925) ; mon exposition suivra ses divisions, mais je m'appuierai aussi sur Joseph Loth, *Introduction au livre noir de Carmarthen et aux vieux poèmes gallois : La Métrique galloise depuis les plus anciens textes jusqu'à nos jours*, 2 tomes (Paris, Ancienne librairie Thorin et fils, Albert Fontemoing, 1900-1), pour la traduction de la terminologie. Voir aussi mon article « Taliesin l'Alexandre gallois : le retour de la *cynghanedd* », *Formules*, 2 (1998), pp. 85-95.

Teg edrych / tuag adref ('Il est doux de songer à sa maison natale')

t g 'dr (ch) / t g 'dr (f)+

les consonnes qui suivent l'accent, ici le 'ch' et le 'f', sont en dehors du jeu.

Cynghanedd Draws ('qui passe par-dessus')

Celle-ci ressemble à la *cynghanedd croisée*, sauf qu'elle permet au poète de passer par-dessus des consonnes qui sont isolées par l'absence de rapports allitératifs entre elles et le reste du vers ; ces consonnes doivent être situées après la césure et avant la partie qui tient à la rime finale, par exemple :

Y llynau / gwyrddion llonydd ('Les lacs verts et calmes')

ll 'n / (g rdd n) ll 'n (dd)

le groupe 'g-rdd-n' est omis.

Cynghanedd sain ('sonore')

Dans la *cynghanedd sain* le vers se divise non pas en deux mais en trois, les deux premières parties riment entre elles, tandis que la deuxième et la troisième parties sont en rapport d'allitération l'une avec l'autre, par exemple :

Gwelaf lain / a'i drain / yn drwch ('Je vois une friche lourde de ronces')

ain / dr'ain / (n) dr' (ch)

Cynghanedd lusg ('qui entraîne')

Ici aucune allitération n'est obligatoire, cette *cynghanedd* consiste dans la rime de la finale de la première moitié avec la pénultième accentuée du vers, par exemple :

Lle bu gardd / lle bu harddwch ('Où il y avait un jardin, où il y avait de la beauté')

le mot final doit comporter au moins deux syllabes.

Pendant quelques siècles la poésie galloise a été formée de deux systèmes de contraintes qui s'entrecroisaient à tel point qu'il est impossible de parler de la *cynghanedd* sans mentionner les « 24 mètres », ou formes⁶. Un exemple serait la forme qui s'appelle l'*englyn* : pratiquée encore de nos jours, c'est une forme lourde d'un millénaire d'histoire. Aujourd'hui ce poème de quatre

⁶ Ces 24 mètres s'enveloppent, pourtant, de mystère ; selon Thomas Parry, l'auteur d'un des premiers traités a introduit le chiffre 24 « violemment et délibérément » : « A cursory study of the classification of metres shows that the author deliberately and violently brought the number of metres up to 24, thus disregarding the bardic practice of his time. The most obvious proof of this is that he is credited with having invented 3 of the 24 », Thomas Parry, *The Welsh Metrical Treatise Attributed to Einion Offeiriad*, Sir John Rhys Memorial Lecture, British Academy, 1961, *Proceedings of the British Academy*, XLVII (London, Oxford University Press, 1961), p 185.

vers à même rime en fin de vers, et entièrement en *cynghanedd*, est probablement la forme fixe la plus employée en gallois (on en fait souvent des vers de circonstance pour fêter les naissances ou les mariages). L'*englyn* suivant est un classique du vingtième siècle :

Y bardd trwm dan bridd tramor, - y dwylaw b rdd tr' / (dn) br dd tr' or - dl / (draws)

Na ddidolir rhagor : (n dd) dl or

Y llygaid dwys dan ddwys ddôr, wys...ddwys / dd' or (sain)

Y llygaid na all agor⁷ ll g' / (n) ll g' or (groes)

(‘Le barde lourd dans un sol étranger – les deux mains

Qui ne se sépareront plus :

Les yeux graves sous une porte accablante

Les yeux qui ne savent s’ouvrir’).

Il y a des règles très précises qui déterminent non seulement la structure de chaque vers, mais aussi les rapports entre ces vers⁸. Le principal, c’est que l’attention à la musique des lettres, en poésie galloise, est absolue, et que la naissance du vers libre était sûre de faire parler d’elle.

La Musique et les Lettres

Le seul véritable effort de Mallarmé pour dialoguer avec une autre littérature fut dirigé vers les Anglais dans sa conférence de 1894, *La Musique et les Lettres*⁹, donnée à Oxford et ensuite à Cambridge, ce qui est bien dommage, car le poète rentra en France l’oreille basse, les Anglais n’ayant rien compris (malgré les efforts de York Powell, qui avait fourni une traduction)¹⁰. Il faut dire que les Français eux aussi ont eu bien du mal, et que la critique n’a fait face à ce texte qu’assez récemment.

Il est d’autant plus ironique que Mallarmé ait choisi Oxford, un premier mars, pour annoncer ses « nouvelles les plus surprenantes » sur l’état du vers français, que c’est parmi les membres de cette université que se préparait à l’époque une renaissance dans les études galloises¹¹. Ce jour-là même les Gallois d’Oxford étaient trop occupés par la fête de leur saint patron (Saint

⁷ R. Williams Parry, « Englynion Coffa i Hedd Wyn », *The Oxford Book of Welsh Verse*, éd. Thomas Parry (Oxford, Oxford University Press, 1962), p. 442.

⁸ La deuxième partie de l'*englyn*, comportant deux vers heptasyllabiques, est connue sous le nom de « esgyll », ou ‘ailes’, et la première partie, qui doit être composée d’un vers de 10 syllabes suivi d’un vers de 6 syllabes, est appelée « paladr » (la hampe de la lance). La rime est annoncée dans le premier vers, à la septième, huitième ou neuvième syllabe, et les syllabes qui suivent la rime sont appelés « gair cyrch », ou mot d’attaque, cette partie ne rime pas avec les autres bras, mais est liée à l’intérieur du bras suivant par l’allitération (la *cynghanedd lusg*, c’est-à-dire la rime seule, n’est pas permise pour ce lien). Voir *Loth, o. c.*, tome II, p. 72.

⁹ Conférence donnée à Oxford le 1^{er} mars 1894, et à Cambridge le lendemain. Le texte, augmenté de quelques notes, et accompagné des réflexions de Mallarmé sur la structure des universités, et le financement d’une tradition littéraire digne de ce nom (sous le titre « Déplacement avantageux »), fut publié en 1895, *Oxford, Cambridge : La Musique et les Lettres* (Paris, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, 1895), et apparaît sous cette forme dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945), pp. 633-657.

¹⁰ Voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, 11 tomes, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard (tome I), Henri Mondor et Lloyd James Austin (tomes II-XI), Paris, Gallimard, 1959-85, tome VI, p. 212, note 1, et p. 229.

¹¹ C’est l’époque où John Morris-Jones et d’autres Gallois d’Oxford jetaient les bases scientifiques des études galloises, de la linguistique et de la réforme de l’orthographe et de la poétique.

David), et par la poésie de Dafydd ap Gwilym (un des plus grands praticiens de la *cynganedd*) pour aller écouter le messager français. Si le poète a complètement mystifié son public oxonien, peut-être que sa déclamation : « on a touché au vers » aurait été mieux comprise par les héritiers de Taliesin, qui voulaient redonner vie à sa tradition, rassemblés à quelques pas de là, à Jesus College. C'est dire que le vieil Alexandre, selon le titre de l'étude de Jacques Roubaud (*La Vieillesse Alexandre*)¹², et Taliesin, son cousin plus âgé, auraient pu dialoguer. Mais hélas il n'en a rien été.

L'avantage des Gallois et l'ambition de Saunders Lewis

Il a fallu attendre Saunders Lewis, le plus grand critique littéraire gallois du XX^e siècle, mais également poète, homme politique, et francophile inconditionnel, pour entamer la conversation. C'est lui qui comprit le premier que cette question de forme représentait un créneau à prendre, créneau qu'il a exploité dans son grand projet de réanimer la critique galloise. Dans un article de 1924¹³, il cite l'anecdote célèbre selon laquelle Mallarmé aurait dit à Degas que la poésie est faite avec des mots et non avec des idées¹⁴, et établit, ce faisant, un point de repère privilégié dans son travail. Au nom de Mallarmé s'ajouteront également ceux de Valéry, et de Verlaine, et aussi les mots-clés « poésie pure » et « symbolisme », termes qu'on peut échanger l'un contre l'autre, puisque ces références ont la même fonction à l'intérieur de son œuvre, toujours une fonction de pivot.

Plus intéressante que le nombre de références à Mallarmé, est la position de celles-ci dans la structure de la thèse de Saunders Lewis ; on voit qu'il s'appuie sur Mallarmé dans ses suggestions les plus originales, et on peut se demander dans quelle mesure ce point de référence lui permet d'être audacieux. Quelques années plus tard, Saunders Lewis dévoile sa version de l'histoire de la littérature galloise, *Braslun o Hanes Llenyddiaeth Gymraeg* (1932)¹⁵ (littéralement 'Esquisse de l'histoire littéraire galloise'), dans laquelle il développe une théorie sur le rapport entre la syntaxe et la poésie. Selon lui, la syntaxe n'a rien à faire dans la poésie, où c'est le mètre qui est roi, et où c'est plutôt l'« aura » d'un mot qui compte (sa valeur sensuelle et sonore). Tout cela mène à sa célèbre constatation qui prend la forme de cette formule : « bardes gallois du XII^e s. (*Gogynfeirdd*) = purs » ; suit une explication comme quoi les lecteurs Gallois du XX^e siècle comprennent mieux cette poésie ancienne grâce à Mallarmé (et aux autres), parce que « le Symbolisme du XIX^e siècle a des ressemblances très frappantes avec le développement de la tradition galloise, et que les deux visent la même chose : une poésie pure ». Voilà donc la critique la plus importante sur la poésie des bardes', affirme-t-il après avoir paraphrasé Valéry¹⁶. Inutile de dire que ses confrères n'ont pas tous avalé cette hyperbole.

Mais Saunders Lewis avait un rêve, qui était de rendre compte à fond de la tradition galloise, de la réduire à une essence, et de lui rendre sa place dans le courant dominant de l'Europe, et dans ce projet Mallarmé lui a bien servi, et l'a bien servi.

¹² Paris, Maspéro, 1978.

¹³ Saunders Lewis, « Syniadau a'r bardd : cerddi athronydd », *Baner ac Amserau Cymru*, 9 février, 1944.

¹⁴ Paul Valéry, *Œuvres complètes*, éd. Jean Hytier, 2 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1324.

¹⁵ Saunders Lewis, *Braslun o Hanes Llenyddiaeth Gymraeg*, Cardiff, University of Wales Press, 1986, première édition 1932.

¹⁶ Saunders Lewis, *Braslun*, pp. 29-30.

Euros Bowen

Un autre Mallarmé est connu au Pays de Galles, c'est celui d'Euros Bowen, poète et traducteur. À la différence de Saunders Lewis il a publié une étude, *Beirdd Simbolaidd Ffrainc*¹⁷ ('Poètes symbolistes de la France'), où il fait montre d'une connaissance intime des textes de Mallarmé, parmi d'autres poètes français, de Baudelaire à Claudel ; Dans ce livre il traduit une demi-douzaine de poèmes de Mallarmé, datant des années soixante. Euros Bowen est un cas intéressant, car il a nié l'influence de Mallarmé sur sa propre poésie, malgré les thèses avancées par les critiques¹⁸. Mais si sa dette envers Mallarmé est censée être repérable dans un certain « symbolisme », dans l'évocation d'une spiritualité, il est encore plus curieux de noter que ce fut lui qui modernisa la *cynghanedd* ; pendant que Saunders Lewis lui inventait une histoire exotique, respectable, Euros Bowen, de son côté, la théorisait et composait des vers expérimentaux.

L'arrivée du vers libre en gallois a donné lieu à la « *cynghanedd* libre », dont la liberté consiste, non pas à ne plus allitérer, mais à le faire en dehors des formes fixes : la *cynghanedd* libre est libérée du mètre, c'est-à-dire du nombre de syllabes ou de vers. Euros Bowen fut l'un des rares à aborder le problème de front ; il a soutenu que dans la *cynghanedd* non-libre la rime et l'allitération jouent sur l'accentuation du mètre, tandis que dans la *cynghanedd* libre elles peuvent jouer sur l'accentuation du rythme. L'accent métrique, selon lui, est trop éloigné de l'accentuation « naturelle » des rythmes de la langue parlée, et la meilleure poésie est celle qui rejette le « mètre pour soi », ce dernier n'étant qu'un fait psychologique, tandis que le rythme est un fait physiologique. En condamnant l'emploi mécanique, voire machinal des mètres, il a revivifié la tradition de Taliesin.

Conclusion

Chacun son Mallarmé, peut-être ? Grâce à Saunders Lewis, celui des Gallois est le conseiller de Degas, et le champion de l'« aura » des mots ; grâce à Euros Bowen, il est le poète d'un Idéal impossible. N'est-ce pas un Mallarmé un peu figé ? Le Mallarmé des années 1860, exilé en province, plutôt que le Mallarmé des années 1890 ? Considérons aussi, avant de conclure, les occasions manquées : Saunders Lewis, le théoricien des nouvelles aristocraties, aurait pu s'inspirer du Mallarmé de « Déplacement avantageux » (où il présente ses idées sur un « Fonds littéraire » et une « filiation par l'esprit »¹⁹) ; de même que la *cynghanedd*, qui vit une deuxième renaissance en cette fin de siècle, pourrait trouver dans Mallarmé non seulement des idées *sur* la forme, mais aussi des défis, comme celui de son *Coup de dés*.

Mais en fin de compte, le Mallarmé conférencier, lorsqu'il a parlé de légataires idéals en 1894, aurait-il pu imaginer que les siens seraient non seulement si nombreux, mais aussi si différents les uns des autres, un siècle après sa mort ?

¹⁷ Cardiff, University of Wales Press, 1985.

¹⁸ Pour des « thèses », voir Alan Llwyd, *Barddoniaeth Euros Bowen : Cyfrol 1/1946-57* (Swansea, Christopher Davies, 1977), et pour les réponses du poète, voir Euros Bowen, *Trin Cerddi* (Y Bala, Llyfrau'r Faner, 1978).

¹⁹ Voir note 9.

HEATHER WILLIAMS
Université de Nottingham

J'aimerais remercier Mme Renée Williams d'avoir relu cet article.