

Mallarmé

Illustrations de couverture :
Portrait photographique de Mallarmé (1878).
Stéphane Mallarmé en faune, caricature de Luque
pour le fascicule des *Hommes d'aujourd'hui* (1887).

Mallarmé

Actes du colloque de la Sorbonne
du 21 novembre 1998

édités par André Guyaux



Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

Dans la même collection

Nerval

À paraître

Verlaine

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016
ISBN : 9791023102451

Préface

Comment lire Mallarmé ? Chacun des contributeurs de ce volume pose à sa manière la question, et tente d'y répondre.

Michel Brix et Dominique Combe s'interrogent tous deux sur l'« idéisme » de Mallarmé. Le premier situe l'esthétique mallarméenne par rapport à celles de Hugo et de Baudelaire et ranime le débat entre Proust et Mallarmé sur l'« obscurité » en poésie. Le second, récusant l'interprétation platonicienne de Mallarmé, relie l'idée d'un univers parallèle à la poétique de la suggestion.

Éric Benoit et Henri Scepi renouvellent l'étude de concepts mallarméens importants : la chair et l'art, et leur dialectique pour l'un ; pour l'autre l'abstraction et la suggestion, « indissolublement » liées.

Trois auteurs posent ensuite plus directement la question de l'« obscurité » et du sens. Luca Bevilacqua propose une « phénoménologie » de la lecture des poésies de Mallarmé et pose un principe de variabilité du sens. Pierre Brunel étudie les réactions de Claudel à la syntaxe de Mallarmé. Antoine Compagnon analyse quelques cas exemplaires d'« apories mallarméennes » et formule l'hypothèse d'un « pari » du sens.

Inaugurant une autre série d'études, attachées à des textes en particulier, Bertrand Marchal poursuit le « fantôme » d'Hérodiade à travers *Don du poème* – don d'*Hérodiade* ou « don du poème » lui-même ? – et *Sainte*, où respire une autre figure de vierge. Jean-Louis Backès réunit les deux héros de la théâtralité mallarméenne, placés côte à côte dans le recueil des *Poésies*, et suggère leur subtile complicité.

Publiée en italien en 1948, l'étude de Gianfranco Contini, inédite en français, et traduite ici par Jérôme Nicolas, analyse magistralement les « transformations » du texte du *Faune*, aboutissant à des conclusions inattendues.

Revenant au sonnet en *-yx* et à son célèbre *ptyx*, Pierre Jourde se demande non pas ce qu'il signifie mais comment il signifie : il analyse les « ressorts » du texte et fait apparaître un Mallarmé dialecticien, dont on ne saura jamais

s'il est absolument sérieux ou s'il « se moque aimablement du monde ». Pascal Durand s'attache quant à lui au promeneur-voyeur de *Petit Air I* : à l'effleurement jubilatoire du corps nu répond l'autre caresse, celle du sens, – et le lecteur devient un autre voyeur. Partant d'un passage d'une lettre de 1897 à Gide : « le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite », Jean-Luc Steinmetz s'interroge sur cette forme mallarméenne de la *mimésis* et propose une « méthode de lecture complexe » qu'il applique à l'*Hommage* à Puvis de Chavannes.

Après une étude des rimes où je formule l'hypothèse d'une « lexicalisation » du son final du vers, Étienne-Alain Hubert se tourne vers le « devenir de l'œuvre » mallarméenne, chez Apollinaire, chez Reverdy, et chez Breton pour qui toute lecture de Mallarmé envahit « l'oreille intérieure » : un seul vers fait jouer le « mystérieux *déclat* » et l'œuvre se répand par cercles dans la mémoire.

Le volume se referme sur « l'ordonnance d'un livre de vers » : j'ai tenu à rééditer ce texte du regretté François van Laere, unique dans sa tentative de retrouver « l'architecture secrète » du recueil de Mallarmé.

André Guyaux

Hugo, Baudelaire, Mallarmé

Lorsqu'il se levait vers le ciel poétique, le regard d'un jeune Français né peu avant le milieu du XIX^e siècle et désireux de pratiquer l'art des vers ne pouvait manquer d'être frappé par deux astres particulièrement étincelants, qui avaient nom Victor Hugo et Charles Baudelaire. Stéphane Mallarmé avait quatorze ans lors de la publication des *Contemplations*, quinze ans l'année du procès des *Fleurs du Mal*, et dix-sept ans quand parut la « Première Série » de *La Légende des siècles*. L'étoile Hugo et l'étoile Baudelaire étaient d'autant plus visibles au firmament des lettres qu'elles se trouvaient dans des positions très différentes, voire complètement opposées. Il n'est pas exagéré d'écrire, même, que les deux illustres aînés de Mallarmé se partageaient le ciel poétique lorsque le futur auteur d'*Hérodiade* composait ses premières strophes.

Hugo, tout d'abord, représentait le courant littéraire qui – en France – avait pris son essor à partir de la publication du traité *De l'Allemagne* de M^{me} de Staël. Les critiques s'accordent à reconnaître l'influence prépondérante exercée sur M^{me} de Staël par les écrivains allemands qu'on appelle les « romantiques d'Iéna », c'est-à-dire principalement les frères Friedrich et August von Schlegel, Novalis et le philosophe Schelling, réunis autour de la publication de l'*Athenaeum* (six fascicules parus entre 1798 et 1800). Les idées des romantiques d'Iéna entretiennent avec la doctrine platonicienne des rapports étroits. Selon les rédacteurs de l'*Athenaeum*, l'art consiste à « graver sur les tables de la nature les pensées de la divinité avec le stylet de l'esprit créateur de formes » ou, en d'autres termes, à former « à l'intérieur de la philosophie elle-même un cercle plus étroit, dans lequel nous voyons immédiatement l'éternel, sous une forme visible en quelque sorte [...] »¹. Le deuxième passage cité appartient à

1. Textes de Friedrich von Schlegel et de Schelling, traduits et présentés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (avec la collaboration d'Anne-Marie Lang), dans *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, p. 225 et 399.

l'introduction du cours de Schelling sur « La Philosophie de l'art », – introduction où l'on trouve aussi les propos suivants : « [...] vérité et beauté ne sont que deux façons différentes de considérer l'unique Absolu [...] »². Les *Leçons sur l'art et la littérature* d'August Wilhelm von Schlegel adoptent comme prémisses que la nature est un « poème hiéroglyphique » et que la beauté constitue la représentation symbolique de l'infini par le fini. On pourrait multiplier les citations : le platonisme dessine l'horizon philosophique des romantiques d'Iéna, – lesquels se donnaient pour tâche de supprimer la « cloison invisible qui sépare le monde réel et le monde idéal »³, afin de rendre sensibles les Idées, et notamment celle qui les unit toutes, l'Idée de la beauté.

Les vues des représentants du cercle d'Iéna furent diffusées en France par M^{me} de Staël, qui défend elle aussi la thèse selon laquelle il existe un Beau, un Vrai et un Bien universels. Si l'on en croit l'auteur de *De l'Allemagne*, les populations germaniques seraient plus aptes que les autres à ressentir et à exprimer les idées innées. Les Allemands se plaisent en effet « dans l'idéal », leur métaphysique idéaliste « a [comme chez les Grecs] pour origine le culte de la beauté par excellence, que notre âme seule peut concevoir et reconnaître » ; naturellement portée vers le platonisme, l'Allemagne a produit une poésie qui constitue « le miroir terrestre de la divinité » et qui s'attache à exprimer « l'éternel et l'infini » ainsi que l'« alliance secrète de notre être » avec l'âme de la nature⁴.

En 1813, le traité de M^{me} de Staël (qui avait paru déjà en 1810 mais avait été envoyé au pilon par le gouvernement impérial) invitait les écrivains français à se renouveler en puisant leur inspiration dans la pensée platonicienne. L'auteur de *Corinne* allait trouver quelques années plus tard un allié de poids en la personne de Victor Cousin : futur maître à penser de l'Université et de la philosophie française sous la Monarchie de Juillet, Cousin rencontra Schelling à Munich en 1818, s'employa à le faire traduire, correspondit régulièrement avec lui et surtout publia de 1822 à 1840 la première traduction française complète des écrits de Platon. Suppléant de Royer-Collard à la Sorbonne, Cousin donna en 1818 un cours de philosophie qui sera publié, avec quelques modifications, en 1853, et dont l'intitulé ne laisse aucun doute

2. *Ibid.*, p. 404.

3. Citation de Schelling extraite des *Leçons sur l'art et la littérature* d'August Wilhelm von Schlegel (*Ibid.*, p. 342).

4. *De l'Allemagne*, éd. Simone Balayé, Garnier-Flammarion, 1968, t. I, p. 166, 187, 232, 207 et 237.

sur le contenu platonicien : *Du Vrai, du Beau et du Bien*⁵. L'auteur y proclamait la réunion, dans le Beau, de l'infinité divine avec la finitude du monde sensible et de l'esprit humain : d'où le rôle majeur de l'artiste, découvreur et interprète du Beau, appelé à réveiller dans les objets sensibles l'intuition des réalités éternelles.

De telles doctrines ne sont pas restées sans écho dans la littérature, et Jacques Seebacher a pu écrire, à propos de Victor Hugo : « La plus grande partie de l'esthétique de Victor Hugo n'est [...] pas originale. Indépendamment de toute question de source, nous en trouvons le modèle chez Victor Cousin⁶. » Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, le platonisme rayonne devant les écrivains et la poétique du romantisme français va, pour se déployer, prendre appui sur quelques-uns des axes principaux de l'esthétique formulée par le philosophe grec.

La triade des Idées majeures, au cœur de laquelle l'Idée du Beau luit d'un éclat sans égal, détermine les efforts toujours renouvelés des artistes pour donner figure à cette Idée, et pour susciter dans l'âme les sentiments d'origine céleste que la Beauté réveille. La nature est regardée comme l'emblème, ou le miroir, du divin ; les essences se donnent à connaître, dans le monde, sous forme symbolique ou hiéroglyphique ; le visible et l'invisible sont reliés par des analogies, que l'esprit humain est invité à découvrir, afin de s'élever de la vision du monde d'en bas à l'appréhension des réalités célestes. C'est au poète que revient le ministère quasi spirituel de découvrir le message divin, en déchiffrant les symboles. L'outil essentiel de ce déchiffrement est le verbe poétique parce qu'il conserve, selon les romantiques, le souvenir des origines du langage, lieu où se donnaient à connaître, sans entrave aucune, les révélations divines. Enfin, éclairant la nature et la destinée humaine – il se fait aussi l'interprète de l'histoire du monde, laquelle s'intègre également dans un grand plan qui la dépasse –, l'écrivain explique l'œuvre divine et réalise, pour ainsi dire, l'accord du fini et de l'infini.

L'influence du platonisme marque très profondément les écrits de Hugo, de même que ceux de Maurice de Guérin, de Vigny, de Ballanche, de Lamartine, de M^{me} de Staël, de Quinet, de Michelet et de la plupart des penseurs humanitaires et socialisants. Est-ce à dire qu'entre les mots « roman-

5. Paris, Didier. Voir aussi, du même, *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues, du Vrai, du Beau et du Bien* (Paris, Hachette, 1830), l'introduction aux *Cœuvres philosophiques du Père André* (Charpentier, 1843), ainsi que l'article « Du Beau et de l'art » paru le 1^{er} septembre 1845 dans la *Revue des Deux Mondes*.

6. *Victor Hugo, ou le Calcul des profondeurs*, PUF, 1993, p. 27.

tisme » et « platonisme », il ne reste qu'à poser un signe d'égalité ? Voire. Autant il apparaît légitime de chercher, dans de nombreux ouvrages romantiques, les traces de l'inspiration platonicienne, autant il serait faux d'affirmer que le romantisme français doit tout entier être rapporté à l'héritage du platonisme. Certains écrivains du XIX^e siècle – et non des moindres – ne se privèrent pas de mettre en question le système esthétique « officiel », ou cousinien. Il n'y eut pas un, mais deux romantismes.

Ainsi, pour s'être moqué du *Han d'Islande* de Hugo, Stendhal n'en est pas moins l'auteur des deux éditions du manifeste romantique *Racine et Shakespeare*. Mais il est clair que Stendhal ne défend pas à travers cet ouvrage les mêmes conceptions esthétiques que son contemporains. Ainsi il indique dans sa correspondance, le 28 septembre 1816, que « les Allemands se sont emparés du système romantique, lui ont donné un nom et l'ont gâté⁷ » ; le 1^{er} octobre suivant, il renchérit dans une lettre à Crozet, et parle du « système romantique, gâté par le mystique Schlegel⁸ ».

Il y eut donc une esthétique romantique qui ne devait rien ni aux Schlegel, ni surtout au mysticisme – entendons le platonisme – prôné par certains penseurs allemands. Mais, pour exprimer leur originalité, Stendhal et les écrivains qui le suivirent ont dû secouer la tutelle du philosophe grec, – tutelle d'autant plus pesante et contraignante que celui-ci avait indiqué, dans le *Phèdre*, et de façon définitive semblait-t-il, en qui consistait l'art.

Ainsi la théorie du Beau idéal, invariable, permanent, éternel, transhistorique – « *sub specie aeternitatis* » –, rebelle à tout changement, n'a pas recueilli au XIX^e siècle, l'adhésion de tous les écrivains romantiques. On trouve à l'œuvre dans *Racine et Shakespeare* mais aussi dans le traité *De l'amour* le sens aigu que possédait Stendhal de la relativité des valeurs esthétiques : de même qu'il n'existe point *un* beau littéraire, il n'y a pas *une* beauté féminine, il y a autant de beautés féminines que d'amants et « [c]haque homme a son *beau idéal*⁹ ». Le Beau est multiforme et particulier, lié aux circonstances et aux passions individuelles, soumis aux fluctuations du temps, à la variété des tempéraments, aux conceptions personnelles de l'artiste, à ses sentiments et à ses rêves intimes.

Baudelaire a suivi Stendhal dans l'affirmation de la relativité d'une idée que les platoniciens présentaient comme un concept absolu. Ainsi, on se

7. *Correspondance*, t. IV (1812-1816), éd. H. Martineau, Le Divan, 1934, p. 370-371.

8. *Ibid.*, p. 388.

9. *De l'Amour*, éd. Daniel Muller et Pierre Jourda, Champion, t. II, 1926, p. 137.

reportera par exemple au compte rendu de l'*Exposition universelle. 1855* : le Beau en soi est inconnaissable, chaque civilisation a développé sa propre conception du Beau et pense que cette conception est la bonne ; entre ces avis divergents, on ne peut trancher, puisque la hiérarchie des civilisations n'a jamais été établie ; en outre, n'importe quel individu transporté pendant quelques années dans une contrée lointaine changera à coup sûr de *credo* en matière morale ou esthétique. *Le Peintre de la vie moderne* (1863) attaque à nouveau, un peu plus tard, « la théorie du beau unique et absolu », en postulant la composition double du Beau, formé certes d'« un élément éternel, invariable », mais auquel s'associe « un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tout à tout ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion¹⁰ ».

Le Beau, le Vrai et le Bien – en tant qu'idées pures – sont inconnaissables, et la poursuite de ces idéaux mène l'artiste dans une impasse esthétique : en soumettant toute entreprise artistique à la triade des idées pures, le système platonicien se révèle infécond et impraticable. Tel est en tout cas le double constat tiré par Baudelaire, dans sa correspondance (« Tout chercheur d'idéalité pure en matière d'art est un hérétique aux yeux de la Muse et de l'art¹¹ »), ainsi qu'à la fin du « *Confiteor* de l'artiste », dans les *Petits Poèmes en prose* (« L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu¹² » ; on pourrait citer aussi « Chacun sa chimère » et « Le Fou et la Vénus »). La même thématique apparaît dans deux poèmes au moins des *Fleurs du Mal*, « Les Plaintes d'un Icare¹³ » – l'amour du Beau consume, au sens premier du terme, le poète – et surtout « La Mort des artistes » : seule la mort pourra – peut-être – mettre en contact les artistes avec la « grande Créature », ou l'« Idole », « [d]ont l'inférendal désir [les] remplit de sanglots¹⁴ ». L'œuvre idéale, dont le désir consume les platoniciens, est vouée à rester, pour jamais, une œuvre absente.

L'esthétique platonicienne se fonde aussi sur l'indissolubilité de la triade Beau-Vrai-Bien. C'est l'auteur des *Fleurs du Mal* qui opposera à cette théorie la réfutation la plus éclatante : « *Le siècle est fou et déraisonne en toutes choses,*

10. Baudelaire, *Cœuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 685.

11. Lettre à Alphonse de Calonne du 8 janvier 1859 (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. Cl. Pichois avec la coll. de Jean Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973, p. 537).

12. Baudelaire, *Cœuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 279.

13. *Ibid.*, p. 143 (ce poème appartient à l'édition de 1868 des *Fleurs du Mal*).

14. *Ibid.*, p. 127.

*mais plus particulièrement en matière d'art, à cause de la confusion HÉRÉTIQUE du bien avec le beau*¹⁵ » ; « [c] qui est beau n'est pas plus honnête que déshonnête¹⁶ » ; « [l]a fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne¹⁷ ». La poétique baudelairienne se fonde, au contraire, sur le refus de l'équivalence Beau-Bien : ainsi le titre même du recueil de 1857 affirme le lien existant entre la Beauté – les fleurs – et le Mal.

Baudelaire s'est fait en art l'adversaire du platonisme, et certains critiques ont eu le tort, selon nous, d'exploiter les lignes où le poète présente au public français l'œuvre d'Edgar Poe¹⁸. On ne peut prêter, sans argument décisif, à l'auteur des *Fleurs du Mal* les conceptions platoniciennes de l'écrivain américain, que Baudelaire décrit et explique, certes, mais qu'il n'endosse pas. L'indépendance manifestée par le poète français vis-à-vis du platonisme est également attestée par le fameux sonnet des « Correspondances » : le titre appartient peut-être au lexique swédenborgien, mais le contenu du poème infirme pareil rapprochement. Ainsi que le souligne Claude Pichois :

Le titre, apparemment swédenborgien, risque d'égarer le lecteur, de lui faire croire que le premier quatrain est dévolu à la correspondance symbolique du monde matériel et du monde spirituel. L'équivoque ne cesse pas (Baudelaire l'a-t-il volontairement cherchée ?), mais elle s'éclaircit si l'on considère que Baudelaire a donné au mot *correspondances* un sens personnel en accord avec le vers 8 [« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »] [...] ¹⁹.

Plusieurs exégètes – au nombre desquels figure au demeurant Jean Pommier – ont en effet observé que Baudelaire s'abstenait d'établir des passerelles entre l'univers visible et l'univers invisible. Le spectacle de la nature trouve des équivalences dans un monde surnaturel, mais « surnaturel » ne constitue pas, chez Baudelaire, un synonyme de « céleste » ou de « divin ».

15. Baudelaire, *Correspondance*, éd. citée, t. I, p. 537 (extrait de la lettre déjà évoquée à Alphonse de Calonne).

16. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 142.

17. *Ibid.*, p. 111. – Sur ce sujet, voir aussi l'article de Patrick Labarthe, « Réel et beauté. Rencontre Stendhal-Baudelaire », *Stendhal Club*, n° 137, 1992, p. 37-50 (cf surtout la p. 43).

18. Nous pensons notamment à Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Les Belles Lettres, 1932 (réimpr. : Genève, Slatkine, 1967) et à M. Eigeldinger, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, la Baconnière, 1951.

19. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 843. Sur l'exégèse de *Correspondances*, voir aussi Max Milner, *Baudelaire. Enfer ou Ciel, qu'importe !*, op. cit., p. 172-178.

Après la première édition des *Fleurs du Mal*, l'anti-platonisme de Baudelaire ne variera plus, ainsi qu'en témoignent notamment le sonnet *Les Aveugles*, dans l'édition de 1861, et l'article consacré la même année à Victor Hugo. Ce dernier texte a fait l'objet d'une fine analyse de Pierre Laforgue²⁰ qui a montré que – dans des passages à double ou triple fond – Baudelaire se moquait du sacerdoce littéraire et de la royauté du poète, motifs centraux, on l'a vu, de la pensée hugolienne. L'article de 1861 décrit – sous l'apparence d'éloges – Hugo comme un poète à l'esthétique révolue, un écrivain du passé, répétant inlassablement quelques idées en vogue autour de 1830.

Quant au sonnet des *Aveugles*, il évoque directement – mais pour la railler – la symbolique platonicienne de la cécité. *L'Homme qui rit*, en 1869, montrera encore que la cécité est toujours restée, selon Hugo, le symbole de la voyance et de la perception des idées pures et de la vérité²¹. Or le poème de Baudelaire se moque des aveugles : ils sont « affreux », « vaguement ridicules », et leurs yeux « d'où la divine étincelle est partie²² » regardent on ne sait où, perdus dans le noir illimité. La cécité est transformée dans *Les Fleurs du Mal* en un symbole négatif, qui – loin d'évoquer encore la capacité, réservée à quelques rares élus, d'appréhender les essences – accuse ceux qui en sont affectés de refuser la réalité du monde. Les personnages du sonnet de Baudelaire ne s'apparentent point à des « voyants » : partisans « aveugles » d'un système, ils ressemblent seulement à des étrangers sur terre. Cet aveuglement des platoniciens se trouvait au reste dénoncé également dans le compte rendu de l'*Exposition universelle. 1855* : l'« insensé doctrinaire du Beau », « enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système », blasphème la vie et la nature ; il a « oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité », et ses « doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances*²³ ! ». C'était bien affirmer que les correspondances baudelairiennes ne sont pas les correspondances verticales terre – Ciel.

Mais si Baudelaire n'est pas un platonicien, qu'est-il donc ? Il appartient à une lignée de créateurs qui, face au romantisme hugolien, ont développé

20. « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1996, p. 966-982.

21. Voir les deux articles que Max Milner a consacrés à *L'Homme qui rit* dans la revue *VOIR* (n° 9, novembre 1994, p. 26-35, et n° 12-13, novembre 1996, p. 124-126).

22. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 92.

23. *Ibid.*, t. II, p. 577. – À noter que la cécité est devenue aussi un motif de dérision chez Flaubert : le mendiant de *Madame Bovary* offre l'image dégradée du poète romantique.

une esthétique originale, issue du refus opposé au système platonicien. Le *Salon de 1846* affirmait, dans un passage célèbre, mais un peu sibyllin, que le romantisme ne consistait ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais « dans la manière de sentir²⁴ ». Par cette formule, Baudelaire tendait la main aux premiers utilisateurs du mot « romantisme » en France – c'est-à-dire Rousseau, le marquis de Girardin et Pierre Le Tourneur, le traducteur de Shakespeare –, bien avant donc que cette esthétique ne fût gâtée – *dixit* Stendhal – « par le mystique Schlegel ». Selon Le Tourneur, qui s'attache à préciser le sens du mot, celui-ci va plus loin que « pittoresque » ou « romanesque » ; appliqué à un paysage, il joint « ensemble les effets physiques et moraux de la perspective » ; il désigne aussi une « sensation » qui « éveille dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques ». Quand un valon est « romantique », poursuit Le Tourneur,

l'œil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes ; elle oublie le valon pour se complaire dans les idées, dans les images qu'il lui a inspirées²⁵.

La « manière de sentir » qu'évoque Baudelaire en 1846 ne semble guère éloignée des « sensation[s] » de Le Tourneur, qui évoquent une chose physique que l'on dote d'un sens moral. L'utilisation du terme « romantique » paraît intervenir dès le moment où le moi donne une âme au monde, ou en tout cas quand s'est établi entre les deux instances du moi et du monde un certain rapport, fondé sur l'analogie : les impressions nées de la contemplation de la nature éveillent, par un jeu de correspondances, des sentiments – mais non des sentiments absolus – dans la conscience du spectateur.

Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil ;
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon cœur se plaît²⁶.

24. *Ibid.*, p. 420.

25. Citations tirées des annotations aux pages CXVIII-CXIX du « Discours extrait des différentes préfaces que les éditeurs de Shakespeare ont mises à la tête de leurs éditions », texte commenté par Le Tourneur et qui figure dans le tome 1 du *Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au Roi* (V^e Duchesne *et alii*, 1776).

26. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 78.

On aura reconnu les deux tercets d'*Horreur sympathique*, poème qui appartient à la deuxième édition des *Fleurs du Mal*. Le terme « sympathique » est ici à entendre dans son sens premier, celui de son origine grecque, qui évoque la participation à la souffrance d'autrui et la communauté des sentiments. La première strophe du même texte parle aussi d'un « ciel bizarre et livide, / Tourmenté » comme le destin d'un libertin. Le poète trouve dans la nature, non des similitudes exactes (un destin ni l'orgueil ne peuvent se confondre avec un ciel, pas plus que les nuages ne peuvent porter le deuil de rêves), mais des ressemblances, des analogies, des correspondances. La nature s'offre comme le reflet, ou comme une sorte de traduction (il nous faudra revenir à ce mot), des états d'âme de l'homme. On touche sans doute ici à un caractère majeur, et spécifique, de la perception humaine : l'association spontanée, dans la sensation, d'éléments physiques et d'impressions morales. Le spectacle du monde éveille dans la conscience humaine des idées morales : un clair de lune est mélancolique, une fleur évoque la joie, un arbre isolé la tristesse, un ciel obscur le remords. La liste peut s'allonger à l'infini. Elle suggère, dès l'abord, la fécondité d'une esthétique fondée tout entière sur les sensations.

Cette attention particulière au monde permet à l'artiste de « revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique²⁷ ». On voit bien que, dans pareil contexte, le mot « surnaturel » n'est pas à rapprocher de « céleste » ou de « mystique » et ne porte même aucune connotation religieuse. L'esprit des choses, l'intérêt surnaturel dont l'écrivain les revêt, ce sont les idées morales qu'elles recèlent et que la médiation de l'art fait apparaître. Le monde des impressions morales constitue lui aussi une « sur-nature ». Il n'est pas inutile de noter, au demeurant, que Baudelaire a emprunté le mot « surnaturalisme » à Henri Heine, qui avait transporté ce terme du domaine théologique dans le domaine esthétique²⁸. Au-dessus de la nature, il n'y a pas seulement la divinité, ou les idées pures, il y a aussi le monde moral. Le surnaturalisme – celui que Baudelaire découvre à l'œuvre chez Delacroix par exemple²⁹ – consiste à métamorphoser le monde matériel en mettant au jour non sa signification

27. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 596 (*Exposition universelle. 1855*).

28. Voir Claude Pichois, « La Littérature française à la lumière du surnaturalisme », *Le Surnaturalisme français. Actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1^{er} avril 1978*, Neuchâtel, Baconnière, p. 21-22. Baudelaire évoque l'emploi du mot par Heine dans le *Salon de 1846*.

29. Voir *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 596.

religieuse mais sa richesse morale. Un demi-siècle après Baudelaire, pour désigner la démarche qui le conduit, à l'instar de l'auteur des *Fleurs du Mal*, à approfondir le sens des choses, Proust utilise le terme « métaphore³⁰ », clairement dépourvu cette fois de toute connotation religieuse.

La question du Beau est ainsi exemplaire de la césure qui, au XIX^e siècle, traverse la littérature française. En 1850, Théophile Gautier consacre d'intéressants développements au peintre espagnol Ribera. Les tableaux de Ribera accueillent ce qu'on peut, de façon caricaturale, nommer « l'arsenal réaliste » : les classes humbles, les mendiants, les gitans, les bandits, les valets, tous affligés de difformités physiques plus ou moins prononcées. Gautier admire la manière du peintre et il écrit :

[...] ; si, par un sentiment tout moderne et tout espagnol, il [Ribera] préfère le caractère à la beauté et réhabilite ces trois monstres, effroi de l'art antique : la misère, la laideur et la caducité, ce n'est pas que les grâces le repoussent : [...] ; mais il proteste au nom du réalisme, contre les abstractions de l'idéalisme grec, et fait entrer dans les régions de l'art toutes ces laideurs jadis repoussées, et, par le cachet puissant qu'il leur imprime, il les élève au style et leur donne des lettres de noblesse³¹.

Ribera « préfère le caractère à la beauté ». La suite du passage montre clairement à quelle « beauté » fait allusion Gautier : liée à l'idéalisme grec, elle se trouve au cœur du système platonicien et représente, sur terre, l'image extérieure de l'idéal. À une telle recherche de la Beauté s'oppose, selon le mot de Gautier, une poétique du « caractère », c'est-à-dire de la signification morale des choses : une chose est belle – non parce qu'elle possède l'un ou l'autre des caractères attribués généralement à l'idée de la Beauté (unité, universalité, harmonie) – mais parce qu'elle possède un sens, que l'artiste s'attache à traduire. Ce sont précisément les convictions que Baudelaire exprime dans le manuscrit de *Fusées* : « J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, [...]. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois [...] de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre,

30. Les toiles d'Elstir donnent à voir « une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore ». (*À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié et al., Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1987, p. 191 [*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*]).

31. « Musée espagnol », *La Presse*, 27 août 1850.

associé avec une amertume refluante, [...] / [...] [une belle tête d'homme] contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, — des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, — l'idée d'une puissance grondante, et sans emploi, — quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse³², [...] ». On voit que la beauté selon Baudelaire n'est pas la beauté platonicienne ; les formes belles ne sont pas celles qui éveillent l'intuition des réalités éternelles, mais bien celles qui sont porteuses d'une signification morale, — tristesse, mélancolie, amertume, joie, ardeur de vivre, etc.

La définition baudelairienne de la beauté renvoie, en somme, à une sorte de platonisme laïcisé, dans lequel la réalité conserve sa valeur symbolique mais ne renvoie plus à quelque forme d'idéal que ce soit. On assiste ainsi pendant le XIX^e siècle au développement d'une conception double du symbole. L'une s'inspire directement du platonisme (ce sont les correspondances verticales) et cherche à rattacher la terre au ciel. L'autre se confond avec l'intuition baudelairienne des correspondances horizontales (ou synesthésies) et assure — à la stricte mesure de l'homme et sans référence à la divinité — l'unité du monde moral et du monde matériel ; elle ne lie pas le Beau aux qualités de proportion, d'harmonie ou de symétrie des choses mais à l'intériorité de l'observateur lui-même : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache³³. » Les « essences » baudelairiennes se révèlent ainsi plus volatiles encore, ou en tout cas plus transitoires, que les choses elles-mêmes, et elles peuvent varier à l'infini ; dans toutes les doctrines d'inspiration platonicienne, au contraire, les essences sont réputées stables et éternelles.

La tâche de l'artiste consiste donc à restituer ces impressions morales, en d'autres termes — et pour reprendre les mots que Baudelaire applique à Gautier — à « définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme³⁴ ». La notion de traduction prend dans un tel contexte tout son sens. Baudelaire utilise ce mot à maintes reprises, pour signifier que le caractère majeur d'une œuvre d'art réside dans l'impression originelle que l'artiste s'efforce de restituer. « [...] [U]n beau tableau est fidèle au rêve qui l'a enfanté³⁵ » ; en d'autres termes, un tableau représentant un paysage est beau dans la mesure où il parvient à éveiller chez le spectateur

32. *Ceuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 657.

33. *Ibid.*, t. II, p. 660 (*Salon de 1859*).

34. *Ibid.*, p. 117 (*Théophile Gautier [I]*).

35. *Ibid.*, p. 626 (*Salon de 1859*).

l'émotion même qui l'a fait trouver beau au peintre. Ainsi, ce n'est pas le sujet qui compte en peinture (« [...] la beauté d'un tableau ne dépend pas des choses qui y sont représentées³⁶ »), mais la fécondité morale, le pouvoir de suggestion du tableau, sa capacité à traduire les sentiments éprouvés par l'artiste relativement à ce qu'il peint. Devant les dessins de Constantin Guys, l'imagination du spectateur reconstitue avec netteté l'impression produite par les choses sur l'esprit de l'auteur³⁷ ; à propos d'une caricature de Carle Vernet représentant une maison de jeu, Baudelaire loue la composition de présenter « beaucoup de sérieux, une dureté qui plaît, une sécheresse de manière qui convient assez bien au sujet, le jeu étant une passion à la fois violente et contenue³⁸ » : c'est le traitement du sujet – et non le sujet lui-même – qui restitue le sens, ou la signification morale, accordée au jeu par le peintre.

Il est temps d'en venir à Mallarmé et de le situer – c'était là notre projet – par rapport à Hugo et à Baudelaire, c'est-à-dire par rapport aux deux courants littéraires qui se partagent le XIX^e siècle français. A-t-il penché d'un côté ou de l'autre ? Proust nous aidera à répondre à cette question. Le 15 juillet 1896, celui qui n'était alors connu que pour un recueil, *Les Plaisirs et les jours*, publié dans *La Revue blanche* un article intitulé « Contre l'obscurité », qui vise les poètes symbolistes, et principalement Mallarmé.

Quels étaient les griefs de l'auteur futur de la *Recherche* ? L'obscurité de la langue utilisée par les symbolistes, d'abord : le poète « renonce à ce pouvoir irrésistible de réveiller tant de Belles au bois dormant en nous, s'il parle une langue que nous ne connaissons pas³⁹ ». Au dire de Proust, les mallarméens s'ingénient à parler une « langue spéciale », proche de la musique, où les mots ne seraient plus que de « purs signes⁴⁰ » et tendraient à rencontrer le moins possible l'obstacle du référent, de la représentation. Proust regrette que disparaisse ainsi le poids émotif, historique ou subjectif des mots, et que soient évacuées les affinités existant entre la sensibilité du lecteur et le langage. Les symbolistes ont d'ailleurs le tort – toujours selon l'auteur de « Contre l'obscurité » – de vouloir se débarrasser de tout ce qui rappelle les particularités individuelles du poète ou de ses lecteurs :

36. La formule est de Proust.

37. Voir Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 698 (*Le Peintre de la vie moderne*).

38. *Ibid.*, t. II, p. 544-545 (*Quelques caricaturistes français*).

39. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. P. Clarac, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 393.

40. *Ibid.*, p. 392.

Qu'il me soit permis de dire encore du symbolisme, dont en somme il s'agit surtout ici, qu'en prétendant négliger les « accidents de temps et d'espace » pour ne nous montrer que des vérités éternelles, il méconnaît une [...] loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou éternel, mais seulement dans des individus. Dans les œuvres comme dans la vie les hommes, pour plus généraux qu'ils soient, doivent être fortement individuels (cf. *La Guerre et la Paix*, *Le Moulin sur la Floss*), et on peut dire d'eux, comme de chacun de nous, que c'est quand ils sont le plus eux-mêmes qu'ils réalisent le plus largement l'âme universelle⁴¹.

Les traits ainsi relevés par Proust dans l'œuvre mallarméenne ne sont nullement imaginaires, ou forcés. Inspirée de l'idée que la puissance divine consiste à créer des mots parfaitement adéquats aux choses, Mallarmé nourrissait l'ambition d'élever son vers à la « suprême » langue, celle qui proférerait « par une frappe unique, matériellement la vérité⁴² ». Le poète est l'« homme chargé de voir divinement⁴³ », c'est-à-dire de nommer définitivement les choses, de fixer leur signification éternelle. Dans une telle perspective, le discours poétique peut, et même doit, décontenancer le lecteur et causer en lui la « surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution⁴⁴ ». De là l'obscurité du vers, le rejet du sens quotidien des mots et la tension vers la musique, conçue comme la « poésie sans les mots ». À François Coppée, qui venait de lui envoyer son *Reliquaire* (Lemerre, 1866), Mallarmé fait observer : « [...] quelquefois vos mots vivent un peu trop de leur propre vie comme les pierres d'une mosaïque de joyaux⁴⁵ » ; l'objectif qu'il faut atteindre, au contraire, est que « dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression 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 gamme⁴⁶ ». Les transitions d'une gamme : c'est précisément le vocabulaire de la combinatoire musicale dans laquelle les mots, semblables aux notes de la partition, ne renverraient qu'à eux-mêmes et ne laisseraient au monde extérieur aucune prise sur eux. La même lettre exhorte aussi François Coppée à faire rayonner

41. *Ibid.*, p. 394.

42. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 363-364 (*Crise de vers*).

43. *Ibid.*, p. 378 (*Le Livre, instrument spirituel*).

44. *Ibid.*, p. 368 (*Crise de vers*).

45. *Correspondance 1862-1871*, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959, p. 234 (c'est l'auteur qui souligne ; la lettre est datée du 5 décembre 1866).

46. *Ibid.* (c'est l'auteur qui souligne).

sa langue d'« une si nette pureté que toutes les autres émotions que susciterait le poème (profondeur, richesse, par exemple), loin de s'émaner séparément en l'esprit, concourent encore à cette pureté, arrêtée, unique, et que rien ne rayonne comme autour de l'œuvre des gens qui pensent à côté, ni même ne s'extravase en cadre, mais se fige en le contour coupé là où il cesse d'être. (Selon moi, il n'y a pas d'autre poésie maintenant⁴⁷.) »

Quant aux « accidents de temps et d'espace » – pour reprendre la formule proustienne –, ils n'ont effectivement pas droit de cité dans l'esthétique mallarméenne, qui rejette la subjectivité de l'auteur, travaille sinon à réaliser la « disparition élocutoire du poète⁴⁸ » au moins à témoigner du dépouillement des particularités personnelles de l'écrivain, et enfin fait naître l'art de l'élimination, ou de la destruction, de la sensation au profit d'une autre sensation – qui elle n'a rien de terrestre –, celle des « Ténèbres absolues⁴⁹ ». Quête inlassable de ce qui n'est pas positivement connu, le travail poétique requiert, selon Mallarmé, de ne représenter ou de ne redoubler aucune réalité préexistante, c'est-à-dire d'échapper à tout ce qui rappelle la perception pour s'attacher aux marges d'invisible qui entourent l'objet décrit. Et cette volonté d'exclure les « accidents de temps et d'espace » du champ littéraire s'incarne notamment dans le combat mallarméen contre le hasard, qualifié par *Igitur* d'« antique ennemi » : « [...] tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne [...] » ; le vers, c'est ce qui nie, « d'un trait souverain, le hasard » ; « le hasard n'entame pas un vers » ; l'écriture, c'est le « hasard vaincu mot par mot⁵⁰ ».

Les traits majeurs de l'esthétique de Mallarmé ressortissent, à l'examen, de doctrines dérivées de Platon et rattachent le poète au versant hugolien du romantisme français. Platonicienne, en effet, apparaît la quête d'un Logos invisible et éternel, exprimé par un Livre qui se confondrait avec l'Être et serait l'« explication orphique de la Terre⁵¹ ». Platonicienne aussi, la volonté de

47. *Ibid.* – Comme la musique, la danse – en tant qu'association de signes purs – a offert à Mallarmé l'image métaphorique d'une poésie libérée de la représentation (voir la communication de Monique Dubar au colloque *Mallarmé* de Budapest des 24 et 25 avril 1998, « Mallarmé, traducteur de la danse », actes à paraître).

48. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 366 (*Crise de vers*).

49. Lettre à Eugène Lefebvre, 17 mai 1867 (*Correspondance 1862-1871*, tome cité, p. 246).

50. Voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 230 (*Les Poèmes d'Edgar Poe*), 368 (*Crise de vers*), 387 (*Quant au Livre*) et 438 (*Igitur*), ainsi que la lettre déjà citée du 5 décembre 1866 à François Coppée (p. 234). Sur Mallarmé et le hasard, on se reportera notamment aux pages 42-44 de l'ouvrage de Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.

51. Voir la lettre à Verlaine du 16 novembre 1885 (*Correspondance 1871-1885*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965, p. 301).

faire émerger la notion pure, l'idée, l'essence des choses élevées hors de la sphère de l'étant : « *La divine transposition*, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, *va du fait à l'idéal*⁵² » ; qu'on pense aussi au passage fameux sur « l'absente de tous bouquets⁵³ », à la fin de « Crise de vers ». Platoniciens, encore, les rapports sans cesse établis entre la littérature et le culte religieux, l'esthétique et la théologie, l'écrivain et le prêtre, le théâtre et la liturgie, la poésie et le sacré. Platonicien, toujours, le désir du poète de se faire transparent, de devenir impersonnel, de produire une œuvre qui serait « anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur⁵⁴ », de se transformer en « une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi », de permettre à cet Univers de retrouver « en ce moi, son identité⁵⁵ ». Platonicienne, enfin, la double ambition de rassembler par la magie poétique les « scintillations » sur cette terre de la « Beauté complète et inconsciente, unique et immuable⁵⁶ » et de composer des textes qui s'identifieraient à des formes géométriques pures, celles-là précisément qui, selon la doctrine du philosophe grec, étaient destinées à éveiller chez les êtres humains l'intuition des réalités éternelles.

Lorsqu'elle fit l'objet de l'attaque proustienne, dans *La Revue blanche*, en 1896, l'œuvre de Mallarmé s'inspirait donc sans ambiguïtés de la pensée platonicienne. Mais on se gardera aussi de tout schématisme excessif, d'autant que l'auteur d'*Igitur* a pu, sinon se trouver écartelé, du moins flotter entre les deux esthétiques qui se sont partagé le XIX^e siècle littéraire. Le jeune Mallarmé, celui des poèmes publiés le 12 mai 1866 dans le premier fascicule du *Parnasse contemporain*, c'est-à-dire l'auteur du « Sonneur » (1862), des « Fenêtres » (1863) ou de « L'Azur » (1864), exprimait en effet le caractère insaisissable de l'idéal, impossible à atteindre et à faire parler : « J'ai beau broyer le câble à sonner l'Idéal, / [...] / La Voix ne me vient plus que par bribes et creuse⁵⁷ ». Le poète est hanté par son désir de l'idéal, mais en même temps terrassé par la conscience que ses efforts restent vains. À l'époque où il écrivit les poèmes baudelairiens donnés au *Parnasse contemporain*, et qui sont effectivement très proches de certains textes des *Fleurs du Mal*, Mallarmé écrit à

52. *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 522 (*Médailleurs et portraits. Théodore de Banville* ; les italiques sont de Mallarmé).

53. *Ibid.*, p. 368.

54. Lettre à Verlaine du 16 novembre 1885 (*Correspondance 1871-1885*, éd. cit., p. 302).

55. Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis (*Correspondance 1862-1871*, éd. cit, tome cité, p. 242).

56. Lettre citée du 17 mai 1867 à Eugène Lefébure (p. 246).

57. *Poésies*, éd. B. Marchal, Gallimard, coll. Poésie-Gallimard, 1992, p. 194 (*Le Sonneur*, version de 1862).

Cazalis : « [...] j'invente [pour *Hérodiade*] une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.* Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots ; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation⁵⁸. » Cette lettre, non datée, fut sans doute envoyée en 1864. Et l'année suivante, Mallarmé confie encore au même : « [...] mon Vers, il fait mal par instants et blesse comme du fer ! J'ai, du reste, là, trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives⁵⁹. »

Cette poétique nouvelle – on aura noté que la formule est injuste, vis-à-vis de Baudelaire mais aussi de Stendhal –, c'est précisément l'esthétique fondée sur les sensations et induite par la conscience que l'idéal est insaisissable. Mais Mallarmé n'a pas été un deuxième Baudelaire. Une lettre du 14 mai 1867 – les dates sont ici décisives – à Cazalis encore, confident privilégié, fait état d'une « année effrayante » que le jeune poète viendrait de traverser et dont il serait sorti transformé :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps⁶⁰.

Cette lettre est précisément celle où le poète se décrit comme « maintenant impersonnel », confondu avec « une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi » et déterminé à permettre à l'Univers de retrouver « en ce moi, son identité⁶¹ ». Et le 17 mai 1867 – trois jours après la lettre à Cazalis, donc –, Mallarmé explique à un autre confi-

58. Lettre à Henri Cazalis, [1864] (*Correspondance 1862-1871*, éd. cit., tome cité, p. 137).

59. Lettre de [mars 1865] (*ibid.*, p. 161).

60. *Ibid.*, p. 240. L'éditeur fait observer que, sur le manuscrit de la lettre, « Conception pure » remplace par biffure « Conception divine ». – À noter aussi que des lettres à Cazalis de [mai] et [juillet] 1866 (« Je suis en train de jeter les fondements d'un livre sur le *Beau*. *Mon esprit se meut dans l'Éternel, et en a eu plusieurs frissons, [...]* » ; « [...], je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, – et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. ») indiquent que la « crise » a dû commencer en mai 1866, à l'époque de la publication du *Parnasse contemporain* (voir *ibid.*, p. 216 et 220-221). De cette « crise », les lettres du 16 juillet 1866 à Aubanel et du 5 décembre 1866 à François Coppée constituent d'autres témoignages essentiels.

61. *Ibid.*, p. 242.

dent, Eugène Lefébure, que la quête des « scintillations de la Beauté sur cette terre » passe par l'élimination, la destruction des impressions personnelles et subjectives⁶². Le revirement est total : la poétique baudelairienne est abandonnée au profit d'une esthétique aux caractères platoniciens et que Proust, héritier de Baudelaire, reproche en 1896 à Mallarmé de pratiquer.

L'auteur d'*Igitur* ne dévia plus de la voie qu'il a tracée devant lui et qui l'inscrit dans la lignée hugolienne du romantisme. Cependant, pas plus qu'il ne devint un deuxième Baudelaire, Mallarmé ne se peut laisser assimiler à un deuxième Hugo. Ainsi que l'a suggéré Paul Bénichou⁶³, une différence essentielle éloigne le poète symboliste des platoniciens nés au début du XIX^e siècle : alors qu'existent, généralement sous forme d'épopées, les ouvrages où Hugo – mais aussi Ballanche, Vigny, Lamartine ou Quinet – ont voulu exprimer leur appréhension totale du monde, le Livre de Mallarmé, en revanche, n'a jamais vu le jour. Mais ce Livre, était-il envisageable encore, après Baudelaire, de l'écrire ? Déjà Hugo lui-même, en 1859, avait évoqué que demeurerait toujours à venir le Livre qui embrasserait la totalité du réel et où se refléterait l'Être sous toutes ses facettes. La préface de *La Légende des siècles* présente en effet cette œuvre comme « une tentative vers l'idéal⁶⁴ », la première page d'un autre livre, qui ne se trouve, en 1859, qu'entrouvert. Mallarmé va donner un tour radical aux doutes hugoliens, et offrir la démonstration que le territoire qui demeurerait ouvert à l'esthétique platonicienne, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, ne ressortissait plus guère qu'à l'illusion.

Une différence plus marquante séparant Mallarmé de Hugo réside dans le choix de l'obscurité et le divorce d'avec le public. Mais, ici encore, en pareil choix résidait sans doute la seule échappatoire restant au platonisme. Une fois établi que le Beau, le Vrai, les essences sont inatteignables, naît comme en réaction le désir de créer une autre langue, rebelle à la signification immédiate et qui déplacerait la question : les essences ne sont pas inaccessibles, elles sont seulement inexprimables dans le langage courant et incompréhensibles pour le commun des mortels. Comme les Idées pures, la poésie doit devenir une énigme : ainsi apparenté par son obscurité aux Idées pures, le langage semblera enfin capable d'exprimer, ou d'accueillir, les vérités célestes.

L'art mallarméen est ainsi un art de l'illusion, ou mieux, de l'envoûtement. Selon les heureuses formules de Paul Bénichou, les vers de l'auteur d'*Igitur* sont des simulacres de « durée soustraite à l'accident », ou des simu-

62. Voir *ibid.*, p. 245-246.

63. Voir *Selon Mallarmé, op. cit.*, p. 46-47.

64. *Œuvres complètes. Poésie II*, Laffont, 1985, p. 568 ([Préface] de *La Légende des siècles*).

lacs « d'éternité dans une bouche humaine⁶⁵ ». Ils s'attachent à donner au lecteur l'impression que l'Idée est là, enclose dans la pureté cristalline des mots, et en même temps ils découragent par leur obscurité toute tentative d'en saisir le sens. Le poète tire son prestige de cette sorte d'envoûtement : il diffuse et entretient savamment l'illusion qu'il sait, qu'il a inscrit dans ses poèmes les vérités éternelles. Il n'est pas interdit d'épingler certains des « charmes » qui participent de la poésie mallarméenne autant que les textes eux-mêmes. Ainsi l'auteur se dérobe à la glose, ou prétend qu'elle est inutile : tout serait limpide pour les disciples choisis qui peuvent voir (et lequel d'entre eux oserait avouer qu'il ne *voit* pas ?). Le poète renvoie également à la foule de l'avenir – c'est-à-dire à nous –, qui comprendra, ou encore il donne des formules d'interprétation qui tiennent plus du rébus que de l'explication et ne font que redoubler l'obscurité des vers (ainsi le fameux « miroitement, en dessous⁶⁶ » qu'évoque, précisément en réponse à l'attaque de Proust, « Le Mystère dans les lettres » ; ou encore la thèse que l'essence d'une chose est sa négation, son absence).

Mais le plus remarquable de ces procédés d'hypnotisation collective reste sans doute la référence constante – avec des indications vagues et changeantes – au « Livre ». Nous avons dit plus haut que le poète tirait son prestige de l'illusion qu'il avait inscrit dans ses poèmes les vérités éternelles ; nous aurions dû dire, ou écrire : qu'il *s'apprêtait à inscrire* dans ses poèmes les réalités éternelles. Mallarmé a prévenu toutes les objections : le lecteur qui voulait saisir le sens, l'Idée pure enclose dans les vers, et qui avait à peu près le sentiment qu'on lui faisait empoigner de l'eau, est renvoyé par le poète au « Livre », en regard duquel les poésies existantes ne seraient que des bribes, des notes, des fragments, des ébauches visant seulement à « lui entretenir la main », ainsi qu'il le déclare en 1885 à Verlaine⁶⁷, « des études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre⁶⁸ », selon l'image qu'on trouve dans la « Bibliographie » jointe en 1899 à l'édition complète des *Poésies*. Mallarmé refuse d'être jugé sur ce qu'il a produit (un simple « album », qui doit sa constitution au hasard) – qui n'est rien en comparaison de ce qu'il *produira* (un « Livre », c'est-à-dire un ouvrage ayant une structure préméditée, fondée sur la nature des choses et reflétant la perfection de

65. Selon Mallarmé, *op. cit.*, p. 44.

66. *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 382.

67. *Correspondance 1871-1885*, tome cité, lettre citée, p. 302.

68. *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 77.

l'univers⁶⁹). Il dérobe ses poèmes à l'examen attentif que pourraient porter sur eux ses lecteurs, il proclame sans relâche qu'il *va* donner son Œuvre, son Grand Œuvre définitif, où scintillera l'Univers dans sa pure vérité. Le Livre à venir ne pouvait venir – il restera jusqu'au bout le « mental instrument par excellence⁷⁰ » et ne viendra jamais –, puisqu'il aurait détruit l'illusion du savoir surnaturel accordé au poète. Mais la promesse du « Livre » était essentielle dans la stratégie mallarméenne en ce qu'elle entretenait l'entourage et les lecteurs du poète dans la conviction que celui-ci savait, et qu'il ne différerait plus longtemps la révélation de ses lumières célestes.

Gravitant autour d'un axe absent – l'inaccessible « Livre » –, l'œuvre de Mallarmé s'offre en tout cas comme le plus bel hommage rendu à la lignée baudelairienne du romantisme français : pour que le platonisme conserve une postérité esthétique, la poésie a été contrainte de s'établir, à l'instar des Idées pures, hors de prises de l'humain.

69. La distinction entre « album » et « Livre » est explicitée dans la lettre à Verlaine mentionnée ci-dessus.

70. *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 335 (*Crayonné au théâtre*).

L'« idéalisme » mallarméen

L'œuvre de Mallarmé a longtemps été lue selon une interprétation « idéaliste » d'inspiration platonicienne, bien résumée par Thibaudet (qui d'ailleurs aborde Mallarmé après Valéry) : « Des mots propres à caractériser l'œuvre de Mallarmé, aucun ne reviendrait si souvent que celui d'idéalisme. Terme, d'ailleurs, à signification très large, et qui fut tiré dans toutes les directions de la langue littéraire. Bien que Mallarmé n'ait pas une nature de philosophe, ce mot s'applique bien à lui dans le sens, ou plutôt dans les deux sens, à simple différence d'accent, où l'ont pris les philosophes : celui d'un idéalisme critique, pour qui toute réalité n'est que sensation ou qu'intelligence possibles; celui d'un idéalisme constructif, platonicien, qui dans les objets ne voit que leur essence intelligible et se crée, pour la vie de l'esprit, un monde de ces essences »¹. Remy de Gourmont n'a pas manqué de lier cet idéalisme mallarméen au mouvement symboliste dans son ensemble : « La vérité nouvelle, entrée dans l'art avec le symbolisme, c'est l'idéalité du monde »². En rupture avec le platonisme, les exégètes des années soixante, de Derrida à Kristeva, sur fond de matérialisme historique, de déconstruction nietzschéenne, de linguistique structurale et de psychanalyse lacanienne, ont voulu faire de Mallarmé un précurseur du « Textualisme ». Depuis quelques années, une nouvelle lecture de Mallarmé s'est dessinée, qui rejette la vulgate critique de l'autotélisme mallarméen. Prenant également le contre-pied des interprétations métaphysiques de Blanchot et de Sartre, exclusivement centrées sur la négativité, comme des lectures structuralistes post-jakobsoniennes qui insistent sur la « clôture des signes », Yves Bonnefoy s'est attaché à souligner le « réalisme de la notion » qui fait du poète, « ouvert à l'expérience des sens et prêt, nativement, à s'y établir avec joie »³ un amoureux (certes déçu) du *hic et*

1. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, chapitre XI : « La vie idéaliste », Gallimard, 1926, p. 97.

2. Cité *ibid.*, p. 93.

3. « La Poétique de Mallarmé », *Igitur Un Coup de dés*, Gallimard, coll. Poésie, 1976, p. 8.

nunc, du monde sensible. Jean-Pierre Richard, puis Roger Bellet ont insisté sur l'importance de l'érotique et de la sensualité dans la poétique mallarméenne, contre les lectures idéalistes et ultra-platoniciennes. Daniel Oster, dans *La Gloire*⁴, qui s'établit à mi-chemin entre la fiction et la critique, a retrouvé l'homme Mallarmé, tout comme Jean-Luc Steinmetz dans sa biographie⁵. Récemment enfin, Gérard Dessons⁶ a pu montrer les contre-sens commis par les commentateurs des « Sixties » aveuglés par les thèses jakobsoniennes, qui lisent Mallarmé comme le précurseur de la « poéticité » et du « textualisme ». Pareilles réactions semblent hautement salutaires, qui incitent à s'affranchir des présupposés théoriques et, tout simplement, à lire les « poèmes critiques ».

Mais la tentation n'est pas moins grande de forcer le rééquilibrage, au risque d'oublier la part de l'intelligible qui fonde tout de même le rêve mallarméen d'une « œuvre pure » affranchie du « besoin, strict, de signification », et il faut également se prémunir d'une lecture strictement immanentiste, ou exagérément euphorique de Mallarmé – qui, elle, serait datée des « Nineties » –. Dès lors que Mallarmé n'est plus la justification, ou la caution, ni de la « tradition poétique », ni du « Texte moderne », on peut poser à nouveau et sans préjugé la question de l'« idéalisme » mallarméen, qui rejoint celle du « symbolisme ». Il faut toutefois préciser que Mallarmé « ne se pose point en théoricien cette question des essences »⁷ – qu'il n'est nullement un philosophe, ni même un « poète philosophique », lui qui déclare à propos de Poe : « nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique, ne transparaitra : j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente. Éviter quelque réalité d'échafaudage demeuré autour de cette architecture spontanée et magique, n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils, mais on les ignore, eux-mêmes se font, mystérieux exprès »⁸. La question de l'« idéalisme » mallarméen porte en définitive sur les rapports entre le langage poétique, le monde et le lecteur : sur la représentation et sa rhétorique.

4. P.O.L., 1997.

5. *Stéphane Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998.

6. « Le Mallarmé des Sixties », *Europe* n°825-826, janvier-février 1998, p. 64-77.

7. Thibaudet, *op. cit.*, p. 105.

8. *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard, coll. Folio classique, 1995 [désormais cf. *Corresp.*], p. 612.

La poésie et le monde : la représentation

De la position radicale définie par Mallarmé pendant la « crise » de Tournon de 1866-67, d'où se dégage l'idée de l'« œuvre pure », témoigne bien le « poème critique » *Crise de vers* (1896), qui reprend différents passages de « La Musique et les lettres », de « Vers et Prose » et, pour finir de l'« Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, paru en 1886. Quoique le mot ne soit pas employé, le critère central de la discrimination entre les différents « états », « brut » et « essentiel », de la « parole » reste l'*utilité* (morale, sociale, politique) : « L'Art pour tous » voulait dénoncer les « plates-bandes d'une tirade utilitaire » déjà honnie par Gautier et Baudelaire. Si « parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement »⁹, c'est en effet que la parole ordinaire ne remplit en définitive qu'une fonction utilitaire et, dirait-on aujourd'hui, référentielle. La métaphore économique, qui sous-tend *Crise de vers*, résume donc à elle seule la domination du principe utilitariste¹⁰, auquel est évidemment soumis « l'universel reportage » (que Breton, dans le *Manifeste*, appellera « le style d'information pure et simple »). À travers cette métaphore de l'échange économique et du « numéraire facile et représentatif » : « encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie », Mallarmé prend acte de ce qu'est effectivement la parole dans son « état brut », c'est-à-dire quotidien : un moyen, un instrument réductible à sa seule utilité, auquel il oppose précisément un état « essentiel », dessiné « en creux » par sa « pureté », c'est-à-dire sa gratuité : le « dire, avant tout, rêve et chant », c'est-à-dire la « Poésie », qui n'a d'autre fin qu'elle-même et conquiert son autonomie grâce au culte exclusif du Beau.

À preuve du caractère radical de ce refus de l'utile, l'énumération célèbre : « Narrer, enseigner, même décrire », qui désigne autant d'actes de langage soumis au principe économique de l'utilité qui gouverne « l'emploi élémentaire du discours ». Quand Gautier, Baudelaire ou Flaubert s'en prennent au « moralisme » et au « didactisme » – présent ici à travers le verbe « enseigner » –, et discréditent à la fois l'« art bourgeois » et « l'art social » –, Mallarmé

9. *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1945, p. 366 (Le premier tome de la nouvelle édition, établie par Bertrand Marchal pour la Bibliothèque de la Pléiade n'étant pas encore paru à la date de remise du présent article, on continuera à citer dans l'édition d'Henri Mondor et G. Jean-Aubry).

10. C'est en 1852 que paraît l'*Essai sur l'utile et le Beau* du philosophe Spencer.

ajoute « narrer » et « décrire », qui ne font pourtant l'objet d'aucune condamnation avant lui, élargissant singulièrement les critères de la définition de l'utile. Étrange formulation, d'ailleurs, à bien y réfléchir, que cette énumération, d'abord présentée sous un signe, sinon favorable, du moins neutre : « cela va », retournée par la concessive : « et encore qu'à chacun suffirait... », qui assimile les trois fonctions du langage : « narrer », « enseigner », « décrire » à l'échange mercantile, manifestement déprécié, tout comme le « numérique facile ». À travers cette concessive, les trois fonctions, qui définissent « l'emploi élémentaire du discours », sont résumées par le terme de « reportage » qui, dans le contexte, fonctionne lui-même comme une sorte d'antonyme de « littérature ». Attesté semble-t-il depuis 1865 comme un dérivé de « reporter », dans le sens journalistique qu'il a aujourd'hui, emprunté à l'anglais (quoique tiré primitivement du français « rapporter »), le mot « reportage » semble évidemment péjoratif dans le contexte. Il suggère la médiocrité mercantile du discours journalistique, soucieux de faire sensation, et entièrement subordonné au goût d'un large public, qui utilise les ressources du langage à des fins commerciales, et donc utilitaires – le contraire, donc, de la « littérature », désintéressée et réservée à une élite. Mallarmé est certes fasciné par la presse, et l'associe à un spectacle rituel¹¹, mais, dans sa réflexion sur le « livre », il oppose à nouveau le caractère « élémentaire », le « premier degré, brut » de la « coulée d'un texte » journalistique à l'« ordonnance » concertée du « livre »¹². Le discours journalistique devient ainsi le repoussoir de la Poésie. En outre, de manière plus subtile, gardant dans sa forme et dans son sens même la trace de son origine – « rapporter », au sens de relater –, le mot vient en quelque sorte renforcer le poids du verbe « narrer », comme si, en définitive, tout usage « brut », utilitaire de la parole se résumait dans l'acte de « narrer », placé en tête. Contrairement à ce que les antécédents baudelairiens auraient pu faire attendre, ce n'est pas l'« hérésie didactique » qui paraît la plus condamnable, mais l'« hérésie » narrative et, plus encore, comme le souligne la gradation introduite par l'adverbe « même », l'« hérésie » descriptive¹³, qui l'accompagne.

11. Cette ambiguïté, ou plutôt cette « double postulation », marque aussi l'ensemble de la production de Mallarmé qui, pendant qu'il rêve à « l'œuvre pure » et spéculé sur le « Livre », écrit des poèmes de circonstances.

12. *Œuvres complètes.*, p. 379-80.

13. À ajouter à la liste, déjà longue dressée par Philippe Hamon, depuis Marmontel, des auteurs qui interdisent la description en poésie (voir *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 15 sq.).

À travers les trois fonctions du langage, réunies sous le signe du « reportage » et de « l'emploi élémentaire du discours », se trouvent exclus de la « littérature » comme « état essentiel » de la parole les genres didactiques, narratifs (épiques) et descriptifs. Le propos de Mallarmé (qui, ne l'oublions pas, est le préfacier du *Traité du verbe* de René Ghil) n'est évidemment pas ici de proscrire le roman, mais bien d'isoler l'authentique « Poésie » au sein de ce qui se donne abusivement pour tel, et qu'il nommera dans *Crise de vers* (1896) « l'œuvre pure ». Cette poésie non narrative, non didactique, non descriptive – par là même très éloignée de celle des maîtres de Mallarmé : Banville, Hugo et même Baudelaire, comme des contemporains parnassiens – tend certes à se confondre avec le genre « lyrique »¹⁴. Mais si l'on fait abstraction de la dimension rhétorique et se demande ce qui est commun aux trois fonctions envisagées par Mallarmé – qui, après tout, aurait pu tout aussi bien se référer par exemple au comique (également mal reçu par le lyrisme¹⁵) –, il apparaît que « narrer », « enseigner » et « décrire » concernent un certain rapport du discours à la réalité, qui n'est autre que la *mimésis* : une poésie qui ne raconte ni ne décrit, et qui n'enseigne pas (la morale, la politique, la philosophie ?) peut être qualifiée à bon droit de non mimétique.

C'est d'ailleurs également dans ce sens qu'il faut entendre l'expression « numéraire facile et représentatif » : le langage « brut » est bien le substitut, le *signe* de la réalité ordinaire. Le discours comme *représentation* se trouve donc irrémédiablement condamné et exclu du champ de la « Poésie », assignée à être « pure et subjective ». Le mot représentation peut sans doute également être compris dans l'acception schopenhauerienne, inspirée de l'idéalisme kantien, selon la formule célèbre du *Monde comme volonté et comme représentation* : « Le monde est ma représentation ».

Comme l'indique la genèse du poème *L'Azur*, évoquée par Mallarmé dans une lettre de 1864 à Cazalis, l'idée de pureté est inséparable du soupçon porté sur le discours narratif et descriptif. Présentant le thème du poème comme un « drame », il avoue sa difficulté à « combiner, dans une juste harmonie, l'élément dramatique, hostile à l'idée de Poésie pure et subjective, avec la sérénité

14. Étudié dans *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

15. J. Cohen a montré l'incompatibilité des deux catégories dans l'article : « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985. L'idée est reprise par Philippe Hamon dans son ouvrage : *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996.

et le calme de lignes nécessaires à la Beauté »¹⁶, selon la thématique, là encore tout à fait schopenhauerienne, de la « contemplation de l'idée », qui « doit au contraire être calme », et « comme un avant-goût du repos éternel recommandé par la sagesse indienne »¹⁷. Si « dramatique » doit être compris dans le sens de tragique, le mot renvoie néanmoins aussi étymologiquement à l'idée d'action, de sorte que c'est bien la poésie narrative qui paraît incompatible avec la « Poésie pure et subjective », équivalent à l'ancien genre lyrique. Peut-être faut-il imputer le renoncement aux versions scéniques primitivement prévues pour *Hérodiade* et pour le *Faune* à cette incompatibilité entre le vers et l'action dramatique, Mallarmé observant déjà en 1864 que « creuse[r] le vers » est « bien difficile à cause de l'action »¹⁸. À l'origine de l'échec, il y a sans doute l'incapacité de Mallarmé à proposer « l'anecdote nécessaire que demande le public » dans le *Faune*, et qui l'incite à faire d'*Hérodiade* non plus une « tragédie », mais un « poème »¹⁹. Dans une lettre à Anatole France de 1876, Mallarmé va jusqu'à dénoncer le mélange des genres entre le poétique et le dramatique, ce qui présuppose une opposition : « le poème dramatique me désespère, car si j'ai un principe quelconque en Critique, c'est qu'il faut, avant tout, rechercher la pureté des genres. Théâtre d'un côté ou poème de l'autre »²⁰, tout en concédant qu'on puisse parvenir à une synthèse en « distribuant très-habilement les procédés de ces deux genres ». Il est significatif que, dans sa « Rêverie » sur Richard Wagner, définissant « l'esprit français », Mallarmé présente « l'Art dans son intégrité » – auquel Wagner paraît finalement déroger – comme ce qui « répugne [...] à la Légende », c'est-à-dire à l'« anecdote énorme et fruste ». Cette expression, dans le vocabulaire mallarméen, est d'ailleurs presque pléonastique, tant il est vrai que le mot « anecdote » y est péjorativement connoté. Dénonçant, après Baudelaire, la mode de la peinture littéraire, il stigmatise les critiques qui recherchent dans un tableau un « roman », une « histoire », ou une « anecdote », elle-même rapportée à un « incident » ou à un « événement » qui, dans le contexte, prennent un sens dépréciatif au regard de « l'essentiel » puisque l'anecdote reste profondément étrangère à la beauté²¹.

16. *Corresp.*, p. 162.

17. Th. Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, Baillière, 1874, p. 99.

18. *Ibid.*, p. 246.

19. *Ibid.*, p. 253.

20. *Ibid.*, p. 555.

21. *Œuvres complètes*, p. 575-576.

La seule possibilité pour l'art d'accueillir l'anecdote – la matière non seulement de la « Légende », mais de toute histoire –, c'est que se développe, comme dans le drame wagnérien, « la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus » (selon une expression qui n'est pas sans rappeler les « calices sus »), « inscrite sur la page des Cieux »²². En d'autres termes, la trame narrative doit être virtualisée, débarrassée de toutes les circonstances spatio-temporelles de l'Histoire humaine pour être rapportée au rythme de l'« Univers », de la nature. La disqualification du récit ne procède pas tant d'un défaut de ce que Paul Ricœur appelle l'« imagination narrative », qui pense le monde selon les catégories d'un *mythos*, au sens aristotélicien du terme, que d'un refus du récit comme forme temporelle de l'histoire. En d'autres termes, ce n'est pas la matière narrative – l'histoire, le *mythos* – qui est incompatible avec l'« œuvre pure », mais seulement le récit proprement dit, comme séquence chronologique et comme configuration logique. Pour le jeune Mallarmé, le problème posé par la rédaction de *L'Azur* ne tient pas au fait qu'il repose sur un argument narratif, mais que celui-ci puisse être traité de manière linéaire, chronologique, comme dans un poème de Leconte de Lisle, voire de Baudelaire. Il se peut d'ailleurs que la distance prise par rapport à Baudelaire s'explique, pour une part du moins, par le refus de la poésie narrative-descriptive, c'est-à-dire en définitive du *discours*, que Thibaudet appelle le « développement oratoire »²³. Mallarmé lui-même, à propos de Banville, associe d'ailleurs l'ancienne poésie lyrique à la rhétorique : « l'art lyrique, comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification »²⁴. Selon la préface au *Coup de dés*, donc, « tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit ». Dans les poèmes d'après la crise de 1866-1867, tous les éléments nécessaires à la constitution d'une « histoire », si minimale soit-elle, sont bien virtuellement présents : un décor, des circonstances, des personnages, une action –, quoiqu'à peine esquissés, qui suffiraient à la composition d'un poème narratif, voire épique pour Vigny, Hugo, Leconte de Lisle ou Baudelaire lui-même. De ce *mythos* virtuel témoigne l'étonnant commentaire formulé par Mallarmé à propos du « Sonnet allégorique de lui-même » lorsqu'il en envisage l'illustration : « une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, beli-

22. *Ibid.*, p. 544-545.

23. *La Poésie de Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 121.

24. *Ibid.*, p. 522.

queux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde »²⁵. Il y a assurément ici tous les éléments narrativo-descriptifs pour l'argument d'un poème qui pourrait être une fiction – une « anecdote ». Mais la lecture du poème, bien évidemment, paraît contredire cette hypothèse, par le soin attaché par Mallarmé, au contraire, à déconstruire toute lecture narrative et, sans doute même, référentielle. De la même manière, envisageant la composition d'*Hérodiade*, Mallarmé voulait son personnage « purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire »²⁶ (raison pour laquelle il a sans doute préféré éviter le nom, trop marqué, de Salomé). *Mythos* il y a, certes, mais libéré de l'investissement logique et chronologique nécessaire au développement d'un récit, même embryonnaire. Le temps est ainsi suspendu, et l'histoire reste virtuelle dans ce que Mallarmé appelle une « fiction ».

La « Fiction », le langage et le monde

Selon le précieux commentaire au « Sonnet en -ix » fourni par Mallarmé dans la lettre de juillet 1868 à Cazalis, la réflexion des mots sur eux-mêmes, qui conduit à l'auto-annulation du poème, peut être qualifiée de « mirage interne » : « le sens, s'il en a un [...], est évoqué par un mirage interne des mots eux-mêmes »²⁷. Mallarmé, on le sait par la lettre de mai 1868 à Lefébure, est parti de la rime en -ix pour composer le poème. La formule « mirage interne » désigne donc ce processus de genèse par le signifiant que Mallarmé appelle « rhétorique inverse », dont l'effet est de suspendre la visée référentielle et la représentation mimétique. À travers le repli du poème sur ses mots, « l'œuvre pure » procède de ce que Mallarmé, à la fin de *Crise de vers*, appelle « un art consacré aux fictions »²⁸. Ce mot de « fiction », qui a lui aussi suscité de nombreux commentaires, doit d'abord être compris dans son sens étymologique – art de feindre, d'inventer; ce sens n'exclut pas pour autant totalement le sens narratif ordinaire, comme l'atteste la préface au *Coup de dés* : « La fiction affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée »²⁹.

25. *Corresp.*, p. 392.

26. *Ibid.*, p. 226.

27. *Ibid.*, p. 392.

28. *Œuvres complètes*, p. 368.

29. *Ibid.*, p. 455.

Toujours est-il que la fiction, pour Mallarmé, est intimement liée aux pouvoirs du langage – la « magie » de la rime, dans le cas du « Sonnet en -ix » –, ainsi qu'il le note en 1869 à propos de Descartes : « Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration. Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté »³⁰. C'est au langage qu'il appartient, par delà la fonction mimétique et la visée référentielle, de forger un monde parallèle au monde empirique, qui est celui de l'art, à l'instar du personnage d'Hérodiade. Il ne s'agit pas ici de revenir sur le problème de la « Fiction » et de ses rapports avec la « notion pure » et avec l'« Idée », mais seulement de montrer qu'elle est inséparable de la poétique de l'« œuvre pure ». Par l'expression « mirage interne », Mallarmé souligne la puissance d'illusion portée par le langage réduit à son état essentiel, faisant écho au projet, formulé dans la lettre à Cazalis d'avril 1866, d'un volume célébrant « La Gloire du mensonge, ou le Glorieux Mensonge »³¹. Le « mensonge », qui place la poésie sur le terrain de la morale, porte à son comble la logique baudelairienne du « surnaturalisme », de l'« éloge du maquillage » et de l'artifice. Si l'on tient à conserver un vocabulaire platonicien, la « Fiction », loin d'imiter et de répéter les Idées, produit des *simulacres* verbaux qui ne participent aucunement des essences. Le philosophe de la *République* condamne d'ailleurs à l'exil le poète, en l'occurrence le poète tragique, accusé de mensonge. Mais pour Mallarmé, ce « mensonge » est au contraire « glorieux », de sorte qu'on peut bien parler d'un platonisme, mais renversé.

Mais ce « mensonge » qui définit le « fiction » n'est pourtant pas aussi indifférent au monde empirique qu'on a bien voulu dire. Il est en effet possible d'interpréter le déni de la référence et la suspension de la visée du réel comme une manière de mieux comprendre le monde. Le paradoxe majeur des « poèmes critiques » et de la correspondance dans les années de Tournon, au moins en apparence, c'est que, au moment même où il proclame la souveraineté du langage de la « fiction » dans l'« œuvre pure », Mallarmé souligne contradictoirement la « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers ». Ce mot d'« Univers » – aux résonances peut-être schopenhaueriennes – revient d'ailleurs avec une fréquence remarquable, rarement relevée par la critique,

30. *Ibid.*, p.851.

31. *Corresp.*, p.298.

dans les lettres de 1867 : « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessin de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. [...] Vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation... »³². Le « Sonnet allégorique de lui-même », pourtant « nul et se réfléchissant de toutes les façons », s'intègre curieusement dans un « œuvre si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers »³³. La question, qui n'a semble-t-il guère préoccupé la critique mallarméenne, obsédée par l'autotélisme, est donc de savoir comment concilier le refus de la représentation impliqué par la distinction entre les deux « états » de la parole, et un rapport intime avec l'univers, qui peut aller jusqu'à une poésie cosmique avec le *Coup de dés*.

Or c'est précisément en se détachant de leur visée référentielle et en se réfléchissant en eux-mêmes jusqu'à la « nullité », que les mots du Poème inventent un « univers » parallèle mais relié, par analogie, avec l'Univers, qu'il peut donc « expliquer », c'est-à-dire déployer et révéler dans toute son ampleur. Tel semble le projet même du *Coup de dés*, qui retrouve la *mimésis* par d'autres moyens que ceux du discours représentatif (description et narration), par l'exemplification ou la figuration par le signifiant lui-même, puisque « le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose »³⁴. La suspension de la référence immédiate, comme le montre Paul Ricœur à propos de la métaphore³⁵, est l'occasion d'une visée de « second rang » qu'il appelle, après les philosophes américains, re-description, et qu'il impute lui aussi à la fiction, au sens heuristique du terme. Tel semble également le sens de la « Fiction » mallarméenne : dépasser la représentation mimétique, qui fait appel aux moyens dénotatifs du langage, à la description et à la narration notamment, pour mieux faire voir l'univers dans sa splendeur native – dans sa « vérité métaphorique ». Dans la « Fiction », le langage, qui n'est plus un instrument, est perçu pour lui-même et non plus comme substitut de l'objet nommé. Mais il ravive en même temps la perception du monde en « baignant l'objet dans une neuve atmosphère », rompant tous les automatismes psy-

32. *Ibid.*, p. 366.

33. *Ibid.*, p. 392-393.

34. *Ibid.*, p. 632.

35. Voir la VII^e étude, « Métaphore et référence » de *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 273-320.

chiques. C'est également à ce pouvoir de renouvellement de la vision qu'il faut attribuer « l'idée », « en tant qu'autre chose que les calices sus ». *Crise de vers* développe, en même temps qu'une conception nouvelle de la signification, une poétique qui, pour le coup, semble préparer l'idée d'une « désautomatisation » du langage développée plus tard par Chklovski et les formalistes russes, à travers la définition du vers : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue [...], vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet baigne dans une neuve atmosphère »³⁶.

Rhétorique de la « suggestion »

Pour décrire le mécanisme de la « Fiction ou Poésie »³⁷, Mallarmé recourt aux termes de la « rhétorique inverse ». Mise en œuvre par le « Sonnet en -ix », cette rhétorique, qui n'est pas sans rappeler la « rhétorique profonde » et la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire (Mallarmé affirme également « qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète »³⁸) est diamétralement opposée à l'éloquence, et recourt à la « suggestion » contre la « signification », elle-même inséparable de la représentation : une contre-rhétorique, en somme.

Dès 1864 et le début de la composition d'*Hérodiade*, Mallarmé, sans doute sous l'influence du *Principe poétique* et de la *Philosophie de la composition* (traduit par Baudelaire sous le titre « Genèse d'un poème ») de Poe, définit sa « poétique nouvelle » par rapport à l'effet sur le lecteur – comme une rhétorique, donc : « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit »³⁹. Comme Poe, Mallarmé se préoccupe avant tout d'une rhétorique de l'effet sensible à produire sur le lecteur : « donner les impressions les plus étranges, certes, mais sans que le lecteur oublie pour elles une minute la jouissance que lui procurera la beauté du poème »⁴⁰. Le rapport du langage au lecteur, et par conséquent du poète au lecteur, compte ici autant sinon plus que le rapport du langage à la réalité. Beaucoup plus tard, dans « *Crise de vers* », Mallarmé

36. Œuvres complètes, p. 368.

37. *Ibid.*, p. 335.

38. *Ibid.*, p. 400.

39. *Corresp.*, p. 206.

40. *Ibid.*, p. 279.

reste fidèle à cette rhétorique de l'effet : « Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination...Abolie la prétention, esthétiquement une erreur [...] 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 »⁴¹. Mallarmé déplace la problématique de l'idéalisme : le rapport du sujet au monde, et par conséquent du langage au monde, et transforme l'impossible relation du signe à la chose (« le bois intrinsèque et dense des arbres ») en un rapport entre l'impression reçue des choses par le poète (« l'horreur de la forêt ») et sa communication au lecteur. C'est en ce sens qu'il y a bien *analogie*, entre l'impression du poète et celle du lecteur, abstraction faite de la signification du monde. Selon cette rhétorique, la « suggestion » désigne l'effet produit par la « fiction », qui s'oppose à la désignation simple de la parole « brute », et à l'acte de nommer, si l'on en croit la « Réponse » à l'enquête de Jules Huret : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. »⁴² Si l'on prend le mot « jouissance » à la lettre, il semble évident que cette rhétorique est aussi, sans jeu de mots, une érotique du langage. La « suggestion » est un acte de langage indirect, de référence seconde ou dédoublée, comme le dit Ricoeur de la métaphore, qui s'oppose à la référence directe, exprimée par la narration et la description.

Selon la loi de l'analogie, l'effet produit sur le lecteur doit refléter l'effet produit par la chose sur le poète. Cet effet est d'ordre essentiellement affectif, et la correspondance corrobore, si besoin était, les lectures critiques qui soulignent l'importance de la sensation dans l'œuvre de Mallarmé. D'après les termes de la rhétorique cicéronienne à laquelle Mallarmé a sans doute été formé au collège, on peut dire que la suggestion à l'œuvre dans la « fiction » permet de faire triompher les exigences de *placere* et *movere* sur celle de *docere*, remplie par la poésie mimétique. La grande lettre d'avril 1866 à Cazalis, qui évoque la genèse d'*Hérodiade*, insiste sur « l'effet inouï » et sur les « divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges », qu'il s'agit de restituer au lecteur. Aussi peut-on parler à bon droit, comme le fait Thibaudet, d'un *impressionnisme* mallarméen, qui permet sans doute de mieux comprendre les affinités avec Manet et Whistler, dont témoigne, entre autres, l'article « The Impressionists and Edouard Manet ». Plus générale-

41. *Œuvres complètes*, p. 365-66.

42. *Ibid.*, p. 869.

ment, la thèse d'un essentialisme mallarméen paraît encore infirmée par un sensualisme généralisé, au sens philosophique du terme : « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation de la Poésie avec l'Univers [...] je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu) »⁴³. Aussi faut-il relire la fin de *Crise de vers* : « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole » en accordant le plus grand prix, dans cette définition de la poésie comme « transposition », c'est-à-dire comme allégorie, à l'adjectif « vibratoire », qui évoque le jeu de la lumière dans la peinture impressionniste, ou encore la « dispersion volatile »⁴⁴ de l'esprit, « qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout », bien plus que l'idéalisme platonicien. Le même adjectif est employé, dans *Quant au Livre*, à propos de l'esprit, « centre de suspension vibratoire »⁴⁵. À travers cette poétique de la suggestion qui tend vers la peinture et la musique, comme l'indique encore l'adverbe dans la formule fameuse : « musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets », l'« œuvre pure » apparaît bien comme l'expression d'une expérience sensible et existentielle. Il ne serait sans doute pas excessif, malgré le risque inhérent à toute réinterprétation philosophique *a posteriori* de Mallarmé, de reformuler la rhétorique mallarméenne en termes phénoménologiques : suspendant la visée intentionnelle de la signification conceptuelle (la relation « sémantique » du mot à la chose) qui préside à la communication « utilitaire » entre l'auteur et le lecteur, la fiction poétique rétablit une communication sur le mode de la participation, par une visée pré-réflexive (ou anté-prédicative) du monde. « L'horreur de la forêt », le « tonnerre muet épars au feuillage », en effet, relèvent non pas de la signification conceptuelle, mais du sens pré-réflexif.

La figure de l'« allusion » est le procédé principal de cette rhétorique de la « suggestion », avec laquelle elle finit même par se confondre. Dans *Crise de vers*, Mallarmé en fait le critère fondamental de la « littérature », radicalement opposée à la parole utilitaire et « commerciale » : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée »⁴⁶. Et c'est

43. *Corresp.*, p. 366-367.

44. *Œuvres complètes*, p. 366.

45. *Ibid.*, p. 386.

46. *Ibid.*, p. 366.

encore au nom de l'« allusion » que Mallarmé critique les Parnassiens, « qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion »⁴⁷. L'« allusion », comme acte de langage indirect, s'oppose à la description et à la narration ; mais elle s'inscrit, comme figure, dans une rhétorique de l'analogie qui consiste, selon Fontanier, à « faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même éveille l'idée »⁴⁸. La figure de l'allusion, dont il faut souligner qu'elle entretient pour Fontanier un certain rapport avec l'allégorie, est fondée sur un non dit, sur une absence qui compte davantage que ce qui est dit, de sorte que le silence y devient éloquent : « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal »⁴⁹, dire, tout en ne disant pas, montrer tout en cachant pour préserver le « mystère », selon un thème majeur commun à tous les disciples « symbolistes » de Mallarmé.

La relation « pathématique » (Jean Cohen) établie par la suggestion, s'exprime encore par un autre procédé, appelé tantôt « symbole », tantôt « allégorie », qui fait intervenir la tonalité affective du sujet, et par là du lecteur : « C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : 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 déchiffrements »⁵⁰. Mallarmé emploie encore le mot de « métaphore », détourné de son sens traditionnel, pour décrire le même mécanisme sémantique de la « transposition » : « À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle *ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe »⁵¹. Quand les Parnassiens représentent l'objet par la description et la narration, Mallarmé tente d'en exprimer le retentissement ou la résonance émotive – c'est-à-dire ce qu'il « évoque » au plan subjectif : tel

47. *Ibid.*, p. 869.

48. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 125.

49. *Œuvres complètes*, p. 400.

50. *Ibid.*, p. 869.

51. *Ibid.*, p. 304.

peut être l'un des sens de la « poésie pure et subjective », qui s'oppose à la poésie objective, ou représentative. C'est le plus souvent à propos du théâtre, de la danse ou éventuellement de la musique que Mallarmé emploie le terme « allégorie », ainsi rattaché au spectacle, à la performance et à la « divine transposition », « du fait à l'idéal »⁵² : l'allégorie est ce qui fait voir, et c'est en quoi elle constitue le procédé de la fiction par excellence, « comme le veut l'art même, au théâtre, fictif ou momentané »⁵³. La danse est allégorique dans la mesure où, ne décrivant ni ne racontant pas, elle fait appel au travail de l'imagination et à la « rêverie » : « Le ballet ne donne que peu : c'est le genre imaginaire [...] L'opération, ou poésie, par excellence et le théâtre. Immédiatement le ballet résulte allégorique : il enlacera autant qu'animerà chaque rythme, toutes corrélations ou Musique, d'abord latentes, entre ses attitudes et maint caractère, tellement que la représentation figurative des accessoires terrestres par la Danse contient une expérience relative à leur degré esthétique, un sacre s'y effectue en tant que la preuve de nos trésors »⁵⁴. La « Rêverie » à propos de Wagner associe l'allégorie à la fusion du théâtre et de la musique : « Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la musique »⁵⁵. L'allégorie est ainsi définie par trois termes : « vide », « abstrait en soi » et « impersonnel », qui supposent le travail du négatif. Dans une lettre de 1867 à Villiers, Mallarmé a intitulé l'un de ses projets de livre : « Allégories somptueuses du Néant »⁵⁶, qui rappelle par son emphase le *Livre du Néant* de son ami Cazalis. Il est significatif que Mallarmé ait composé une version primitive du « Sonnet en -ix » – « Sonnet allégorique de lui-même » – sous une désignation générique redoublée et, pour ainsi dire, redondante. Car si l'allégorie participe de la fiction en suspendant la visée référentielle, l'allégorie de soi-même ou auto-allégorie apparaît doublement négative, justifiant le fait que Mallarmé ait qualifié ce sonnet de « nul ». À propos de Wagner, Mallarmé utilise le mot « symbole », mais, à la différence de son disciple wallon Albert Mockel, il ne semble pas faire de distinction

52. *Ibid.*, p. 522. On peut tout de même lire ici une logique platonicienne.

53. *Ibid.*, p. 296

54. *Ibid.*, p. 296

55. *Ibid.*, p. 542

56. *Corresp.*, p. 367

nette entre les deux termes⁵⁷. On comprend alors ce qui sépare l'allégorie mallarméenne de ses sources baudelairiennes, et en deçà, romantiques. L'allégorie, certes, est révélatrice – mais pas d'un « Idéal » comme chez Baudelaire, ni d'un monde « invisible » d'essence spirituelle qui, comme chez Novalis, aurait la valeur d'un « arrière-monde ». Si « Mystère » il y a « dans les Lettres », celui-ci ne paraît pas d'ordre métaphysique, encore moins mystique.

À travers « l'œuvre pure », Mallarmé vise une conception de la littérature qui n'est plus seulement celle de « l'art pur » et de « l'art pour l'art » défendue par la génération de 1848. Ni Gautier, ni Leconte de Lisle, ni même Baudelaire, qui recourent à tous les procédés narratifs et descriptifs de la représentation poétique, n'ont songé à exclure le narratif et le descriptif. C'est bien en effet tout langage poétique – et pas seulement celui des poésies d'Auguste Barbier, de Pierre Dupont ou de Maxime Du Camp – qui est guetté par la tentation utilitariste, « l'universel reportage », et c'est pourquoi il convient de rechercher un autre « état de la parole », à quoi tend « l'Œuvre pure », non didactique, non narrative, non descriptive : « suggestive » ou « allusive », mais pour cela même profondément reliée à l'« Univers ». Mallarmé, à partir d'un refus certes situé et daté historiquement, de l'art utilitaire, érige une poétique nouvelle qui, étendant l'accusation d'utilitarisme au langage dans sa nature même (raconter, décrire, enseigner) – en somme à la communication, et, en définitive, au « besoin, strict, de signification » lui-même, propose un autre usage de la parole, apparemment détournée de ses destinataires et de la réalité quotidienne, mais néanmoins profondément reliée à « l'Univers ». « Suggérer » par l'« allusion » et « l'allégorie », plutôt que « narrer, enseigner, décrire » : cette rhétorique anti-oratoire (et anti-parnassienne), dans les années 1880-1890, est devenue le principe de l'esthétique « symboliste ».

57. Albert Mockel reprend l'opposition goethéenne entre l'allégorie et le symbole dans ses *Propos de littérature* de 1894 : « Dans l'allégorie, le concept moral ou philosophique préexiste à sa forme plastique; dans le symbole il est ordinairement le résultat de l'étude des formes. Dans l'allégorie, les formes sont artificiellement juxtaposées à l'idée qu'elles analysent ; dans le symbole la pensée, le sentiment, doivent naître naturellement des formes dont ils énoncent ainsi la raison d'être », in *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p.87. Schopenhauer, qui condamne l'allégorie dans les arts plastiques pour son caractère abstrait, la préconise au contraire en poésie, dans la mesure où elle transforme le concept abstrait en donnée intuitive (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 1966, p. 308).

prônée par les amis et disciples de Mallarmé⁵⁸. Mais au prix d'un grave mal-entendu, puisque Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Mockel et autres « amis belges », qui ont souvent lu Mallarmé dans une filiation avec Novalis et le romantisme allemand, ont eu tendance à l'interpréter dans le sens d'une métaphysique spiritualiste et idéaliste qui convient mieux à Baudelaire qu'à Mallarmé. Quoiqu'il soit lui aussi hanté par le « Démon de l'analogie », Mallarmé ne saurait pas plus être considéré comme un poète symboliste, comme le pense Thibaudet⁵⁹, que comme un poète « idéaliste » – et pas seulement parce qu'il « abomine les écoles, et tout ce qui y ressemble », selon la formule de l'*Enquête sur l'évolution littéraire*.

58. Voir « Mallarmé en Belgique », in J.-L. Backès et P. Citti, *Mallarmé a-t-il eu des disciples ?*, *Littérature et nation* (Tours), n°14, 1995, p. 33-46.

59. « Nul mieux que Mallarmé, par la nature de son art, ne fut authentiquement un symboliste », *op.cit.*, p. 93.

L'hésitation entre la chair et l'art

Dis, hésitation entre la chair et l'astre
(Finale d'*Hérodiade*)

L'amour la poésie. Ces deux termes où Paul Eluard verra (rêva) l'identité d'un même dire, d'un même vivre, ont été pour Mallarmé les deux pôles antagoniques d'une dualité qui de sa tension parcourt tout le recueil des *Poésies*. La chair, et l'art : une concurrence semble le plus souvent les opposer, dans une dialectique dont le recueil montre et expérimente les différentes configurations possibles (certaines pouvant d'ailleurs mettre la poésie en conflit avec elle-même).

Alors que *Le Guignon* parle des poètes sans développer vraiment leur rapport à l'amour, alors qu'*Apparition* parle de l'amour sans thématiser son rapport à l'écriture, alors que *Placet futile* reste en deçà de la problématique en présentant une expression d'emblée très esthétisée et artificielle de l'amour, – la crise éclate brutalement avec *Le Pitre châtié*. Le personnage, on le sait, trahit sa Muse, trahit la poésie en cédant à la tentation amoureuse de plonger dans les yeux de la femme. Le premier mouvement du poème, qui occupe les deux quatrains et se prolonge même jusqu'au début du second tercet, montre donc la préférence accordée à l'amour contre la poésie. L'abandon à l'amour est senti comme libérateur et purificateur par rapport aux artifices esthétiques dévalorisés (« fard », « crasse », « suie ignoble », « rance nuit de la peau ») : ce bain lustral permet au Pitre de littéralement « renaître » à la vie naturelle, à une heureuse « nudité » et « fraîcheur » originelle. On retrouve souvent chez Mallarmé ces velléités soudaines de retour à l'ivresse incontrôlée d'une spontanéité première, antérieure aux exigences de l'art. Mais les deux derniers vers du sonnet opèrent un renversement par la revalorisation *in extremis* des artifices poétiques irrémédiablement perdus. La « crasse » apparente de la première version est anagrammatiquement reconnue dans la version définitive comme le « sacre » du génie, et le châtiment du Pitre est la prise de

conscience et le remords d'une perte irréparable. Prise de conscience et remords ? pas tout à fait, car au niveau de l'énoncé du poème le Pitre n'a pas encore effectué cette prise de conscience (« *Ne sachant pas*, ingrat ! que c'était tout mon sacre ») : la prise de conscience proprement dite s'opère par contre dans l'énonciation du poème et la narration rétrospective qui en est le support. Alors a lieu le véritable renversement du poème : les artifices de l'art, déclarés perdus au niveau de l'énoncé, sont en réalité retrouvés au niveau de l'énonciation puisque poème il y a. Paradoxe d'une poésie qui *est* de dire la perte de la poésie. La perte est finalement réparée par la déclaration du remords de la perte : logique d'un châtement véritablement expiatoire. Le sonnet du *Pitre châté* exprime la tentation d'une poésie sentimentale, lyrique, amoureuse, facile, contre la poésie idéale, mais est en réalité non pas un poème sentimental et facile mais bien un poème sur la poésie et les exigences de la poésie idéale. Le poème qui exprime par son contenu la victoire de la chair sur l'art réalise par son existence la victoire de l'art sur la chair.

Cette dialectique qui emblématiquement éclate au début du recueil avec *Le Pitre châté* a des racines antérieures. Déjà dans un sonnet de mars 1859 le jeune Mallarmé écrivait (*Poésies*, éd. B. Marchal, coll. Poésie-Gallimard, p. 134) :

Quand sur votre corps nu craque un soyeux coussin
 [...]
 C'est l'Eden ! – pense Hassan : et je lui fais écho !
Mais le Ciel, c'est pour moi comme à mon vieux Shakspeare
 Un sonnet ! – où l'esprit jouit d'être au martyr.

À la jouissance érotique est comparée et préférée la jouissance de l'écriture, ébat de la plume et de la page vierge. Un autre poème de la même époque oppose semblablement une poésie facile inspirée des amours charnelles et une poésie idéale plus exigeante (p. 135) :

J'adore la catin et son baiser m'inspire !
 [...]
 Mais pour suivre le Maître et ravir l'étincelle
 Aux astres, c'est à toi d'étendre ta jeune aile.

Deux mois plus tard, dans un poème de mai 1859, l'antagonisme se radicalise, avec l'idée d'une influence néfaste de la chair sur les potentialités créatrices du sujet : « Ayez pitié de moi !... La débauche au seins nus / [...] Fit

de moi [...] un cœur sans poésie ! » (p. 132). De la même façon, en 1864, Mallarmé mettra son impuissance poétique sur le compte d'anciens excès charnels : « J'expie cruellement, par un réel abrutissement, [...] le priapisme de ma jeunesse » (*Correspondance*, p. 215)¹. Et la même idée réapparaît dans *Angoisse*, lorsque la stérilité de la prostituée est apparentée à l'impuissance du poète : « Car le Vice, rongéant ma native noblesse, / M'a comme toi marqué de sa stérilité ». On comprend que, au-delà des résurgences de scrupules moralistes lisibles dans ces lignes, la concurrence entre la chair et l'art vient de ce que le poète assimile la création poétique à une activité de procréation, qui suppose une dépense d'énergie du même type qu'une dépense sexuelle².

Pour passer du monde de l'art au monde de la chair, le Pitre avait « trouvé dans le mur de toile une fenêtre ». Le poète des *Fenêtres* voudrait au contraire passer du monde charnel au monde idéal en traversant la fenêtre symbolique. Inversant de nouveau la dynamique, le poète désespéré d'atteindre jamais l'Azur interpose des écrans et implore : « Donne, ô matière / L'oubli de l'Idéal ». Dans *Angoisse* et *Tristesse d'été*, c'est à la femme qu'est demandé cet oubli de l'Idéal, et c'est en s'enfouissant dans la relation charnelle que le poète essaie de « trouver ce Néant » où dissoudre l'obsession d'absolu.

Brise marine tente de rompre et de neutraliser cette dialectique où semblent s'enfermer les premiers poèmes : « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres ». Les deux termes, la chair d'une part et l'art ou les livres d'autre part, ne jouent plus l'un contre l'autre mais sont renvoyés dos à dos, congédiés l'un et l'autre au profit d'un troisième terme, le désir d'évasion vers ailleurs. L'art et les livres se retrouvent, toujours repoussés, aux vers 6-7 du poème : « Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend » ; et la chair se retrouve, elle aussi reniée, au vers 8 : « Et ni la jeune femme allaitant son enfant », autre blancheur. Au contraire, le poème suivant, *Soupir*, tente d'opérer une synthèse entre la chair (ou le désir amoureux) et l'art (ou le désir d'idéal) par la comparaison, sur laquelle est construit le poème, entre l'âme de l'amoureux qui monte vers le visage de la bien-aimée, et le jet d'eau qui soupire vers l'Azur, avec un échange de voca-

1. Pour la *Correspondance*, les références sont données dans l'édition établie par Bertrand Marchal : *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, Gallimard, Folio, 1995.

2. « Toute la Danse n'étant de cet acte que la mystérieuse interprétation sacrée » (*Œuvres complètes*, édition établie par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 305). Sur le rapport entre art, métaphysique, et sexualité, voir la deuxième partie de mon ouvrage *Mallarmé et le Mystère du Livre*, Champion, 1998.

bulaire entre les deux domaines de l'amour et de l'Idéal : « le *ciel* de ton œil *angélique* », « *fidèle*, un blanc jet d'eau *soupire* », « attendri ». La synthèse s'opère donc au niveau rhétorique (comparaison, métaphore) et dans *l'inaccomplissement* des deux aspirations isomorphes (préposition « vers »). On voit que dans tout le début du recueil Mallarmé expérimente en quelque sorte les différentes possibilités dialectiques qu'offre la problématique de la chair et de l'art : suppression d'un terme par l'autre, rejet des deux termes à la fois, synthèse des deux termes.

La tentative de conciliation trouve un nouveau développement avec *Don du Poème*. Rappelons le commentaire qu'en donne Mallarmé lui-même le 31 décembre 1865 : « le poète, effrayé, quand vient l'aube méchante, du rejeton funèbre qui fut son ivresse pendant la nuit illuminée, et le voyant sans vie, se sent le besoin de le porter près de sa femme qui le vivifiera » (*Correspondance*, p. 279). Mallarmé fait ici la découverte d'une complémentarité entre l'activité masculine de la création poétique (qui ne produit qu'un poème mal-né, une « horrible naissance », si elle se coupe de la chair) et l'activité féminine de l'engendrement charnel. Cette dimension charnelle est représentée ici par Marie Mallarmé allaitant la petite Geneviève. On voit le chemin parcouru depuis *Les Fenêtres* où l'allaitement était l'un des aspects du monde matériel rejeté par le poète (« la femme allaitant ses petits »), et le chemin parcouru aussi par rapport à *Brise marine*, où « la jeune femme allaitant son enfant » ne suffisait pas à retenir le poète. Juste avant de lire *Hérodiade* et de voir en la vierge d'Idumée un symbole de la Poésie idéale, le lecteur est prévenu d'avance que la Poésie, si elle s'enferme dans une absoluité désincarnée, risque bien de courir à l'échec et au désastre esthétique, alors qu'il y avait à comprendre que l'Art et la Vie sont nécessaires l'un à l'autre, ne tiennent que l'un par l'autre. Il faudra d'ailleurs du temps à Mallarmé pour que cette intuition formulée dans l'appel au secours qu'est *Don du Poème* s'impose vraiment à lui, comme en témoignent les nombreuses remarques de la *Correspondance* où apparaît une concurrence entre Geneviève l'enfant de chair et Hérodiade l'enfant de l'art, ou comme le montrent ces autres phrases : le Poète a « son enfant dans la Poésie » (*Correspondance*, p. 345), « nous ne sommes les pères que de nos productions imaginatives » (*ibid.*, p. 513).

Loin de toute tentative de conciliation entre la chair et l'art, Hérodiade est donc l'emblème de la Poésie idéale, de la Beauté pure et désincarnée,³ d'un

3. « Le sujet de mon œuvre est la Beauté » (*Correspondance*, p. 279).

art qui exclut la chair, d'un langage qui abolit le monde, d'une poésie seulement « éprise d'elle-même » (*ibid.*, p. 345)⁴. Ce refus de tout contact charnel, c'est ce que signifie la réaction de rejet que manifeste immédiatement Hérodiade à l'encontre des trois gestes spontanés qu'esquisse vers elle la Nourrice. La Nourrice, celle qui justement *allaita* Hérodiade, figure dans le poème les élans primitifs, pulsionnels, de la chair, comme le pressentent les questions d'Hérodiade : « par quel attrait / Menée [...] tu m'as vue », « quel sûr démon te jette en ce sinistre émoi ». Il s'agit de l'innommable attrait de la chair, de l'innommable démon de la chair, de cette profonde pulsion de libido que la vierge intouchable refoule implacablement : « Calme, toi, les frissons de ta sénile chair », dit-elle à la vieille femme. Encore ce conflit demeure-t-il irrésolu en Hérodiade elle-même, qui, à la fin de la *Scène*, reconnaît « Vous mentez, ô fleur nue / De mes lèvres », et pressent « une chose inconnue » qui pourrait bien être l'éveil d'une nubilité nouvelle dont s'affolent les « froides pierreries » de la virginalité enfance⁵. Ce conflit, à la fois extériorisé dans l'opposition entre Hérodiade et la Nourrice et réintériorisé en Hérodiade dans les derniers vers de la *Scène*, est aussi celui du poète et de sa poésie, comme l'atteste ce constat de Mallarmé lui-même : « Hérodiade, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes » (*Correspondance*, p. 310).

Si Hérodiade est l'héroïne de la désincarnation esthétique, saint Jean-Baptiste (« voix qui crie dans le désert ») aurait pu être le héros (héraut) de la religion de l'Incarnation, annonciateur du Verbe incarné. Mais Mallarmé n'a pas conçu son personnage selon le modèle que nous livrent les Évangiles ; saint Jean-Baptiste aussi est chez Mallarmé une figure du poète et du conflit qui l'habite, conflit de la *tête* et du *corps*, ascétique tension de l'esprit et de la chair comme on le voit dans le *Cantique*, au point qu'Hérodiade dans le *Finale* l'interpelle en ces termes : « Dis, hésitation entre la chair et l'astre ». C'est très exactement le point d'intersection de cette hésitation que tranche le coup de faux.

À Hérodiade emblème de la Poésie désincarnée (mais encore souterrainement parcourue d'obscuras velléités charnelles) semble s'opposer le Faune en rut, qui poursuit l'« incarnat » des nymphes (p. 35). Mais lui aussi représente

4. Hérodiade est ainsi la figure du poète qui déclare : « la Poésie me tient lieu de l'amour » (*ibid.*).

5. Je développe plus amplement ces points dans mon ouvrage sur les *Poésies* de Mallarmé (Ellipses, 1998), au chapitre intitulé « Chair » (sur des sujets voisins, on peut aussi consulter les chapitres « Naître » et « Amour »).

le poète hésitant entre la chair et l'art. Le Faune au début de son *Monologue* aimerait que les nymphes fussent bien réelles, charnelles, et non virtuelles, imaginaires, *fictives* ; mais à la fin il retourne à ses rêves, à ses « productions imaginatives » qui sont le premier acte de la poésie. Du début à la fin, nous passons d'un pôle à l'autre de la dualité. Le premier Faune découvrait sur son corps la trace réelle d'une morsure, du baiser charnel des naïades (p. 209) ; celui de la version définitive ne découvre en son sein que la « morsure / Mystérieuse » de l'art qui fait de lui un poète. De la première version à la version définitive, nous passons d'un pôle à l'autre de la dualité. Le Faune sait que son désir érotique est « *Trop* d'hymen souhaité de qui cherche le *la* » (p. 36), désir excessif d'union amoureuse pour celui qui doit se consacrer à la seule poésie. Il est d'ailleurs bien tenté, comme le fut le Pitre, de rejeter sa flûte et donc sa poésie (v. 52-53) pour se livrer à ses seuls élans charnels ; mais c'est en fait par la parole que s'expriment ces élans : « Moi, de ma *rumeur* fier, je vais *parler* longtemps / Des déesses » (v. 54-55). Le Faune pressent d'ailleurs très vite l'origine poétique de ses fantasmes charnels : « ou si les femmes dont tu gloses / Figurent un souhait de tes sens fabuleux » : *fabuleux*, c'est-à-dire d'abord riches en parole. Il reconnaît très vite que le fantasme des naïades a pu lui venir d'un bruit de source ou d'une caresse de brise, mais que le matin « ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte », et n'exhale d'autre vent que le « souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel » : c'est donc de nouveau de l'art que provient le fantasme charnel. Tout cela nous montre que, pour le Faune, les deux pôles de la chair et de l'art ne sauraient être dissociés. N'est-ce pas ce que symbolise l'enlacement des deux nymphes, l'une « chaste » aux yeux « froids », l'autre sensuelle et « chaude » ? Le Faune le comprend bien : « Mon crime, c'est d'avoir [...] divisé la touffe échevelée / De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée ». Ce n'est pas impunément qu'on s'abandonne à la chair en sacrifiant l'art (tentation du Pitre châtié) ou qu'on isole l'absoluité de l'art en la coupant de la chair (tentation hétérodoxe). Vient alors une heure où l'homme réunifié se réconcilie avec lui-même : « Je crois que pour être bien l'homme, [...] il faut penser de tout son corps », écrivait Mallarmé (*Correspondance*, p. 353).

Fragile équilibre. *Toast funèbre* chante ce point d'équilibre entre le langage de l'art et le réel fortement revalorisé dans la saisie d'abord charnelle qu'en a le poète par son regard, ou dans l'*extase* d'une saisie intuitive immédiate dont l'expérience est racontée dans *Prose*. Car « la Poésie [...] tient au sol, avec foi,

à la poudre que tout demeure »⁶, au monde charnel dans sa valeur précieuse de chose périssable ; c'est elle qui « doue d'authenticité notre séjour » (*Correspondance*, p. 572), en éternisant la perception qu'en eut le poète au point exact de contact de l'esprit et du corps, du langage et du monde.

Équilibre fragile, toujours menacé, toujours à reconquérir. Le sonnet « La chevelure... » nous dit que le poète, par son usage du langage, court toujours le risque qu'il « diffame » celle qui d'elle-même parvient « à simplifier avec gloire la femme ». De même dans *Feuillet d'album* le poète aux « diverses flûtes » mais aux « doigts perclus » qui s'adresse à la jeune fille préfère cesser son essai poétique, jugeant que son « vain souffle » « Manque de moyens s'il imite / Votre très naturel et clair / Rire d'enfant qui charme l'air ». La poésie ne doit pas être un art qui « imite », une *mimesis* du réel. – Le risque du langage est double : il y a d'un côté l'excès de l'illusion purement métaphysique (dont Mallarmé est sorti à la fin de la crise des années 1860) et de l'autre côté l'excès inverse de l'illusion réaliste (qu'il ne cesse de combattre).

Plusieurs sonnets de la fin du recueil vont ainsi tourner autour de ce point d'équilibre entre l'art poétique et l'amour charnel, sans l'atteindre définitivement, en essayant de nouveau diverses configurations possibles de la dialectique de la chair et de l'art. Par exemple, dans « Quelle soie... », le poète qui souhaite se plonger amoureux dans la chevelure de la femme aimée doit d'abord faire « expirer [...] / Le cri des Gloires qu'il étouffe », c'est-à-dire sacrifier la gloire littéraire symbolisée par la gloire militaire représentée par les drapeaux auxquels est préféré cet autre drapeau qu'est la chevelure : ici, le pôle de la chair semble prendre le dessus par rapport à celui de l'art ; mais cette affirmation de la primauté de la chair a lieu dans le discours de l'art, dans un poème (l'équilibre est donc rétabli par la tension entre l'énoncé et l'énonciation), un poème qui paradoxalement se construit sur l'idée du renoncement à la poésie (un peu comme dans *Le Pitre châtié*). Le sonnet « Victorieusement fui... » affirme aussi la primauté de la chair, puisque le poète choisit l'amour en sacrifiant le spectacle poétique du « suicide beau » du soleil couchant (comme dans *Petit air I*, p. 54), – alors qu'au contraire le sonnet « M'introduire dans ton histoire... » montre que l'absence de réalisation du désir charnel peut être joyeusement sublimée ou compensée par la contemplation du soleil couchant, « Du seul vespéral de mes chars », c'est-à-dire du char solaire d'Apollon, dieu des poètes : l'art retrouve sa position dominante

6. *Œuvres complètes*, édition établie par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 521.

par rapport à la chair ici frustrée, dans le spectacle de ce qui est à la fois une mort et une apothéose de la lumière. Le dernier poème du recueil, « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos... », proclame quant à lui la prééminence de l'art sur la chair : à la femme présente à ses côtés, au sein « *de chair* humain et parfumant » (ou au sein allaitant de *Don du poème*), le poète préfère ici « l'autre, [le] sein brûlé d'une antique amazone », sein absent, imaginaire, virtuel, fictif, venu des livres et de l'évocation poétique du nom de Paphos. Ce dernier poème du recueil inverse le dispositif de « Quelle soie... » (et du *Pitre châtie*) par la préférence donnée à l'art poétique à l'encontre de l'amour charnel ; le poète est assis « le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne », serpent qu'on a pu interpréter comme un symbole justement de l'amour tentateur ici vaincu, écrasé⁷.

L'hésitation entre la chair et l'art se prolonge donc jusqu'à la fin du recueil, où les derniers poèmes, avec les options contradictoires qui s'y expriment en une sorte de combinatoire⁸, construisent par leur complémentarité un centre de gravité entre la chair et l'art, et par leur succession une dynamique qui finalement *relie* indéfectiblement les deux termes de la dialectique en un va-et-vient, en une vibration qui ne cesse pas. À la toute dernière page, le sonnet « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos... » évoque d'abord le geste de congédier l'art en refermant les livres, mais c'est pour retrouver ensuite, par les évocations verbales d'un *nom*, la poéticité d'un monde imaginaire, virtuel, et pourtant tout plein de « saveur » et de sensualité : la dernière phrase des *Poésies* (« Je pense plus longtemps peut-être *éperdûment* / À l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone ») nous dit que la *fiction* poétique, l'art mallarméen, est aussi le pur élan charnel vers l'originel et maternel objet du « manque ».

7. La modération de la dimension charnelle de l'amour est aussi le sujet de « Dame sans trop d'ardeur » (hors-recueil, p. 160).

8. « Victorieusement... » : l'amour plutôt que le coucher de soleil ;

« Quelle soie... » : l'amour plutôt que la Gloire (littéraire) ;

« M'introduire... » : le coucher de soleil plutôt que l'amour ;

« Mes bouquins... » : la fiction poétique plutôt que l'amour.

Suggestion et abstraction : les objets de l'écriture

C'est aujourd'hui une idée fort répandue, presque un lieu commun : Mallarmé aurait mis au point et à bien des égards mis en œuvre une poétique de la disparition, par laquelle les aspects et les phénomènes du monde sensible – ce que, dans un premier temps et par commodité nous nommerons le réel et les objets qui l'habitent – se voient sommés de s'éclipser durablement au seul profit d'une pure épiphanie verbale soumise aux lois nécessaires d'un langage médité. Dans le même mouvement, le sujet qui énonce et qui s'énonce serait voué à l'effacement, afin que le poème tienne, en son lieu et place, le discours souverain de sa propre possibilité, voire le récit crypté de sa genèse, « le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur ». Il est vrai que Mallarmé, par certaines de ces propositions cardinales, a veillé à nettement dissocier le plan de la réalité – celle où nous sommes engagés dans une relation immédiate et contingente au monde – du domaine du poétique ; c'est d'ailleurs de cette scission que la poésie, comme organisation discursive spécifique, tire toute sa légitimité ontologique (fût-ce, comme d'ailleurs c'est le cas, dans la perspective d'une ontologie négative) et son projet subséquent d'invention du sens : on pense bien sûr à la formule à valeur de théorème de la fleur « absente de tous bouquets »¹ et à celle, conjointe, de « la disparition élocutoire du poète »² ; il faudrait également rappeler, dans *Quant au livre*, l'exclusive destination du monde, qui « existe pour aboutir à un livre »³, dans *Crise de vers* encore, ce refus d'adopter « les matériaux naturels »⁴ et la néces-

1. *Crise de vers* (*Igitur, Divagation, Un coup de dés*, Gallimard, coll. Poésie - Gallimard, 1976, p. 251).

2. *Ibid.*, p. 248-249.

3. « Le livre, instrument spirituel », *Quant au livre, ibid.*, p. 266-267.

4. *Crise de vers, ibid.*, p. 247.

sité réaffirmée de l'omission de l'auteur⁵, de son évanouissement concerté et suscité par l'ordonnance du Livre.

Mais l'occultation du réel – abolition, dit Mallarmé –, si elle est position théorique est avant tout opération de langage, travail du poétique précisément : c'est au poème qu'est dévolue la tâche d'orchestrer, voire de mimer, la disparition, de sorte que le réel est au moins posé négativement, leur labile, trace fugitive qui continue, dans le cours même de son effacement, à indiquer un rapport, un lien ténu et flottant, entre la figuration et son abstraction. Tension inéluctable, relation oblique que souligne ce propos : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée »⁶. C'est ce mode allusif et « distractif » qu'il convient d'interroger dans le poème ; les catégories associées de suggestion et d'abstraction nous serviront d'appui et plus largement de base conceptuelle puisque, par elles, Mallarmé fixe les fondements esthétiques et les modalités scripturales de la disparition ainsi que, semble-t-il, leur prolongement en une théorie de la communication poétique.

Suggérer : tel est le terme autour duquel s'ordonne, à partir de 1891, le métadiscours mallarméen. Afin d'explicitier le mécanisme de transposition qui sous-tend son propre geste créateur, sans vraiment d'ailleurs faire une lumière totale sur ce qui échappe à la rationalisation, le poète a recours à cette notion vague a priori et qui semble promettre une poétique du vague, du fuyant, voire de l'impalpable. Mais en maints endroits de la doctrine mallarméenne, la suggestion est soumise à définition. Dans l'entretien avec Jules Huret, la catégorie est explicitement rapportée à l'entreprise proprement poétique de génération du mystère, qui, de toute évidence, la subsume. L'allusion, mode indirect de l'évocation des objets, neutralise dès lors toute procédure d'ostension manifeste et rend possible du même coup l'acte de divination sur lequel repose, d'après Mallarmé, toute lecture : « Je pense qu'il faut [...] qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'élevant des rêveries suscitées par eux, sont le chant [...]. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur

5. « Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard ; encore le faut-il, pour omettre l'auteur », *Crise de vers, ibid.*, p. 249. Ou encore : « [...] admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout », *Quant au livre, ibid.*, p. 267.

6. *Crise de vers, ibid.*, p. 248.

de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve »⁷. Dans le contexte de l'entretien – contexte polémique d'ailleurs, puisque Mallarmé reproche aux Parnassiens de procéder comme « des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement » –, le verbe « suggérer » commute avec le verbe « évoquer ». Substitution développée dans *Magie* : « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer »⁸. Le signifié de la notion avoue ainsi son extension : les constituants définitoires recouvrent en même temps le versant de la production (production d'un objet verbal – un poème – dans lequel l'objet d'isotopie référentiel se laisse déchiffrer par allusions et notations éparses) et le versant de la réception (recomposition par le lecteur, dans le cheminement du texte, de l'objet ainsi occulté ou « réminiscence de l'objet nommé baign[ant] dans une neuve atmosphère »⁹). Un autre point, et non des moindres, mérite d'être en outre souligné : la suggestion ainsi conçue s'inscrit dans la perspective du « rêve » et du « chant », elle ressortit à l'activité du dire et aux fictions d'un discours éminemment subjectivisé. Dans *Crise de vers*, Mallarmé reformulera la dynamique de réappropriation du dire par quoi le verbe poétique se soustrait à l'emprise de toute fonction informative ou référentielle : « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité »¹⁰.

Rompant tout lien de référenciation et procédant du même coup au retrait du réel, la suggestion comme langage relève bien de l'état essentiel de la parole, lequel exclut, on le sait bien, la narration, la description, le texte didactique, bref tout discours qui, pour avérer son authenticité et sa pertinence, renvoie nécessairement à l'horizon d'un monde organisé, préalable, et au plan conjoint d'une signification posée d'avance, admise. Tout discours qui également obéit à une logique d'exposition, à un mode direct de présentation afin que l'emporte l'illusion, référentielle par excellence, que l'objet (et il faut entendre là aussi bien le référent que le signifié usuel rattaché au signe qui le désigne) se dévoile sous nos yeux dans toute sa transparence et sa cohérence formelle. Si la narration et la description visent à un tel traitement, elles se donnent aussi comme un ensemble hiérarchisé de propositions et de

7. Entretien avec J. Huret, *Sur l'évolution littéraire* (1891), *ibid.*, p.391-391.

8. « Magie », *Grands faits divers*, *ibid.*, p. 304.

9. *Crise de vers*, *ibid.*, p. 252.

10. *Ibid.*, p. 252.

phrases qui en miment en quelque sorte le déroulement. Il y a lieu de penser que la suggestion – que nous plaçons à présent au même plan que des catégories génériques comme narration, description... – interdit cette ordonnance de la phrase ; elle s'articule au contraire sur une syntaxe enroulée ou éclatée, dans les mouvements et les déplacements de laquelle l'objet s'efface et reflue pour ne plus briller que d'une lueur lointaine et comme affaiblie. Tel est sans doute l'effet majeur de l'initiative cédée aux mots qui, « par le heurt de leur inégalité mobilisés [...] rempla[cent] la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase »¹¹. Relisons *Éventail* dans cette perspective : par ses constructions ambiguës, par ses appositions resserrées et flottantes autour d'un sujet disjoint de son verbe, la phrase pose et dissimule à la fois le thème grammatical que le titre annonce et que l'on peut considérer, au moins à titre d'hypothèse de travail, comme l'objet du texte :

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.

La première strophe noue l'analogie de l'éventail et du poème, suggéré métonymiquement par l'expression « le futur vers ». Mais c'est d'emblée l'éventail-accessoire, objet familier, propriété de M^{me} Mallarmé comme l'indique la dédicace, qui se dérobe, laissant place *in limine* aux constituants métaphoriques qui vont bientôt essaimer dans le poème : ainsi le « battement

11. *Ibid.*, p. 249.

aux cieux », assimilé à un langage, et connotant par conséquent le rythme du vers même, préfigure les prédicats juxtaposés du vers 5, point d'ancrage d'une nouvelle métaphore : « Aile tout bas la courrière ». Seconde métonymie structurante, l'aile esquisse ici une figuration condensée et elliptique, celle d'un vol porteur d'une messagère (« la courrière ») et d'un message. Qu'est-ce à dire sinon que l'éventail, objet du poème, se transforme en une figure absente, cadre vacant et réfléchissant, où vient se prendre l'image même du poème à venir, celui-là même qui s'écrit, celui-là même que l'on lit ? Aussi le vers 6 reprend-il le terme et le thème (« éventail »), mais modifié déjà, modalisé par l'anaphorique « cet » : il ne s'agit pas ici de référer au champ d'une *deixis* mais bien de ressaisir les jalons métaphoriques qui désormais marquent l'espace textuel. « Cet » éventail est bien – n'est que – l'éventail-poème, l'éventail défini, suggéré, comme le vol du langage. D'où, au même vers et au suivant, cette hypothèse, qui met l'accent avec insistance sur l'identité de « l'objet » – « si c'est lui / Le même... » – comme pour nous rappeler peut-être que cette question de l'identité n'a pas lieu d'être, puisque l'éventail-objet n'a pas d'existence, pas de statut ; comme pour nous indiquer aussi que le processus de la suggestion se poursuit, en une sorte de dédoublement, ou de projection réflexive, la spécularité étant fortement indexée au vers 8 sous les espèces du « miroir ». Et de fait, à ce moment du poème, une articulation peut être isolée, voire un glissement par lequel « cet éventail », et ce poème du même coup, se renverse comme l'image au fond du miroir et se métamorphose en une lumière d'abord, un autre battement qui luit, « limpide », avant de se résoudre en un vide à la surface du tain, « Un peu d'invisible cendre », écrit Mallarmé. Ce renversement Bertrand Marchal l'interprète comme le geste prosaïque et domestique qui époussette à l'aide d'un chiffon la cendre du miroir¹². Dernier avatar de l'éventail. Mais cette cendre résiduelle est aussi la poussière du rien, ce qui reste en suspension du battement initial du langage. Entre l'éventail-poème et l'éventail chiffon, quelle place pour l'autre éventail, celui de Madame ? Il semble que, par la vertu de cette syntaxe propre à la suggestion, l'objet ait été confisqué, nié, aboli, mais toujours en vue d'être rehaussé par la métaphorisation et la production du sens. Car le seul réel dont il est encore question ici (ce dont le texte nous parle, en somme), c'est précisément, le travail du poétique, ses tentatives, ses échecs et son espoir sans cesse réitéré, comme le déclare la formule conclusive du poème et le tour optatif qui la soutient : « Toujours tel il apparaisse / Entre tes mains sans paresse ».

12. *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985, p. 126.

Si suggérer consiste donc à « transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole »¹³, l'opération peut aussi bien se radicaliser et consacrer par là l'absence pure et simple de l'objet. Nombreux sont les poèmes de Mallarmé dont le contenu effectif – l'enjeu poétique et métapoétique – renferme ce mécanisme continu de l'occultation, de l'opacification, de l'absentement. Que nous dit, par exemple, un poème comme *La Chevelure*, sinon précisément que la poésie définie comme une parole en retrait du monde, étrangère par essence à la plénitude immédiate et sensible de ce qui s'offre, cette présence de l'incarnation qu'elle refuse – que la poésie donc s'incline devant cette création, et non cette créature, cette œuvre qu'est la femme. Mais, dans le même temps, le poème accomplit ce qu'il dénonce : il s'inscrit dans la contradiction, posant d'une part l'évidence d'une présence effective, autosuffisante – et qui relèverait schématiquement du dictum –, et réalisant d'autre part cet exploit qui consiste à « simplifier avec gloire la femme », c'est-à-dire à la métaphoriser, à la figuraliser, grâce à des signes indicateurs de formes, et par là même hautement suggestifs, qui tracent, dans le corps même du texte, la rayonnante épiphany de la chevelure. Ainsi l'apposition initiale (« vol d'une flamme », qui déjà entame et refoule le dénoté même du thème (*la chevelure*) s'autorise, pour ordonner la métaphorisation à venir, d'une motivation qui tient de la dissémination et de l'altération du signifiant : les consonnes labiodentale et latérale glissent du mot chevelure au mot vol, marquant prosodiquement le lien organique qui unit les deux instances de la figuration, tandis que passe dans le mot flamme, avec le phonème [l] dont la propriété ligamentaire a été déjà soulignée, l'inscription phonétique du mot « femme », dont le poème promet l'élévation glorieuse. Le déploiement de la chevelure s'organise ainsi en une expansion textuelle scandée par des appuis phoniques et relayée par deux pôles métaphoriques alignés sur les thèmes voisins, surimprimés presque, du feu et du joyau. Le régime de la suggestion fonctionne ici à plein : loin de renvoyer par allusions ou fugitives rétrospctions à un quelconque objet aux contours estompés, elle propose, elle met en avant, devant l'objet, ce qui est de l'ordre non pas tant de la « notion pure » – essence ou concept – que ce qui relève de son rythme intérieurisé, subjectivisé. En l'occurrence, il s'agit de « voir », dans « cette vive nue », « L'ignition du feu toujours intérieur / Originellement la seule ». C'est ce que *La Chevelure* suggère, dans l'élaboration de son dire, rêve et chant. Ce procès, par lequel l'objet se dégage de sa matérialité contingente, de son apparaître phé-

13. *Crise de vers*, éd. cit., p. 251.

noménal, en vue d'un exhaussement ou d'un accomplissement strictement poétique, porte le nom d'abstraction – ou de mystère.

Pure fonction du langage, par conséquent, voire fonctionnement exact du langage que cette abstraction indissolublement liée au travail de la suggestion. On peut y voir, certes, comme on l'a fait à maintes reprises, et souvent non sans pertinence heuristique, l'exigence même d'une pensée poétique qui emprunte à la philosophie les voies de la spéculation métaphysique. Mais il est sans doute plus fécond de poser un autre principe de nécessité – conceptuelle, quoi qu'il en soit – qui puise sa légitimité dans le fonds d'une réflexion sur le langage. Les Notes de 1869 attestent que Mallarmé a immédiatement circonscrit la nature abstraite du langage défini comme un univers de signes qui n'entretiennent avec les choses, le monde des objets référentiels, qu'une relation arbitraire, de pure convention et donc de pure utilité. Reconnaisant que le langage est « l'instrument de la fiction »¹⁴, que, de plus, « avec ses vingt-quatre signes, cette Littérature exactement dénommée les Lettres [...] implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie »¹⁵, il affirme que les mots forment une sémiose où le réel se dissout comme la fumée d'un rêve inférieur ou d'une illusion. « Faire du langage, écrit Bertrand Marchal, l'instrument de la fiction, c'est faire comme si les mots, loin de représenter le monde environnant ou d'offrir l'accès à quelque absolu extérieur à eux, ne disaient rien d'autre que l'absence et la mort, rien d'autre que le néant ; c'est, en d'autres termes, faire des mots l'instrument d'une négativité absolue, et du poème où se consomme cette négativité [...] l'enclos où le langage, par sa réflexion même, s'applique à devenir le lieu du néant »¹⁶. Le poème serait ainsi le lieu privilégié dans lequel l'abstraction fondamentale du langage se donne à elle-même son propre spectacle : une logoscénie en somme qui consacre le repli négatif du monde et l'annulation des objets. Suggérer, abstraire : deux opérations superposables, qui manifesteraient l'involution active du langage sur ou autour de lui-même « par de multiples fusions en la figure de phrases puis le vers »¹⁷.

Certains poèmes de Mallarmé s'attachent à figurer ce processus interne de l'abstraction, au plan d'une représentation qui se laisse facilement déchiffrer et se donne à lire comme cette faculté réflexive qu'a l'écriture poétique à

14. *Fragments et notes, ibid.*, p. 379.

15. *Ibid.*, p. 378-379.

16. *La Religion de Mallarmé*, Corti, 1988, p. 87.

17. *Fragments et notes*, éd. cit., p. 378.

s'autodésigner au moment même où elle s'effectue. Je n'évoquerai pas le sonnet en x, « sonnet allégorique de lui-même », que Mallarmé présentait ainsi à Cazalis : « J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage des mots mêmes »¹⁸. Abolition du sens, ou plus exactement suggestion, évocation du sens par l'illusion et les reflets réciproquement exaltés du langage lui-même. Réflexivité, autotélisme, abstraction constituent ici le poème en geste poétique et inversement l'écriture poétique en un système clos de mots. Mais la réflexivité abstraite peut parfois prendre la forme d'une fable, comme dans les Tombeaux par exemple, qui fondent sur la mort l'éternité du verbe futur¹⁹, ou comme dans le poème « Las de l'amer repos... », où l'énonciateur, qui endosse ici la condition malheureuse du poète, hanté par le démon de la stérilité et par l'angoisse de la mort, déclare vouloir « délaïsser l'Art vorace d'un pays / Cruel » et « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin », image d'une sagesse patiente devant la mort, puisque ce Chinois gagne son « extase pure » à peindre « la fin »

Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.

Le dernier moment du poème développe les modalités de l'imitation et, les réalisant pleinement au plan de l'écriture, explicite le travail de l'abstraction : le poète s'y montre appliqué à un devoir artistique dispensateur de sérénité, par quoi le monde extérieur se réduit à quelques formes raréfiées, quelques motifs simplifiés :

Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distraït.
Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,

18. À Henri Cazalis, lettre du 18 juillet 1868, *Correspondance...*, éd. B. Marchal, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 392.

19. Voir Hans Peter Lund, « Paroles d'outre-tombe : les « Tombeaux » de Mallarmé », *La Licorne*, « *Le tombeau poétique en France* », n°29, 1994, p. 255-271.

Un clair croissant perdu par une blanche nue
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
 Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

Si le tableau avoue ici sa dette à l'endroit d'une esthétique typique de la stylisation, il n'empêche que, par son caractère analytique – qui affecte ouvertement à chaque comparant son comparé – et par sa tension synthétique, la figuration verse dans l'abstraction en tant que les choses évoquées (lac, croissant de lune, roseaux) sont remplacées par une épure formelle qui vaut comme substitut métaphorique. Absence, disparition du « jeune paysage ». Le poème s'achève sur un « dessin » d'une grande sobriété, presque nu, en quoi il est loisible de voir, en abyme, une représentation du geste poétique lui-même : geste humble, mineur, qui consiste à décorer des tasses, à orner des bibelots, pure fonction esthétique du discours si l'on veut qui triomphe ici, ironiquement sans doute, après l'échec d'un plus vaste projet d'Art et l'extinction anticipée de la gloire promise. Il conviendrait, dans un souci d'explicitation accrue du mécanisme d'abstraction, de rapprocher de ce poème le texte fort connu de Mallarmé sur la danseuse, extrait de *Ballets* : « À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout l'appareil du scribe »²⁰. Si la danseuse pour Mallarmé est une métaphore, c'est-à-dire une forme qui nie la corporalité et la trans-figure, la met en figure, elle est aussi une image du poème, ou plus exactement un équivalent du langage poétique dans son effectuation, quand il exploite, pour s'y résumer tout entier, les virtualités du signe qui le fonde et génère par là un espace tropique nécessaire, son seul lieu et sa patrie.

C'est pour cette raison que le poème mallarméen ne dit rien ou du moins rien qui puisse être redit, résumé, transmis : nul contenu d'information paraphrasable. L'univocité ne peut cohabiter avec l'abstraction poétique, pour le seul motif que tout y est mobile, que les mots, en leurs interrelations continues, forment une sphère de réfringence plurisémiqme dans le volume de laquelle coexistent sans s'annuler plusieurs parcours du sens. Le poème limi-

20. *Ballets*, dans *Crayonné au théâtre (Igitur...*, éd. cit., p. 193.)

naire du recueil, *Salut*, offre prise de ce point de vue au commentaire : le texte semble ici faire quelques concessions, stratégiques au moins, à l'intelligibilité immédiate, ouvrant comme un espace du sens qui se laisse facilement repérer et baliser. Ainsi l'ancrage de la circonstance – nous savons en effet ce poème de circonstance – affleure ici et là en rattachant l'énoncé à son énonciation dans une espèce de performativité accomplie : le déictique « *cette* écume », l'interlocution manifeste soulignée par le tour apostrophique « ô mes divers / Amis », enfin la coïncidence supposée de l'énoncé et de l'acte, liée de plus à l'autoréférenciation de l'énonciation (« De porter *debout ce salut* ») circonscrivent une situation où la parole se contextualise : celle du rituel codé du toast, du discours proféré devant un auditoire. Mais cette situation, par l'effet même de l'abstraction qui la caractérise en dépouillant ses acteurs de tout emploi limité et déterminé, se métaphorise, voire s'allégorise. La métaphore banale de la navigation concentre en elle-même, et comme par sédimentation culturelle, les composantes sémantiques qui la corrént à l'isotopie aisément déchiffrable de la traversée de la vie, d'un parcours d'existence compris entre deux pôles opposés, celui de la perte (« Solitude, récif ») et celui précisément du salut (« étoile »). Toutefois, et c'est le seuil interprétatif supérieur auquel le poème semble nous élever – et c'est aussi sa suggestion la plus prégnante –, la traversée évoquée ici est d'abord traversée métapoétique, définition de l'aventure poétique elle-même promise au Rien, à la virginité absolue du vers que ne fonde plus que la « coupe », c'est-à-dire le rythme, ses divisions internes, et enfin à la noyade ou au naufrage en quoi se résume, après ou malgré l'ivresse du langage porté à son incandescence, toute l'écume pétillante et faussement augurale du verbe poétique. « Rien, cette écume, vierge vers » : le vers liminaire, signature du recueil, pose des sujets qui s'inversent en leurs propres prédicats, chacun pouvant subsumer l'autre, dans l'évidence d'un constat d'annulation et d'évidement du réel. Cependant l'écriture qui s'autodésigne de la sorte maintient ses ambivalences constitutives : la poésie du rien et aussi une poésie de l'épiphanie du sens, je veux dire de son élaboration, de sa *signifiance*. Abstraire consiste bien à produire textuellement ce processus verbal par lequel l'objet tu – disons dans *Salut*, cette coupe de champagne dont les bulles remontent à la surface – est soumis à un travail interprétatif au sein même du poème.

Tel est sans doute le dernier effet, et le plus productif, de la suggestion : amener le lecteur à lire le texte non pas comme la redisposition, la traduction, d'un sens déjà formé, mais bien comme la génération d'un sens encore à

construire. Une fois admis le principe selon lequel les objets disparaissent dans l'écriture, qu'ils sont abstraits de leurs fonction et signification communes, il ne reste plus qu'à promouvoir le poème comme objet. Cette promotion, qui semble consacrer l'intransitivité absolue du geste poétique, informe une nouvelle manière de constituer la lecture non en un travail de déchiffrement du sens, mais en une approche de la jouissance esthétique et du mode de communication spécifique qui la rend possible, voire nécessaire. Et c'est à ce point d'articulation, où le texte s'effectue dans la lecture, que la suggestion révèle toute son efficacité et l'étendue de ses pouvoirs.

Mallarmé reconnaît que tout poème doit contenir un sens, fût-il superficiel et banal, concession précisément à l'impératif d'intelligibilité immédiate à quoi toute lecture se soumet²¹ : loi économique de l'échange, contrat tacite entre deux partis qui ne s'ignorent pas : « Salut, exact, de part et d'autre »²². Mais l'essentiel ne s'y résume pas : on a vu comment le « sens même indifférent » dévie dans le poème mallarméen pour devenir mise en scène du sens se créant. Est-ce que, pour autant, les structures sémantiques, même les plus discrètes et les plus labiles, suffisent ici au fonctionnement de la suggestion ? Il faut y ajouter autre chose : tout d'abord, et Mallarmé y insiste, l'Idée, qui n'est pas la réduction conceptuelle de l'objet, sa définition générique, mais bien son appropriation poétique. Il est question de fait, dans *Crise de vers*, de la dynamique d'incorporation de l'idée, de sa fonction intrinsèque de mise en relation des différents aspects de la réalité dans le discours : « Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la diviniation »²³. Ou encore cette précision, qui indique explicitement que l'évocation est « vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard »²⁴. Émanation de « l'intime gouffre de chaque pensée »²⁵, l'idée est le nom qui désigne pour Mallarmé le procès

21. « Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue », *Le Mystère dans les Lettres, ibid.*, p. 273.

22. *Ibid.*, p. 273.

23. *Crise de vers, ibid.*, p. 247.

24. *Magie, ibid.*, p. 304.

25. « D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camelots, activité par la pression de l'instant, d'accord – écrire, dans le cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité ; plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat », *Le Mystère dans les Lettres, ibid.*, p. 275.

continu de la subjectivation dans le langage : non pas inscription d'une subjectivité affirmant ses valeurs irréductibles, mais formation du sujet de l'écriture dans la structuration même du texte poétique. L'idée ou ce qui réalise l'idéal, l'abstraction du réel par la pensée et les mots ; représentation si l'on veut, qui dénie toutefois à la figuration toute propriété fixante au profit du seul mouvement rythmique des formes, ainsi que semblent le suggérer ces trois strophes de *Prose (pour des Esseintes)* :

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune,
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir...

Le travail hyperbolique de la parole, accomplissement rayonnant « du long désir », élève la fleur de son statut phénoménal à sa nature idéale : « Je dis : une fleur... ». Car il importe de dire – Mallarmé souligne par le détachement cet acte d'énonciation entièrement assumé par le « je » –, et de laisser opérer par la vue et non la vision²⁶, qui postulerait un au-delà du monde, le processus créateur du désir exalté en quoi se manifeste, sans ambiguïté, l'avènement augural du sujet.

Que la suggestion vise à dégager l'idée, voilà qui ne fait pas de doute ; mais une telle évocation du sujet poétique dans sa double relation au monde et au langage implique nécessairement que soit favorisé un mode de communication spécifique qui s'assure des pleins bénéfiques du vers, de la forme-sens appelé vers²⁷. C'est là le second point, capital, qui vient s'ajouter à l'appareil sémantique, le « sens même indifférent » ou le sens symbolique, ordinaire-

26. Voir le commentaire de Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé, op. cit.*, p. 112.

27. Voir le développement de Pierre Campion, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, PUF, 1994, p. 45 sq., « La poétique de la suggestion ».

ment considérés comme dissociables de la forme. On le sait, Mallarmé a fait du vers, dans sa définition prosodique-rythmique, un moule de la pensée, la forme même par laquelle s'actualisent, selon une mesure étrangère à la dispersion contingente, les rapports symétriques de l'esprit : « Le fait poétique lui-même, écrit-il à Charles Bonnier en mars 1893, consiste à grouper, rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement et éparses ; mais qui, cela éclate, riment ensemble, pour ainsi parler. Il faut donc, avant tout, disposer la commune mesure, qu'il s'agit d'appliquer ; ou le Vers »²⁸. « Espace spirituel »²⁹, le vers est le lieu de l'idée, sa réalisation³⁰ ; comment, dès lors, l'en détacher, sans provoquer du même coup la disparition du langage poétique lui-même ? En vouant la poésie au retrait du monde et en neutralisant dans le discours toute fonction autoritaire de référence, Mallarmé a fait du poème la forme qui articule, par ses constituants métriques, rythmiques, prosodiques, la communication poétique. Alors que Victor Hugo, au seuil des *Contemplations*, ou Baudelaire, à l'ouverture des *Fleurs du Mal*, posaient un principe d'identité universelle par laquelle la subjectivité du poète n'était que le reflet focal de l'humanité tout entière, Mallarmé affirme d'emblée ce « Rien, cette écume, vierge vers », une poésie hyperbolisée en objet-idée, en objet-forme. Il invite du même coup à lire le texte comme le déploiement d'un langage autofondé qui, par ses initiatives, initie le lecteur à sa propre poétique : ce sont par exemple, ces mots qui « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries »³¹, ou encore « je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine »³².

Tel est le contenu ultime vers quoi tend la suggestion : ce qu'il y a à évoquer, au delà d'un sens crypté ou d'un objet voilé, c'est l'organisation formelle d'un discours qui se suffit à lui-même, qui s'auto-célèbre, et qui, en dernière analyse, se veut la réparation d'un monde désenchanté, déserté par Dieu et vidé de toute signification. Car « de l'intellectuelle parole à son apogée [...] doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports

28. À Charles Bonnier, lettre de mars 1893, *Correspondance*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Gallimard, t. VI, 1981, p. 65-66.

29. *Crise de vers*, éd. cit., p. 249.

30. « [...] l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final », *Crise de vers*, *ibid.*, p. 246.

31. *Ibid.*, p. 248.

32. *Le Mystère dans les Lettres*, *ibid.*, p. 273.

existant dans tout, la Musique »³³. Qu'est-ce qu'*Hérodiade*, sinon cette fulgurance incendiaire des mots qui échangent leurs phonèmes et disséminent d'un vers à l'autre, cette mise en circuit de la répétition lexicale et de la redondance phonique, phénomène que redoublent, d'ailleurs, les figures associées de la spécularité et de l'enfermement circulaire ? Le poème travaille à la saturation prosodique et rythmique de l'expression, d'où découle toute sa signification. Il n'importe plus dès lors de mettre en vers le récit d'Hérodiade, de référer d'une quelconque manière et encore moins d'une manière quelconque au modèle biblique pour en faire l'énigme de la beauté ; le propos vise ici à exploiter les virtualités connotatives d'un nom, ses ressources secrètes et suggérées, dont le spectre se dévoile partiellement dans le poème *Les fleurs* : « la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu'un sang farouche et radieux arrose ». Hérodiade – « mot sombre, et rouge comme une grande ouverte »³⁴ – constitue bien la matrice du poème, son foyer originel et générateur : chacune de ses potentialités prosodiques, chacun de ses timbres, chacune de ses composantes graphiques et phoniques alimentent ainsi cette « sorte de jeu courant pianoté autour »³⁵ du vers, auquel Mallarmé fait allusion à propos de *L'Après-midi d'un faune*. À cette différence près que, dans ce cas, le miroitement ou le pianotement ne remplit pas la fonction auxiliaire d'accompagnement musical ; il est la musique même. À Villiers, Mallarmé écrit : « En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois le mot de la Poésie »³⁶. Observation qu'il faudrait rapporter à cette notation : « Dans le Langage poétique – ne montrer que la visée du Langage à devenir beau, et non à exprimer mieux que tout, le Beau – et non du Verbe à exprimer le Beau ce qui est réservé au Traité »³⁷. Qu'on ne s'y méprenne pas : le poète n'appelle pas de ses vœux dans ses lignes une rhétorique de l'ornementation, un effort d'esthétisation systématique et abusive du discours. La reconnaissance de l'aptitude ou de la visée du langage à devenir beau précipite une substitution d'importance : l'hypothèse de l'intelligibilité du texte, de son approche ou de sa réduction par l'invention d'un sens suggéré, s'efface devant l'évidence d'un verbe qui ne suggère plus rien – mais c'est une totalité, et la seule possible – que ses beaux objets, leur mise en circulation, leur disposition rythmique, et leurs échos

33. *Crise de vers, ibid.*, p. 250.

34. À Eugène Lefebure, lettre du 18 février 1865, *Correspondance*, éd. cit., p. 226.

35. *Sur l'évolution littéraire (Igitur...)*, éd. cit., p. 393).

36. À Villiers de l'Isle-Adam, 31 décembre 1865, *Correspondance*, éd. cit., p. 279.

37. *Fragments et notes*, éd. cit., p. 382-383.

réitérés et modifiés. Autrement dit à l'économie du sens, que la norme de la lecture impose nécessairement, succède la dépense du plaisir : un accès au texte qui passe par la consommation de la matérialité animée des mots et l'exploration de la densité rythmique du dire. Le creusement du vers, au fond duquel gît le Néant, s'il ruine toute métaphysique et toute valeur, institue cependant au texte cette ultime refuge, à savoir la matière du langage qui se pense. De là, une possible création du sens, et un exercice manifeste, souverain, de la jouissance. Il reste toutefois que les promesses de la poésie chez Mallarmé finissent dans le désastre, s'abîment dans le naufrage et retournent au Rien fondamental.

Dans son essai sur Baudelaire, prolongeant l'interprétation de Sartre, Bataille écrivait : « La poésie, en un premier mouvement, détruit les objets qu'elle appréhende, elle les rend, par une destruction, à l'insaisissable fluidité de l'existence du poète, et c'est à ce prix qu'elle espère retrouver l'identité du monde et de l'homme. Mais en même temps qu'elle opère un dessaisissement, elle tente de *saisir ce dessaisissement*. Tout ce qu'elle put fut de substituer le *dessaisissement* aux choses *saisies* de la vie réduite : elle ne put faire que le dessaisissement ne prît la place des choses »³⁸. Mallarmé a atteint cet objectif ultime, puisque le langage poétique, accomplissement de ce dessaisissement, remplace bien les choses tout en déclarant qu'il ne s'enrichit et ne s'accroît que de la négativité qui le constitue. « Glorieux mensonge »³⁹, le poème n'offre qu'un lieu vacant qu'il nous faut inlassablement habiter de nos fictions, saturer de nos désirs et de nos hypothèses. Car, après tout, comme le *Coup de dés* l'exposera, « rien n'aura eu lieu que le lieu »⁴⁰.

38. G. Bataille, « Baudelaire », *La Littérature et le mal*, Gallimard, coll. Idées, 1957, p. 50.

39. À Henri Cazalis, lettre du 28 avril 1866, *Correspondance*, éd. cit., p. 288.

40. *Un coup de dés*, éd. cit., p. 426-427.

Pour une phénoménologie de la lecture des poésies de Mallarmé

Mais dans l'acte poétique, le langage cesse d'être un instrument et il se montre dans son essence qui est de fonder un monde, de rendre possible le dialogue authentique que nous sommes nous-mêmes...

Maurice Blanchot, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », *Faux pas*.

Aujourd'hui encore, se mesurer à la lecture des poésies de Mallarmé, se demander *ce qu'est* cette lecture, signifie traverser une sorte de passage obligé par la *vexata questio* de l'obscurité. Et pourtant ce terme d'« obscurité », et la perspective critique qui lui est attachée, pourraient sembler dépassés. D'autant que nous sommes loin de conférer à l'expression « poésie obscure » une connotation négative. En fin de compte, les verdicts sévères par lesquels des personnalités telles que Tolstoï ou Croce ont tenté de liquider l'œuvre mallarméenne appartiennent à l'histoire des méprises et des malentendus.

La position d'où nous partons aujourd'hui se trouve diamétralement à l'opposé : nous estimons qu'une certaine dose d'obscurité – d'allusion, de non-dit – est un élément constitutif de la poésie moderne. Des analyses comme celles de Hugo Friedrich et Jean Cohen, aussi éloignées qu'elles soient quant à la méthode, se sont orientées dans cette direction¹. Et tout compte fait, leurs conclusions demeurent valides quant à la perspective historique qu'elles proposent. Le langage poétique du XIX^e siècle, dans ses expressions les plus variées, a eu ouvertement recours à un certain jeu qui consiste à masquer, à casser le discours : à brouiller les cartes et les idées.

Pourquoi, alors, reformuler le problème de l'obscurité ? Avant tout, il est fondamental de poser la question en termes précis. Il faut s'interroger sur ce

1. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956 (*Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël, 1976). J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

que l'on entend exactement quand on dit que la poésie de Mallarmé est « obscure ». Un dictionnaire comme le Robert définit l'obscurité comme un « défaut de clarté, d'intelligibilité ». Mais dans ces termes, plus que jamais, le vague demeure.

Tentons de préciser le sens métaphorique auquel se réfère le mot « obscurité ». Ce qui est en cause c'est une difficulté bien précise ressentie par le lecteur dans l'acte même de la lecture, une difficulté qui semble de nature visuelle. Le lecteur, bien qu'ayant le texte sous les yeux, ne parvient pas à *bien voir*, il ne parvient pas construire une image claire. Les idées qui prennent corps dans son esprit – en grec l'*idea* est la « forme visible » – demeurent confuses et indistinctes.

Toutefois, ce type de difficulté ne correspond pas exactement à celles que l'on rencontre dans la lecture de Mallarmé. Prenons l'exemple du premier quatrain d'un sonnet célèbre :

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer.

Il serait inexact d'affirmer que l'on éprouve ici une difficulté d'ordre visuel. Il s'agit d'une série d'idées, ou si l'on veut d'images, bien distinctes : une « chevelure », une « flamme », « l'extrême Occident », etc. La difficulté surgit plutôt dans la connexion de ces images entre elles. Et si l'on n'a pas de peine à se figurer mentalement une chevelure comme un mouvement de flamme – il s'agit bien évidemment d'une métaphore –, les choses se compliquent si nous essayons d'établir un lien entre la chevelure et l'« extrême Occident de désirs ». Expression, celle-ci, décidément énigmatique, d'autant qu'elle se prolonge à la fin du vers : les « désirs » sont de « la tout éployer ». Nous nous trouvons à peine au début du poème, et déjà nous avons l'impression que le sens nous échappe. Des liens logiques font défaut. Pourtant nous sommes certains qu'il existe une relation entre le premier et le second vers : dans « la tout déployer », le pronom « la » renvoie à la « chevelure »...

Le lecteur familier du répertoire thématique de Mallarmé ne tardera pas à identifier cet « extrême Occident » avec le lieu où le soleil se couche. À partir d'une trace comme celle-là, le passionnant tourment du travail interprétatif peut commencer. Mais marquons ici un arrêt, considérons le lecteur en train de lire, aux prises avec des images isolées les unes des autres, privées de relation évidente et univoque. Il ne serait pas impropre de dire : il semble

manquer à ces images un arrière-plan, c'est-à-dire un contexte qui les ferait vivre au sein d'un système de relations défini. Ces images se détachent sur un arrière-plan « obscur ». Voici donc une proposition : la poésie de Mallarmé n'est pas obscure dans le sens d'un défaut de lumière. C'est une poésie où l'obscurité de l'arrière-plan – c'est-à-dire le défaut de contexte, l'absence de relations logiques – est si forte qu'elle l'emporte sur le fait que l'on peut aussi voir, en elle, des images. C'est par ailleurs ce que soutient Mallarmé lui-même quand, dans *Magie*, il recommande d'« évoquer, dans une ombre exprès [...] ».

On pourrait bien sûr se demander : que signifie « voir des images » ? De quelle nature est ce « voir », puisque nous ne sommes pas en face d'un tableau ou d'un écran ? Il est impossible d'esquisser, même vaguement, une réponse pertinente à une interrogation qui regarde plutôt la neurophysiologie ou la philosophie de l'esprit. Mais on peut y répondre, sur un plan littéraire, avec les mots d'Italo Calvino, qui a consacré le chapitre « Visibilité » de ses *Leçons américaines* à cette « faculté humaine fondamentale » qui crée dans « la vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à *penser* par images »². Mallarmé, toujours dans *Magie*, exprime à peu de choses près la même idée : Il écrit que du texte « scintille, quelque illusion semblable au regard ».

Mallarmé met donc l'accent sur le caractère illusoire de la vision que provoque la lecture du texte. Mais c'est grâce à cette illusion que lire devient un spectacle auquel on assiste : « Un ensemble versifié convie à une idéale représentation » (*Planches et feuilletés*). C'est la raison pour laquelle la littérature « ne transgresse pas le Théâtre ; s'y limite à la représentation – immédiat évanouissement de l'écrit » (*L'Action littéraire*). Lorsque le lecteur est engagé dans la création d'images, qu'il les met en mouvement et en relation les unes avec les autres, il est à ce point saisi qu'il oublie qu'il est en train de lire. Il ne voit plus les caractères imprimés, mais plutôt Hérodiade, par exemple, se regardant dans le miroir et parlant à la Nourrice.

Pourtant, c'est presque un paradoxe que ce soit Mallarmé qui ait parlé de l'« évanouissement de l'écrit ». Et ce justement parce qu'il est difficile, en lisant ses poèmes, de se laisser aller à imaginer. L'attention revient, bien au contraire, continuellement sur le texte : pour relire un vers dont le sens semble s'être dérobé, ou pour découvrir un lien sémantique inattendu entre deux mots à la rime ou en assonance. Comme l'a observé Karlheinz Stierle,

2. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988 (*Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Gallimard, 1989, p. 149).

« une technique syntaxique de la suspension et simultanément une ouverture des unités de sens mis en rapport par la syntaxe différent le passage du signifiant au signifié »³.

Ce n'est donc pas seulement le problème de *comment imaginer* à partir de ce que l'on a défini comme un « arrière-plan obscur ». (Et nous ferons à peine mention du fait qu'il y ait eu, au sujet du caractère plus ou moins *représentatif* de certains poèmes difficiles de Mallarmé, une polémique entre Srierle et Paul De Man⁴). Mais il y a d'autres difficultés qui semblent particulières aux poèmes de Mallarmé, et surtout à ceux qui sont postérieurs aux années soixante-dix.

Essayons d'esquisser cette phénoménologie de la lecture de la poésie :

1. Les poèmes de Mallarmé contiennent une quantité énorme de suggestions immédiates qui frappent le lecteur, créant un effet presque de redondance : suggestions *phoniques* (assonances, allitérations, mots archaïques ou rares) ; suggestions *visuelles* (visions fragmentaires, objets inhabituels, incohérences représentatives : comment, pour revenir à notre exemple, imaginer un diadème qui *meurt* ?)⁵.

2. La difficulté est celle de suivre, et le plus souvent de poursuivre, la trame syntaxique. Le regard s'acharne sur le texte pour saisir le sujet, le verbe, le complément. Pour mieux comprendre, mais aussi pour mieux *imaginer*. Mallarmé a rempli son texte de petits pièges, de lieux « indécidables » (pour reprendre un mot de Derrida), de vides, d'ellipses. Il a, bien avant Joyce, bouleversé l'usage de la syntaxe.

3. Il faut, en outre, faire un effort de mémoire pour retenir ce que l'on a lu. Mais d'une mémoire d'un type bien différent de celle qui est en jeu dans toute autre lecture. D'une mémoire que l'on dirait consciemment imparfaite : le lecteur, emporté par les suggestions, ayant désormais perdu le sentier de la syntaxe, décide de poursuivre quand même. Espérant secrètement que ce qu'il a déjà lu pourra tout de même lui servir à lire le reste, espérant que ce « reste » l'aidera à comprendre ce qu'il a déjà lu.

La combinaison de ces différents effets peut produire, en définitive, un sentiment d'égarement, et en même temps d'envoûtement, de fascination. Chaque lecteur de Mallarmé l'a éprouvé devant sa poésie. À cela s'ajoute

3. K. Srierle, « Réception et fiction », *Poétique*, n°39, 1979, p. 229-320.

4. P. De Man, *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1971.

5. À la sphère des suggestions visuelles appartient évidemment aussi l'aspect graphique du poème (les caractères imprimés, les blancs...).

l'impression que quelque chose, durant la lecture, s'est dérobé et continue de se dérober. Comme devant un jeu optique, ou un trompe-l'œil, on éprouve l'illusion d'une profondeur indéfinie placée juste en dessous de la couche superficielle du langage. Mais c'est une profondeur impraticable, non seulement parce que fictive, mais aussi parce que fourmillante de trop de pistes possibles, et de ce fait, labyrinthique. Si le soupçon naît que c'est justement dans cette région profonde que se cache la vérité ultime de la poésie, il faut se résigner au fait qu'une telle vérité ne pourra jamais être atteinte.

Ce que Husserl a appelé la « protention » – perception d'un futur vide que le sujet tente de remplir et d'anticiper –, le lecteur de Mallarmé l'expérimente mais relativement au présent : dans l'instant même où il affronte le texte. Mais au moment où ce lecteur essaie de forcer l'obstacle des énigmes, des vides, du manque de coordinations qu'offre le poème, il court le risque, heureux ou malheureux, selon le point de vue, de se transformer en lecteur de lui-même.

On comprend en tout cas comment le processus de lecture, en tant qu'événement complexe et chaque fois différent, est déterminant dans la construction du sens de cette poésie. Tous les phénomènes qui se produisent à l'occasion de la rencontre du lecteur et du texte s'additionnent, se mélangent, engendrant un nombre presque infini de représentations possibles. C'est pourquoi une personne pourra lire et relire à peu de temps de distance un certain poème de Mallarmé et ressentir par rapport à elle-même un léger écart dans l'interprétation. En d'autres termes, la variabilité du rapport qu'un même spectateur entretient avec une œuvre d'art, et qui en constitue une caractéristique assez générique, devient chez Mallarmé, par la façon radicale et inéluctable dont elle se manifeste, une donnée originale et presque un signe de reconnaissance de sa poésie.

Imaginons le plus lucide et le mieux préparé des lecteurs de Mallarmé. Imaginons que ce lecteur idéal doive analyser un sonnet des plus délicats. S'il est patient, chaque vers, chaque mot et jusqu'à la ponctuation le cas échéant, tout ou presque pourra être compris et expliqué. Et pourtant, ce même lecteur devra aussi admettre qu'après tout ce travail, et *en dépit* de tout ce travail, quand il revient au texte du sonnet en question, une certaine quantité de mystère subsiste. Toutes les chevilles de l'édifice interprétatif ont été plantées, et pourtant il semble qu'il y ait à nouveau quelque chose qui ne colle pas. Un espace demeure vide. On dirait que le compte n'y est pas.

Nous ne nous serions peut-être pas lancés dans ces considérations s'il n'y avait pas eu, pour les confirmer, ces mots de Jean-Pierre Richard :

Avec nous le sens semblera donc jouer à cache-cache ; il sera à la fois ici et là, partout et nulle part : « papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit » (*Le Livre, instrument spirituel*). Cette évanescence, quel lecteur de Mallarmé ne l'a pas éprouvée pour son propre compte ? Rien de plus glissant que ces poèmes dont le sens semble se modifier d'une lecture à l'autre, et qui n'installent jamais en nous la rassurante certitude de les avoir vraiment, définitivement, saisis. Mais cette variabilité du sens doit justement être reconnue comme la signification véritable du poème⁶.

La tendance du lecteur à admettre en lui une « variabilité du sens » due aux combinaisons virtuellement infinies des effets phoniques, visuels, syntaxiques et mnémoniques, coïncide sans doute avec l'attitude du spectateur que Mallarmé lui-même appelait de ses vœux en écrivant dans *La Déclaration foraine* qu'il voulait s'adresser à « un esprit ouvert à une compréhension multiple ».

Pour en revenir à notre interrogation première, c'est-à-dire au problème de l'obscurité, nous pourrions formuler cette conclusion provisoire : les nombreuses difficultés qui surgissent à la lecture des poèmes de Mallarmé nous aident dans l'approche d'une idée de lecture ouverte, de « compréhension multiple ». S'il est vrai que chaque grand texte littéraire requiert du lecteur, en vertu de sa profondeur et de sa richesse, un effort constructif disposé à se renouveler dans le temps, il est vrai aussi que les *Poésies* de Mallarmé rendent un tel effort absolument nécessaire.

Lire Mallarmé c'est apprendre une pratique de lecture dans laquelle chaque passage du texte est susceptible d'effacer le précédent, faisant ainsi du texte quelque chose de toujours nouveau. Le lecteur s'abandonne délibérément à la condition de l'éternel ingénu, alors que la poésie, comme le poète l'écrit lui-même dans *Le Mystère dans les lettres*, est destinée à demeurer à jamais vierge :

Lire –

Cette pratique –

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité [...]

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre,

preuves nuptiales de l'Idée.

6. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 553.

Variations sur un sujet : l'obscur

De Shanghai, le 24 décembre 1895, Paul Claudel écrivait à Mallarmé la cinquième des huit lettres qu'il lui a envoyées. Au seuil de l'année qui va commencer, « vaste et vierge », « une année toute neuve, (...) comme une vie toute neuve », le vice-consul, distant dans l'espace géographique, s'adresse à celui qu'il veut considérer comme distant en esprit. « J'ai toujours eu une vive sympathie pour vous », lui confie-t-il, mais il ajoute aussitôt :

nous sommes tous deux tellement loin des gens, vous par les distances que crée votre présence même, et moi par la distance pure et simple, que cela constitue entre nous une espèce de rapprochement¹.

Il y aurait beaucoup à dire sur la distance chez Mallarmé, sur la distance de Mallarmé. Il est arrivé à ce poète plutôt sédentaire d'aspirer à « Fuir ! là-bas fuir ! »², et dans cette lettre de Claudel, il a prisé « l'amitié », mais encore

1. La correspondance échangée entre Mallarmé et Claudel a été réunie et présentée par Henri Mondor dès 1948 dans la *Revue des deux mondes*, numéro du 1^{er} décembre, p. 395-418, avec un texte sur « La précocité de Claudel ». Elle a été reprise, toujours par Mondor, dans le numéro 1 des *Cahiers Paul Claudel*, « Tête d'Or » et *les débuts littéraires*, Gallimard, 1959, p. 15-55 (nouveau tirage, 1998). C'est à ce cahier que renverra l'indication CPC, suivie du chiffre de la page. Cette édition est hélas incomplète et fautive. Il convient d'ajouter une première lettre de Claudel, vraisemblablement de 1887, accompagnant l'envoi d'un poème (« Printemps », selon François Chapon ; voir *Bulletin de la Société Paul Claudel* n°138, deuxième trimestre 1995, p. 1-11). La lettre d'invitation à l'audition de la *Messe en ré* de Beethoven (p. 42-43) est certainement de 1889, donc antérieure aux deux lettres de Mallarmé placées précédemment. Le billet écrit de Boston (p. 43) est une carte de vœux pour l'année 1895.

2. « Brise marine », poème publié pour la première fois dans *Le Parnasse contemporain* le 12 juin 1866. Pour les *Poésies* de Stéphane Mallarmé, les références, suivies du chiffre de la page, renverront à l'édition de Bertrand Marchal dans la collection Poésie / Gallimard, 1992, ici p. 22. Il importe de préciser qu'une telle édition est enrichie de nombreux compléments par rapport à l'édition des *Poésies de Stéphane Mallarmé* publiée par la Librairie de la Revue Indépendante en

« davantage l'espace »³. S'il aspire à fuir, c'est qu'il tient à rester lui-même, à garder la distance à l'égard de la foule, ce qu'il appelle « la Presse », et il est conscient du fait que cette marge est de plus en plus difficile à tenir, puisqu'on veut faire de lui un poète officiel et même, après la mort de Verlaine en janvier 1896, le Prince des poètes. Plus importante encore est la distance qu'il découvre à l'intérieur de lui-même, exprimée dès 1864 dans le poème paru le 12 mai 1866 sous le titre *Épilogue* et laissé sans titre dans les *Poésies* en 1887 et 1899 : « Las de l'amer repos... » (p. 16-17).

Déjà sur ce *sujet*, – la distance –, s'élaborent des *Variations*, selon un mode de pensée et de composition qui est cher à Mallarmé. *Variations sur un sujet*, tel est en effet le titre sous lequel paraissent dans *La Revue blanche*, du 1^{er} février au 1^{er} novembre 1895, des pages en prose de lui. Claudel y fait allusion dans sa lettre du 24 novembre 1895, quand il lui écrit, de cette Chine à la fois lointaine et désirée pour Mallarmé :

J'ai lu deux de vos *Variations*, la première dans le *Sémaphore* de Marseille, relative à la Presse⁴, et la seconde dans un numéro de *La Revue blanche* qui m'est tombé on ne sait d'où. Je m'en suis profondément délecté et je regrette de ne pas connaître toute la série. Voudriez-vous être assez aimable pour m'avertir, si elles paraissent jamais en volume ? (CPC, p. 45-46).

Elles paraîtront groupées sous ce titre, mais bien longtemps après la mort du poète et dans un texte modifié⁵. De même qu'il avait préparé une maquette pour ses *Poésies* en 1894, Mallarmé avait constitué un dossier à partir de ces *Variations* sur épreuves⁶. Puis il a remanié et éparpillé ces textes dans ses *Divagations* de 1897 : *La Cour*, *Catholicisme*, *Sauvegarde*, *Bucolique* reviennent avec des titres intacts. *L'Action* est devenue, sous le titre *L'Action trentainte*, la première des trois parties de *Quant au livre*. *Conflit* a été intégré à la série *Anecdotes et poèmes*. *Averses ou Critique* passe dans *Crise de vers*. *Cas de*

1887 (neuf fascicules de copie des autographes), ou à l'édition des *Poésies de S. Mallarmé* (Bruxelles, Deman, 1899), posthume, mais préparée dès 1894 par le poète, ou même à l'édition augmentée de 1913 (Éditions de la Nouvelle Revue Française).

3. Lettre de Mallarmé à Claudel du 18 février 1896, CPC, 47.

4. Il s'agit cette fois de la presse journalistique.

5. Voir dans les *Œuvres complètes* de Mallarmé, éd. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 353-420.

6. Le fait est signalé par Henri Mondor, qui possédait ce dossier, Pléiade, p. 1572. Il est rappelé par Jean-Luc Steinmetz dans sa biographie, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998, p. 426 : « Un fort dossier contient tous les extraits de ses *Variations* et autres chroniques ».

conscience se mue en *Confrontations. Particularités*, modifié, s'intitule désormais *Solitude*. Une onzième variation, *Le Mystère dans les Lettres*, publiée dans *La Revue blanche* le 1^{er} septembre 1896, est devenue une section entière des *Divagations*. Claudel a retrouvé tout cela dans ce volume, qui lui est parvenu en Chine, à Hank'ëou cette fois, et dont il accuse réception dans une lettre à Mallarmé du 26 juillet 1897⁷.

Il est frappant de voir que la première mention de Mallarmé que nous trouvons dans son *Journal*, – un *Journal* qui, il est vrai, ne commence qu'en 1904 – est, en janvier 1913 seulement, une citation de *Crise de vers* :

La diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.

Claudel lit alors les *Poésies* dans la toute nouvelle édition augmentée qu'a préparée le docteur Bonniot, gendre de Mallarmé. Il apprécie aussi le livre de très peu antérieur d'Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Cette double lecture alimente ses *Notes sur Mallarmé*, qui datent de ce moment-là⁸.

Il s'agit donc d'un extrait de *Crise de vers*⁹ et, si on poursuit, dans les *Divagations*, la lecture du texte, on tombe sur un passage capital qui, d'Yves Bonnefoy à Claude Esteban, a marqué la poésie française contemporaine :

(...) mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce un peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples - *Seulement, sachons n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur.

7. « Je suis en train de lire *Divagations* que je viens de recevoir par le dernier bateau » (CPC, 53).

8. Le texte, révélé tardivement, se trouve dans le volume d'*Œuvres en prose* de Claudel, éd. Charles Galpérine et Jacques Petit, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 513-514.

9. *Œuvres complètes* de Mallarmé, p. 364. *Journal* de Claudel, éd. Jacques Petit et François Varillon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1968 p. 245.

Dès lors le vrai *sujet* est moins la distance que *l'obscur*. Et c'est sur lui déjà que *Crise de vers* brode des *variations*. Le cratylisme est de plusieurs façons pris en défaut. Là où un mot devrait suffire pour désigner la chose, une gamme s'offre, en français même : *ombre*, *ténèbres*, *nuit*. Loin d'être des équivalents, et fondus dans la ténèbre, ces trois mots présentent des nuances : *ombre* est « opaque », *ténèbres* « se fonce un peu », *nuit*, au lieu d'avoir un timbre « obscur », le laisse à *jour* et a un timbre « clair ». Mallarmé observe comme une défaillance du lexique, quelles que soient la richesse des langues et celle même d'une langue comme la nôtre. Et ce manque, c'est le *vers* qui doit permettre de le combler. L'idée de *poésie* se trouve alors fortement mise en place : le vers vient corriger un défaut du langage.

Trois illustrations permettront de retrouver cette donnée fondamentale.

1. Dans *Le Tombeau d'Edgar Poe*, c'est le premier de ces trois mots qui vient à la rime au vers 12 :

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur.

Un cataclysme s'est produit, dans le siècle de Poe, mais aussi dans le monde des astres, un dés-astre, comme le suggère Maurice Blanchot. Et la pierre du tombeau de Poe, à Baltimore, est comme un aérolithe chu du haut du ciel. La tombe elle-même est éblouissante. L'obscur réside dans cette guerre des astres inconnue, dans ce combat douteux qu'ont soutenu contre lui les contemporains du poète. Ce n'est pas un hasard si *obscur* appelle à la rime *futur* dans ce dernier tercet : l'avenir aussi est opaque. C'est la « foule hagarde », la « triste opacité de nos spectres futurs » dans ce Tombeau de Théophile Gautier qu'est *Toast funèbre*.

2. *Ténèbres*, un peu plus foncé, devient en effet un fond sombre sur lequel se détache la fleur dans le sonnet « Surgi de la croupe et du bond » :

« Une rose dans les ténèbres ».

Une équivoque sonore (*coupe - croupe*) donne l'élan à ce sonnet faussement gracile, à cette « verrerie » aux allures de Pégase, dont le col s'étire vers une fleur absente, mais appelée. On pourrait intituler ce poème « Chronique d'une fleur annoncée », d'une fleur absente de tout vase. Le fond de ténèbres est ce fond même d'absence, – on serait tenté de dire : de néant. L'un peu plus foncé est aussi le plus grave, au sens à la fois moral et musical de l'épithète. Ce n'est pas le mot, c'est le vers, ce quatorzième vers final, qui atteint une plé-

nitude là où l'on attendait le vide. C'est lui qui corrige la charge négative du mot.

3. Nulle part dans les *Poésies* de Mallarmé, le timbre du mot *nuit* n'est plus clair que dans le sonnet de forme anglaise « Au seul souci de voyager », une manière d'hommage à Vasco de Gama. Le *i* perçant qui domine dans le sonnet du Cygne, caractérisé par Guy Michaud comme une « symphonie en *i* majeur », revient dans le troisième quatrain :

Qui criait monotonnement
 Sans que la barre ne varie
 Un inutile gisement
 Nuit, désespoir et pierrerie.

Le cri de l'oiseau chargé d'une annonce nouvelle déchire moins qu'il ne frappe d'hébetude un espace où tout gît (c'est le sens non technique qu'on peut donner aussi à « gisement »), – « nuit, désespoir et pierrerie ». Le substantif à valeur psychologique et morale est encadré par une « nuit », sinon brillante du moins bruyante, et par une pierrerie qui, comme les diamants d'Hérodiade, aveugle à force d'éblouir. L'obscur en vient à naître d'un extrême de la lumière, – et déjà de la clarté trop vive du mot « nuit ». Il s'intensifie par l'effet de saturation vocalique en *i* à l'intérieur du vers 12, qui devient le vers pivot du sonnet.

La théorie de ce qu'on peut appeler le vers compensatoire (compensatoire par rapport à la défaillance du mot) est le point d'aboutissement de « Crise de vers » dans le dernier paragraphe, dont l'importance n'a sans doute pu échapper à Claudel :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir oui jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère¹⁰.

Comme l'a fait observer Yves Bonnefoy, il serait faux « de penser que parce qu'il rêve d'une parole [Mallarmé] est un ami de la langue, comme peuvent l'être tant d'écrivains. Il y a été attentif, il a lu beaucoup le Littré naissant, plutôt d'ailleurs aux paragraphes de l'étymologie, où l'on peut croire

10. *Œuvres complètes* de Mallarmé, éd. cit. p. 368.

entrevoir de plus hauts degrés du langage, mais tout cela avec une douleur qu'il n'a jamais cessé de ressentir comme neuve »¹¹. Bonnefoy prend précisément comme exemple *Crise de vers*, expression de cette douleur et affirmation en même temps d'une possible conjuration de cette douleur par le vers. « Il n'y a que la poésie », écrit Bonnefoy pour résumer en une formule simple cet effort pour faire échec à ce qui pourrait être le néant du langage et cette poésie, Mallarmé, malgré *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la conçoit « dans la forme stricte qu'impose la prosodie ». Paraphrasant alors le texte cité plus haut, le commentateur peut écrire :

Un vers – l'alexandrin, par exemple, qui fut longtemps pour Mallarmé le mètre par excellence –, c'est une structure, portant sur peu d'éléments, on peut l'embrasser d'un seul mouvement de conscience. Et si, pris isolément, chaque mot est grevé d'un son qui oblitère la vue, dans l'espace des douze sons ce qu'a de clair le mot 'nuit'se relativise à l'ensemble, s'estompe dans son effet sur notre idée de la nuit, et délivre ainsi de son indication déplacée notre mémoire profonde, qui peut s'ouvrir à une 'impression'cette fois exacte¹².

La poétique mallarméenne ressortit alors moins à un impressionnisme littéraire, pictural ou musical (celui de Debussy dans *Prélude à l'Après-midi d'un faune*) qu'à un dodécaphonisme où le vers serait l'équivalent de la série schoenbergienne. « Unité et régularité », l'objectif que s'est fixé le maître de l'École de Vienne, par exemple avec l'emploi total des douze sons dans son *Quintette à vent* de 1924 op.26¹³ :



11. « La Poétique de Mallarmé », préface à *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie / Gallimard, 1976, repris dans *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 187.

12. *Ibid.*, p. 189.

13. J'emprunte cet exemple à la « Note sommaire sur le système dodécaphonique et la méthode sérielle » ajoutée par Claude Rostand à la traduction française du livre de H. H. Stuckenschmidt, *Schoenberg*, Zürich, Atlantis Verlag, 1951, Monaco, Editions du Rocher, 1956, p. 140. Et voir la lettre adressée par Arnold Schoenberg au musicien russo-américain Nicolas Slonimsky le 3 juin 1937, où il expose la naissance de sa méthode de composition à douze sons de décembre 1914 à l'année 1921, date de naissance de sa *Suite* pour piano : « C'est à ce moment que je devins soudain conscient de la véritable importance du but que je visais, unité et régularité, auxquelles j'avais été inconsciemment conduit » (cité par Stuckenschmidt, p. 75-76).

est aussi l'objectif de Mallarmé, l'impression dominante que laisse la lecture de ses *Poésies* jusqu'à ce qui était déjà prévu comme leur terme dans la maquette de 1894 : le sonnet en alexandrins où les « bouquins » se referment sur un nom, mais un nom propre, un nom grec, un nom mythologique, « le nom de Paphos », et qui lui-même referme le recueil sur un vers plein laissant ouverte la rêverie sur le vide et l'absence, quand on pense

À l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.

Claude Esteban, enrichi comme Bonnefoy par son expérience de traducteur, sait que « *lumière* et *luz*, *noche* et *nuit*, ne se confondront jamais pour [lui] au registre des sensations et des rêveries de l'imaginaire »¹⁴. Il a médité lui aussi sur le passage de *Crise de vers*, qu'il considère comme « un texte capital de la poésie moderne »¹⁵ : chez Mallarmé s'est creusée « la faille entre l'existentiel et les vocables qui lui répondent ». Mais *dire* ne répète pas indéfiniment « ce défaut de substance qui n'affecte pas autant les choses (...) que les signes verbaux qui s'y réfèrent ». Mallarmé cherche à y échapper de deux façons : par l'« amour nostalgique des origines » (et c'est le point de départ de ses grandes rêveries mythologiques, du *Faune* au sonnet de Paphos sur lequel plane inévitablement Vénus de Chypre), par la constitution d'ensembles verbaux, – le vers, le poème dans une forme stricte, le livre, le Livre même. « Assurément », rappelle Esteban, « le poème est fait de mots, et non point d'idées, ainsi que Mallarmé en avait averti Degas dans un dialogue célèbre. Mais ces mots-là, reconnus et ravivés par le poète, ne vivent plus dès lors d'une existence autarcique. Ils appartiennent à une espèce de phalanstère verbal ; ils forment, effectivement, une nouvelle 'tribu' qui leur dicte leur destin au cœur d'une communauté de sens et de sons, à laquelle ils collaborent mais dont ils ne peuvent, chacun pour soi, se prévaloir ». Ce serait la raison de ce que Gaston Bachelard considérerait comme une *distance* de Mallarmé, sa résistance à se laisser entraîner par les « forces de conviction poétique ». « Que veut-il signifier par là », fait observer Claude Esteban, « sinon que, soucieux de la tonalité majeure du poème, Mallarmé s'est toujours refusé à la séduction individuelle d'un vocable, à la note d'une sonorité, pour n'embrasser que la symphonie, plurale et une tout ensemble, que constitue l'entité du poème¹⁶ ? »

14. *Critique de la raison poétique*, Flammarion, 1987, p. 173.

15. *Ibid.*, p. 222, et voir tout le développement intitulé « Le défaut des langues », p. 217-230.

16. *Ibid.*, p. 118. Le chapitre d'où sont extraites ces citations, « Dérives du poème », avait d'abord paru dans *Bachelard ou le Droit de rêver*, numéro spécial de la revue *Solaire*, printemps 1993.

Le sonnet « Ses purs ongles très haut... » est, au-delà d'une Symphonie en *i*, une Symphonie en *ix*. De tous les poèmes il est celui qui cherche le plus à cerner l'absolu de la nuit, l'heure de Minuit, celle, exemplaire du *Corbeau* d'Edgar Poe¹⁷. Comme l'Angoisse qui en est la figure psychologique, « ce minuit » offre, élève, *dédie l'onyx de ses purs ongles*. L'exemple est d'une grande richesse. *L'onyx* est une représentation minérale, substantielle, de la ténèbre, mais Mallarmé, comme il se plaît à le faire, revient au grec (*onyx* = l'ongle). Il tend à retrouver un langage ancien, sinon originel, tout en travaillant sur le double sens du vocable. Il touche alors moins à l'*obscur* du mot qu'à ce que Claude Esteban appelle le *demi-obscur*, l'incertitude sémantique du lexique reflétant une pénombre existentielle et métaphysique, « du manque en lui et dans le monde »¹⁸.

Si *lampe* il y a, dans le premier quatrain de ce sonnet, implicite dans le solennel « lampadophore », elle n'est pas une lumière dans la nuit, mais la lumière même de la nuit, variante du soleil noir, et comme lui introductrice à l'absence, au vide absolu décrit dans le second quatrain. Les tercets au contraire font briller au ciel une constellation, un « septuor » de « scintillations » où il est inutile de vouloir reconnaître la Grande Ourse : les scintillations sont celles des mots dans le miroir du poème, le septuor correspond aux sept notes de la gamme des tons entiers sans cette fois l'intermédiaire des bémols ou des dièses. Il est remarquable que, comme le fait observer H. H. Stuckenschmidt, le héros de Thomas Mann dans *Doktor Faustus*, le compositeur Adrian Leverkühn, donne le nom de « constellation » à la « série » schoenbergienne qui exerce sur lui une fascination¹⁹. Un tel éclat est une conquête sur le clair obscur du langage : y contribuent le double septénaire du sonnet et la dodécaphonie de l'alexandrin.

« En soumettant les mots à une structure, par le travail de la prosodie », écrit Yves Bonnefoy commentant la poétique de Mallarmé, nous sortons de la '*selva oscura*', nous pouvons voir, mais nous pouvons aussi exprimer, et cela avec des moyens déjà plus immédiats et plus purs – ces sonorités, qui viennent droit de nos sens – que ceux dont nous disposons. Et nous serons

17. « *The Raven* » commence par « *Once upon a midnight dreary* », traduit par Mallarmé, « Une fois, par un minuit lugubre », *Pléiade*, p. 190.

18. *Critique de la raison poétique*, p. 61.

19. H. H. Stuckenschmidt, *Schoenberg*, p. 71. Et voir ce qu'écrivait Mallarmé dans *Conflit* (éd. cit., p. 359) : « Les constellations s'initient à briller : comme je voudrais que parmi l'obscurité qui court sur l'aveugle troupeau, aussi des points de clarté, telle pensée tout à l'heure, se fixassent, malgré ces yeux scellés ne les distinguant pas – pour le fait, pour l'exactitude, pour qu'il soit dit ».

capables de plus encore. Car réunis à d'autres de son espèce – *subtil*, par exemple, et *triomphe*, ou même *ancien*, au début du *Faune* – le son *nuit* va permettre à plusieurs notions de s'allumer chacune d'un reflet venu de chaque autre : et toutes s'approfondiront, *se rectifieront*, dans ce rapprochement opéré sous le signe clair, – dans la lucidité d'un son pur... (...) En résumé, les *mots* sont toujours là, dans le vers, les mots anciens, et impurs, mais la *composition*, suscitée par la convention prosodique, a tourné leur sens qui nous trahissait, dissipé la goutte de nuit qui troublait la transparence native. Et quelque chose de perdu, d'oublié, se reforme avec netteté dans la lentille du nombre »²⁰. Une seule nuance doit être apportée à ce commentaire : la « goutte de nuit » n'a pas nécessairement à être dissipée ; elle est elle-même précieuse, *onyx*, noire « étoile pure », pour parler comme Hérodiade ; elle est aussi le noir absolu de la goutte d'encre, image qu'a volontiers reprise Claudel, même si, passionné lui aussi d'absolu, il a voulu se passer et du décor du « Corbeau » et de celui du Sonnet en *ix*, et de « 'cette goutte de Néant qui manquait à la mer', le fameux flacon ou ptyx »²¹. Il s'agit bien de s'arracher, pour citer encore Yves Bonnefoy, à une « poétique de l'écart, de la goutte noire à jamais dans l'encrier de cristal »²².

Bonnefoy a dégagé cette « dialectique » qui devait permettre de dépasser l'insuffisance du mot dans la plénitude de ce nouveau mot, de ce mot « total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (« Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil), qu'est le vers. Mais une telle manière de « rendre la lumière » ne va pas, comme l'a suggéré Paul Valéry dans *Le Cimetière marin*, sans une « moitié » d'ombre. Cette part de l'ombre, il faut essayer de la cerner en proposant trois nouvelles variations dans l'ordre du faire poétique : *difficulté, opacité, obscurité*.

Mallarmé est-il un poète difficile ? On peut répondre simplement à cette question en disant qu'il y a eu chez lui un goût de la difficulté, de la gageure,

20. *Le Nuage rouge*, p. 189-190.

21. « La Catastrophe d'Igour », texte publié pour la première fois dans *La Nouvelle Revue française*, en novembre 1925, repris dans *Positions et propositions*, puis dans *Œuvres en prose*, p. 509.

22. *Le Nuage rouge*, p. 208. Et cf. Mallarmé, « L'Action restreinte », éd. cit., p. 370 :

Ecrire -

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe.

par l'écho, la surprise ». On pourrait penser, en musique, et en-deçà de Mallarmé, au début de la Première Symphonie de Schumann ; ou encore aux fanfares de Wagner évoquées dans les deux tercets de l'*Hommage* comme originelles :

Du souriant fracas originel haï
 Entre elles de clartés maîtresses a jailli
 Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
 Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
 Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

Le début de *L'Après-midi d'un faune*,

Ces nymphes, je les veux perpétuer,

avec le suspens du vers ménagé par le blanc, est un excellent exemple. Ou bien encore, – mais le vers va cette fois vers son achèvement, le départ de *Toast funèbre*, comme pour une *Symphonie funèbre et triomphale* à la manière de Berlioz :

Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème !

Dans les deux cas est ménagée une familiarité (par le démonstratif, par l'appel à la deuxième personne) avec ce qui pourtant reste inconnu du lecteur. Il est d'autant plus égaré que le mystère s'établit là où il n'en est point, apparemment, pour celui qui parle, pour celui qui écrit. On ne perçoit pas ici de défaillance du mot. Mais le destinataire est pris en défaut d'ignorance, et c'est pourquoi il peut, il doit avoir le sentiment d'être écarté et renvoyé à la Presse.

Au second procédé, Mallarmé donne le nom de « balbutiement ». Les plus beaux exemples sonores sont à chercher sans doute, au-delà de son existence, dans le début de *La Valse* ou dans celui du *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel. Les « rafales à propos / De rien », au début du *Billet* (à Whistler), avant l'apparition de la danseuse, « Tourbillon de mousseline ou / Fureur », créent un climat incertain de ce genre. C'est une incertitude toute syntaxique qui caractérise le début du sonnet sans titre, d'abord intégré dans le poème en prose *La Déclaration foraine*

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
 Occident de désirs pour la tout déployer.

L'absence de ponctuation donne l'impression d'un déroulement lisse. Et pourtant, faut-il marquer un arrêt à la fin du premier vers, le laisser suspendu sur « l'extrême » – l'absolu –, ou faut-il suivre l'invitation à l'enjambement et établir la séquence « l'extrême Occident », calquée sur « l'Extrême Orient » ? Le balbutiement, comme dans le cas du mot à double sens, est un balbutiement sémantique, mais il naît des possibilités multiples ouvertes par la syntaxe. Toujours est-il que le « repliement noir » attend que « sorte une splendeur définitive simple », – une fois passée la barre d'inintelligibilité : au-delà du « doute », une « joyeuse et tutélaire torche ».

Que la difficulté mallarméenne réside souvent dans la syntaxe, c'est vrai et de ses vers et de sa prose. Le début de *Salut* est caractéristique à cet égard :

Rien, cette écume, vierge vers
 À ne désigner que la coupe ;
 Telle loin se noie une troupe
 De sirènes mainte à l'envers.

Une incertitude lexicale (« vers » est-il le substantif, ou la préposition ?) s'aggrave d'une incertitude syntaxique : la phrase est privée de verbe principal, et la comparaison elle-même s'établit à tâtons entre la troupe de sirènes, bizarrement inversée, et le sujet, difficile à appréhender, d'un verbe absent : *rien*, – *écume*, – *vers*. Yves Bonnefoy faisait observer, dans un texte où il est largement question de Mallarmé, *L'Acte et le lieu de la poésie*, qu'« aussi déformée, aussi transformée que puisse être notre syntaxe, elle ne sera jamais qu'une métaphore de la syntaxe impossible, ne signifiant que l'exil ». « Et », ajoutait-il, « ce n'est pas l'Idée qui apparaît dans la phrase, ce n'est que notre éloignement de la parole facile, notre réflexion si l'on veut, confirmation de l'exil »²⁵. C'était faire encore de l'obscur une question de *distance* : la distance volontairement établie avec la Presse, dès le début du poème, dût ensuite la syntaxe se détendre, comme c'est le cas dans *Salut* ; la distance d'un exil métaphysique, hérité de Baudelaire, et sensible dans les poèmes du *Parnasse contemporain*, comme *Les Fenêtres*, *Les Fleurs* ou *L'Azur*.

Mais il faut prendre acte du fait que, dans la onzième variation, *Le Mystère dans les Lettres*, Mallarmé fait de la syntaxe non une puissance d'égarement, mais un garde-fou :

25. Dans *L'Improbable*, Mercure de France, 1959, p. 153.

Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ? il faut une garantie –

La Syntaxe²⁶.

Là encore, il faut franchir le seuil de l'abrupt ou du balbutiement pour percevoir cet ordre surprenant mais réel des mots et cette manière de versification qui, pour Mallarmé, peut exister même en prose. Claudel, qui sera plus tard méfiant à l'égard de ce principe²⁷, se meut à l'aise dans la syntaxe de Mallarmé quand il lit ses textes en prose (on est moins renseigné pour ce qui est de ses textes en vers) dans les années qui précèdent immédiatement la mort du poète. En mars 1895, après avoir découvert le texte des conférences de Cambridge et d'Oxford dans la plaquette *La Musique et les Lettres*, il écrit à Mallarmé :

Il est probable pour moi que le premier élément de votre phrase en est la syntaxe ou le dessin qui des mots divers qu'elle rapproche ou distancie, de manière à les dépouiller d'une part inutile de leur sens ou à les rehausser d'un éclat étranger, constitue ce que vous appelez excellemment un terme. Là me semble l'origine du proverbe de votre obscurité, qui est, non le vague, mais la précision extrême et l'élégance d'un esprit habitué à de hauts jeux²⁸.

Le renversement est remarquable : là où nous aurions tendance à mettre en cause l'incertain, Claudel place une extrême certitude, un jeu savamment pratiqué par une intelligence supérieure. Il n'admettra jamais la formule imprudente de Mallarmé, « céder l'initiative aux mots »²⁹. Il la juge en contra-

26. *Œuvres complètes*, p. 385.

27. Voir *Journal*, t. II, p. 542, à la date du 19 janvier 1946 : « Mallarmé interviewé par Jules Huret : Le vers est partout dans la langue où il y a rythme... Dans le genre appelé prose il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité il n'y a pas de prose (erreur !) , il y a des vers serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style il y a versification » (à cette date, Claudel a pu lire ce texte dans l'édition de la Pléiade, publiée l'année précédente, p. 867, où on trouvera dans sa forme exacte la réponse donnée par Mallarmé à l'enquête de Jules Huret sur l'Évolution littéraire en 1891).

28. Lettre écrite à Villeneuve-sur-Fère le 25 mars 1895, CPC, p. 44.

29. *Journal*, t. II, p. 719, février 1950 : « Mallarmé 'laisse l'initiative aux mots'. Comme l'homme ivre laisse l'initiative à ses jambes. Avec le résultat qu'on imagine ». La formule de Mallarmé se trouve dans « Crise de vers », p. 366 : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase ».

diction avec cette recherche d'un ordre rare, qu'il commentait encore favorablement dans une lettre du 12 juin 1896 qu'il n'a jamais envoyée, mais dont il a inséré ce fragment dans sa lettre suivante datée de Foutchéou, 23 novembre 1896 :

Votre phrase, où dans l'aérien contreponds des ablatifs absolus et des incidentes la proposition principale n'existe plus que du fait de son absence, se maintient dans une sorte d'équilibre instable et me rappelle ces dessins japonais où la figure n'est dessinée que par son blanc, et n'est que le geste résumé qu'elle trace. Etant donné un grand écrivain, il fallait qu'il fût Parisien pour inventer un pareil style et s'en servir (CPC, p. 49-50).

Dans une lettre adressée à son ami Maurice Pottecher du même lieu, et un peu auparavant, le 3 juin 1896, après avoir fait l'éloge du style de Jules Renard, il faisait celui de Mallarmé :

Renard use bien délicieusement de la courte proposition principale à deux notes qui constitue sa phrase. C'est l'opposé de la phrase de Mallarmé qui ne se compose pour ainsi dire que d'incidentes et où la proposition principale n'est, élégamment, indiquée que par son blanc même, qu'une hardie arabesque circonscrit (CPC, p. 103).

Claudé oppose la proposition « à deux notes » de Jules Renard, dans les *Histoires naturelles*, à la phrase de Mallarmé, à plusieurs notes, qui sont cette fois les incidentes. Sa description n'est pas infidèle à celle que donnait le poète lui-même quand il se penchait sur *Le Mystère dans les Lettres* :

Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multipliées, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversion³⁰.

Le sonnet anglais « Au seul souci de voyager » donne un exemple, plutôt rare dans le recueil, d'un tel balbutiement syntaxique, - non plus initial, mais cette fois continu. Le poème entier forme une seule phrase, contenant toutefois une sorte de proposition principale, à l'optatif sans « que »

– Ce salut soit le messenger
Du temps (...).

30. *Œuvres complètes*, p. 386.

Tout ce qui l'encadre est marqué du sceau de l'accumulation : des compléments (v.1-2), des propositions subordonnées qui s'imbriquent vertigineusement (v. 3-14).

Le risque d'une telle syntaxe est l'*opacité*, pourtant évitée dans le sonnet précédent par l'alacrité de l'octosyllabe, l'éclat des sons vocaliques et la douce luminosité finale, l'image du « sourire du pâle Vasco ». Ce défaut a été dénoncé par Baudelaire, qui le liait à la loquacité dans son attaque contre *L'Esprit et le style de M. Villemain*. Et il est curieux de constater que s'il est un poème de Mallarmé qui s'expose au reproche, non certes de loquacité, mais d'opacité, c'est bien *Le Tombeau de Charles Baudelaire*. Forme-t-il une seule phrase, il est difficile de l'affirmer, puisqu'il est sans ponctuation. L'impression d'opacité n'est pas vraiment due à la syntaxe, d'autant plus que le poème commence franchement par l'affirmation d'un verbe principal (« divulgue »). Elle tient, dans le premier quatrain, à l'image d'un flux étonnamment mêlé, s'écoulant d'une sorte de gargouille : mais la cathédrale est un « temple », ce temple est « enseveli », la bouche de la gargouille est « sépulcrale ». Nous sommes transportés dans une Égypte des temps mythologiques, où Anubis, le dieu-chacal, n'est qu'une idole vulgaire, abominable, rejetée comme une bave de la bouche sépulcrale d'égout, inquiétante par l'allure agressive de son museau prêt à aboyer. Le lien avec Baudelaire, la possibilité de l'évoquer à partir de ces images sont extrêmement ténus, tout semble issu de ces profondeurs, de cet enfer autour duquel si souvent il a rôdé et auprès duquel il a respiré l'odeur des plus vénéneuses des fleurs du mal.

Le second quatrain du *Tombeau de Charles Baudelaire* unit la *compacité* à l'opacité. Introduit par une conjonction de subordination extrêmement lâche, il constitue ce qui pourrait être le plus resserré des « Tableaux parisiens » en procédant par amalgame d'images : la mèche de gaz du réverbère, la prostituée sur le trottoir offrant son pubis à la clientèle des passants. Le point de départ en est assurément *Le Crépuscule du soir* :

À travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues
(v.14-15).

Mais alors que la poésie de Baudelaire évoluait vers une de ces allégories qui constituent sa mythologie propre, celle de Mallarmé fige des mouvements et n'allume de lumière que pour éclairer une charge de honte. *Charge, sur-charge* même sont les mots qui conviennent en effet pour caractériser cette strophe qui semble appelée par le motif de la « boue », – de la « fange » baudelairienne –, dans le premier quatrain.

Mallarmé a poursuivi d'une tout autre manière la réflexion de Baudelaire sur l'opacité. Remonte inévitablement encore une fois à la mémoire le vers 19 de *Toast funèbre*, « La triste opacité de nos spectres futurs », associé dans le poème à l'épithète « hagarde », qu'on retrouve dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire*. S'il arrivait que la *difficulté* vînt d'une incertitude apparente, l'*opacité* procède d'un égarement. Et autant Mallarmé cherche un point d'appui dans le passé des origines, autant il se perd dans l'avenir, dans la « foule » de ceux qui suivront, avatar de cette « Presse » présente qu'il supporte si mal. L'opacité, dans les deux tercets du *Tombeau de Charles Baudelaire*, n'est pas l'incompréhension hostile des contemporains, comme dans *Le Tombeau d'Edgar Poe*, mais la vanité de tout hommage futur, feuillage séché avant même d'être cueilli. Nous sommes au-delà de ce qui était encore un « Crépuscule du soir », – dans des « cités sans soir » qui ne peuvent être que des cités infernales. Dans cet Hadès, l'ombre du mort est absente du voile qui la ceint, et une syntaxe elliptique (« Celle son Ombre même » = « celle qui est son ombre même ») contribue à faire qu'elle se dérobe comme l'ombre d'Anticleia quand, dans la *nekuia* homérique, son fils Ulysse essayait de l'embrasser. De même que le sourire du pâle Vasco venait éclairer ce qui, dans « Au seul souci de voyager », semblait sourdre du balbutiement intérieur, de même *Le Tombeau de Charles Baudelaire* dissipe toute opacité dans un parfum, – tutélaire ou mortel, qu'importe ? C'est dans cette évanescence que se perd l'opacité du sonnet, finalement rare dans les *Poésies* de Mallarmé.

Distant de cette « foule hagarde » qui allait suivre, Mallarmé savait pourtant que sa tâche de poète était de « travailler avec mystère en vue de plus tard »³¹. À l'opacité du plus tard se joint, pour le présent, le travail dans l'obscur du mystère. Il est trop scolaire de parler d'« Idées » selon le modèle platonicien, même s'il y est fait explicitement allusion dans *Prose (pour des Esseintes)*. Mais on ne saurait se cacher que la poésie mallarméenne est une poésie de l'idée, qu'elle porte une charge, intellectuelle celle-là, qu'on a tort de trop souvent vouloir alourdir. *L'obscurité*, dernière variation sur l'obscur, pourrait tenir à cela même.

Sans doute attend-on de l'esprit une transparence, une légèreté, une irradiation même, qui sont le terme de la *Remémoration d'amis belges* : comme le souffle créé par le mouvement des Éventails, le poète « aile » pour un de ces

31. Lettre à Verlaine, 16 novembre 1885.

vols, de ces envols dont était incapable le cygne prisonnier du lac gelé. C'est pourquoi l'image du cygne de Bruges vient corriger celle du Cygne réduit à l'impuissance dans le sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. »

L'Azur peut passer pour le type même du poème à idée. Mallarmé lui-même en a parlé en ces termes dans la lettre à Henri Cazalis de janvier 1864 à laquelle le texte était joint. Œuvre d'une « lucidité parfaite » et d'un travail acharné, obstinément fixé sur un « sujet », le poème associe étroitement, dès le départ, « le mot » à « l'idée », tout en visant, à la manière du *Corbeau* d'Edgar Poe, un « effet général ». Mallarmé invite son correspondant à « sui[vre] [sa] pensée dans [son] poème », et tout un long résumé suit, dans la lettre, conduisant au dénouement d'un « drame » tout intellectuel : « Et ç'a été une terrible difficulté de combiner, dans une juste harmonie, l'élément dramatique, hostile à l'idée de Poésie pure et subjective, avec la sérénité et le calme de lignes nécessaires à la Beauté »³². Qu'il y ait dans un poème comme *L'Azur* une tension intellectuelle, Mallarmé en est si conscient qu'il marque une pause : les strophes 6 et 7 correspondent à un moment de relâchement. Si « le Ciel est mort », il ne reste plus qu'à plonger dans le matérialisme, jusqu'à un état de vide intellectuel :

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur.

Si l'*obscur* peut être rendu à toute forme de désastre, – dont la mort, l'*obscurité* est celle de l'idée quand elle ne parvient pas à s'exprimer pleinement. Le pitre châtié est ici le pitre intellectuel, le Mallarmé professeur qui a d'abord marqué Claudel quand il faisait « la classe » aux auditeurs des mardis de la rue de Rome³³, « Hamlet, professeur d'anglais », tel qu'il est présenté dans *La Catastrophe d'Igitur*, – et *igitur* même n'est autre que le « donc » souligné par l'index du professeur³⁴.

Mallarmé cèderait-il à l'« humeur démonstrative » dénoncée par Baudelaire comme inconciliable avec la poésie ? Sa méfiance à l'égard d'une

32. Mallarmé, *Correspondance (1862-1871)*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio classique, 1995, p. 161-163.

33. *Journal*, t. II, p. 389, au sujet du portrait de Mallarmé par Gauguin, en février 1942 : « Ce portrait est un chef-d'œuvre. Gauguin a tout remarqué : l'oreille pointue, l'arc aigu des sourcils, ces cheveux raides et hérissés du professeur. Mallarmé nous faisait la classe tous les mardis ».

34. Claudel, *Œuvres en prose*, éd. cit., p. 510.

telle déviation explique toute l'évolution de sa poésie, du quasi-Théâtre (*Hérodiade*, *L'Après-midi d'un faune*) à des poèmes de plus en plus elliptiques, de plus en plus dégagés des formes du discours même s'ils ne peuvent se passer du discours. L'obscurité de Mallarmé pourrait venir en partie de cette tension nouvelle entre une vocation de l'idée et une déroboade du poème devant elle. Le petit sonnet anglais « Toute l'âme résumée », publié dans le supplément littéraire du *Figaro*, le 3 août 1895, et non repris dans les *Poésies de S. Mallarmé* en 1899, ne définit pas tant la poésie « comme une combustion idéale du réel », selon l'expression de Bertrand Marchal, que comme rejet de ce réel :

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature.

Quelle évolution depuis les premiers poèmes, et même ceux du *Parnasse contemporain*, en 1866 ! Quand il ne procède pas par superposition et entrelacs de thèmes (par exemple dans le sonnet « M'introduire dans ton histoire »), Mallarmé rôde autour d'idées qu'il ne cherche nullement à exprimer en clair, – vanité de l'Orgueil appelant un autre Tombeau (« Tout Orgueil fume-t-il du soir ? »), naissance au « creux néant musicien » (« Une dentelle s'abolit »), dédain ironique de l'écume survivant au naufrage (« A la nue accablante tu »). La poétique de la suggestion, définie dans la réponse à l'*Enquête* de Jules Huret, et appelant de la part de ce dernier l'objection d'« obscurité », tend à se passer de l'idée sans renoncer, – Mallarmé le précise –, à l'« énigme » dans l'évocation même de l'objet.

Une esthétique musicale permet à Mallarmé poète de s'élever au-dessus de toute obscurité, et elle passe précisément encore par la technique de la variation. Le texte du *Mystère dans les Lettres* est éclairant sur ce point :

– Dites, comme si une clarté, à jet continu ; ou qu'elle ne tire d'interruptions le caractère momentané, de délivrance.

La Musique, à sa date, est venue balayer cela –

Au cours, seulement, du morceau, à travers des voiles faits, ceux encore quant à nous-mêmes, un sujet se dégage de leur successive stagnance amassée et dissoute avec art³⁵.

35. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 384.

L'obscurité sera dissipée dans cette « dissolution » même. Le mot servira de titre à l'un des poèmes en prose de *Connaissance de l'Est*, le plus mallarméen, sans nul doute, des livres de Claudel. Mallarmé l'employait aussi quand, après la mort de Victor Hugo, il prévoyait l'évolution du vers français, à laquelle il aura si peu contribué lui-même : le vers se rompt, la langue s'évade ; on va assister à « la dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère ». Telle est aussi, préparée par Verlaine, la « variation »³⁶.

« La cérémonie de l'obscur est la fatalité de toute oeuvre », a écrit Yves Bonnefoy dans *L'Acte et le lieu de la poésie*³⁷. Elle célèbre des « pouvoirs mystérieux ». Mallarmé a souffert plus souvent des impuissances du langage, et il a cherché à les conjurer au risque de l'entourer de voiles divers. Sa poétique peut être une poétique de la (mise à) distance, une poétique du secret, elle n'est pas une poétique de l'occulte. L'éclat peut être si intense qu'il est aveuglant et conduit à l'obscur (dans le premier tercet du *Pitre châtié*, par exemple). Tout au contraire une *obscurité clarté* peut naître de ce que Rimbaud appelait le « remuement dans les profondeurs »³⁸, de ce qui est, musicalement, « basse de basalte et de laves » dans le sonnet de Mallarmé « À la nue accablante tu ». Affirmée ou préparée, l'intensité est la source d'une obscurité qui en est à la fois la rançon et la récompense. Dans ce dernier cas, c'est « une évidence d'art »³⁹.

36. *Crise de vers*, p. 361, 363.

37. *L'Improbable*, p. 156.

38. Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871.

39. L'expression apparaît dans l'hommage à la cantatrice Georgette Leblanc, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 861.

Apories mallarméennes

Basse de basalte et de laves

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Le deuxième vers du sonnet « À la nue accablante tu... » est constitutivement ambigu. Bertrand Marchal rappelle que « *Basse* est pour Jean-Pierre Richard un adjectif qualifiant *nue* ; pour G. Michaud, L. J. Austin, P. Citron un nom (basse musicale) ; pour Ch. Chassé, suivi par É. Noulet et Y.-A. Favre, un haut-fond rocheux¹ ». Marchal, quant à lui, penche avec prudence pour la troisième interprétation : « On peut préférer ce dernier sens qui suggère l'image d'un tombeau sous-marin. » Paul Bénichou, dans son livre récent, n'envisage pas un instant cette possibilité. D'après lui, le lecteur commence par buter sur le mot *tu* à la fin du premier vers (en vérité, *nue* a déjà dû l'arrêter : nuages ou femme ?) et se demande si c'est le pronom de la deuxième personne ou le participe passé du verbe *taire*, avant de se rendre compte que « tout ce premier quatrain est fait de compléments du participe *tu*² », lequel précède le substantif auquel il se rapporte : le *sépulcral naufrage* mentionné au premier vers du second quatrain. Mais le deuxième vers du pre-

1. Mallarmé, *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, coll. Poésie-Gallimard, 1992, p. 256.

2. Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995, p. 320.

mier quatrain, qui n'est pas occupé par un complément du participe *tu* (ce n'est donc pas « tout ce premier quatrain [qui] est fait de compléments du participe *tu* »), ne semble nullement ambigu à Bénichou : « On constate aussi que l'adjectif *basse*, au vers 2, doit se rapporter à la *nue* du vers précédent, l'expression « nuage » bas [*sic*] étant courante en français. » Ainsi, le cliché sous-jacent « nuages bas » rend non pertinente aux yeux de Bénichou une ambiguïté qui avait pourtant troublé maints commentateurs jusque-là.

Insensible à cet argument, de même qu'aux autres explications du vers en question, Graham Robb, comprend *basse* comme un nom et lui donne le sens de « haut-fond », mais place ce substantif en apposition, non pas à la *nue* du vers 1, mais, par anticipation, au *sépulcral naufrage* du vers 5, le sujet même de la phrase qui s'étend sur les deux quatrains : « le tableau est tout aussi cohérent si « basse » au sens de haut-fond est rattaché à *naufrage*, signifiant non seulement l'événement lui-même mais l'épave qui en résulte (le haut-fond est comparé à un navire et *vice versa*)³. »

Adjectif ou nom ? Musique ou haut-fond ? Apposition à la *nue* ou apposition au naufrage ? Le point n'est pas tranché, et ne peut pas l'être du point de vue du texte. Comment se résoudre à cette incertitude ? Comment admettre que la lecture du poème se heurte à une série d'alternatives indécidables ? La plupart des commentateurs choisissent une explication exclusive au nom du sens unifiant qu'ils donnent au poème, dans la logique de leur interprétation globale du texte. Ainsi Bénichou, impressionné par le cliché « nuages bas », ne conçoit pas que, sous l'influence d'un cliché concurrent et aussi puissant, la *nue accablante* pourrait n'avoir rien de bas. La *nue*, c'est non seulement les nuages dans l'usage littéraire mais aussi, par extension, le ciel (comme dans le vers *Du sol et de la nue hostiles, ô grief !* du *Tombeau d'Edgar Poe*), et s'il fallait choisir comme référent d'une *nue accablante* le « ciel bas et lourd [pesant] comme un couvercle » ou le « ciel ironique et cruellement bleu », pour poser l'alternative en termes baudelairiens, il n'est pas certain que l'épithète figée *accablante* n'orienterait pas aussi bien la décision vers l'absence de nuage, ou vers un nuage haut, comme dans *L'Azur*, où justement

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable

3. Graham Robb, *Unlocking Mallarmé*, Yale University Press, 1996, p. 201.

le poète. Or la suite du sonnet s'accommode d'un ciel serein, suscitant sur la mer une écume rare, *le si blanc cheveu qui traîne*, et suggérant la tempête par son absence. Le poème deviendrait même encore plus tragique suivant cette image.

Cela dans le doute expire

Le hagaré musicien,
Cela dans le doute expire
Si de mon sein pas du sien
A jailli le sanglot pire

Déchiré va-t-il entier
Rester sur quelque sentier !

Ce sont les six derniers vers (9-14) de *Petit Air II*, un sonnet heptasyllabique représentant l'envol tragique d'un oiseau auquel le poète s'identifie. Marchal signale également leur ambiguïté : « *Le hagaré musicien* : exclamation ou prolepse (comme dans " Le nez de Cléopâtre... "), à moins qu'on en fasse le sujet de *va-t-il* (P. Bénichou [...]), mais le manuscrit 1 avait un point à la fin du vers 12. P. Citron propose d'en faire le sujet de *expire*, mais y aurait-il alors une virgule au vers 9⁴? » Pour Bénichou, en effet, il n'y a pas le moindre problème : « Les six derniers vers doivent se lire comme une phrase exclamative renfermant une parenthèse. Un vers au début donne le nom sujet de la proposition principale, que complèteront les deux derniers vers ; la parenthèse occupe les trois vers intermédiaires⁵. » La parenthèse est quand même déconcertante, concède Bénichou, puisque le « tour latinisant » (*Hoc dubium est, utrum... an...*, « Cela est douteux, à savoir si... ou si... ») « s'aggrave d'une singulière périphrase » : *expirer dans le doute* pour signifier « prêter au doute, paraître douteux ». Il y a doute sur le fait de savoir si le pire sanglot a jailli du sein de l'oiseau ou du sein du poète. Mais s'il s'agissait d'une parenthèse, ouverte par une virgule à la fin du vers 9, pourquoi, chez un poète aussi attentif à la ponctuation, ne se fermerait-elle pas sur une autre virgule à la fin du vers 12 ? Sans soulever cette difficulté, ni d'ailleurs rappeler que Mallarmé ne juge pas incongrus les signes typographiques de la parenthèse en

4. Mallarmé, *Poésies*, éd. cit., p. 233.

5. Bénichou, *Selon Mallarmé*, op. cit., p. 347-348.

poésie et y recourt au besoin, comme dans « À la nue accablante tu... », Bénichou fait comme si une virgule figurait bien après le vers 12 comme après le vers 9. Sans le dire, il suppose donc que le texte est imparfait, car son interprétation n'est conforme ni à la leçon du manuscrit (comportant un point à la fin du vers 12), ni à celle de la maquette de l'édition Deman (sans ponctuation à la fin du vers 12). Un critique se met en général dans un mauvais cas quand il est réduit à faire l'hypothèse d'une inadvertance de l'auteur. Or Bénichou redouble cette hypothèse :

Mallarmé n'emploie pas la forme normale de l'interrogation double, qui serait « si de mon sein *ou* du sien » ; il écrit « si de mon sein *pas* du sien » : ce qui, bien compris, semble accorder la palme à l'oiseau. Mallarmé l'a-t-il réellement voulu ainsi, ou bien, plus négligemment, a-t-il pensé affirmer sa propre prééminence, et non celle de l'oiseau (« *pas* du sien »). Cette réclamation pour lui-même du premier rang serait plus plausible. Mais laissons *expirer* ce débat⁶.

Ainsi Mallarmé aurait-il en réalité voulu dire, non pas « si de *mon* sein pas du *sien* », mais « si de *son* sein pas du *mien* » : le lecteur pourra être sensible à la perte pour la sonorité du vers qu'aurait entraînée la variante sémantiquement correcte. Mais cet argument est-il plus recevable que le précédent ? Il rappelle ces explications de texte selon lesquelles le choix d'un mot est dû aux nécessités de la rime ou au décompte syllabique.

Jouant sur le mot *expirer* dans une pirouette, Bénichou suggère d'ailleurs qu'il n'est pas entièrement satisfait de son analyse. Elle repose en entier sur cette « singulière périphrase », comme il dit, en fait toute proche du sens propre : *expirer dans le doute* pour « rendre un souffle de doute, exhaler, émettre ou exprimer le doute ». Mallarmé utilise parfois le verbe *expirer* en ce sens positif, par exemple dans :

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée,

et même pour un objet inanimé, comme aux vers 13 de « Surgi de la croupe... » :

À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres,

6. *Ibid.*, p. 348.

et de « Quelle soie aux baumes du temps... » :

Expirer, comme un diamant,
Le cri des Gloires qu'il étouffe.

Mais dans ces cas le verbe a bien un complément d'objet direct (*l'âme, rien, le cri*), alors qu'il est intransitif dans *Petit Air II*, et donc que le sens second, « rendre le dernier souffle, mourir », ou plutôt le sens figuré, « cesser d'être », semble coexister avec le sens premier et peut-être l'emporter. Ainsi les deux (ou trois) sens sont sollicités simultanément : la « singulière périphrase » dont parle Bénichou repose sur une syllepse. Dans le contexte de la mort tragique de l'oiseau, cette métaphore personnifiante est à peu près aussi précieuse que celle de Théophile de Vian qui sert d'*exemplum* de la préciosité : « Il en rougit, le traître » pour un poignard qui vient d'assassiner, au prix d'un jeu sur le sens physique et le sens moral. Accepter que les vers 9-12 forment une parenthèse contraint à rendre compte de cette métaphore sous la plume de Mallarmé, et donc à s'interroger sur sa préciosité.

Le sonnet peut être lu comme s'il n'y avait pas de ponctuation à la fin du vers 12 (suivant le leçon de la maquette), ou comme s'il y avait un point (suivant la leçon du manuscrit), mais plus difficilement comme s'il y avait une virgule faisant sans problème des vers 9-12 une parenthèse. Après tout, d'autres lectures sont encore possibles. Par exemple, en choisissant le leçon du manuscrit de préférence à celle de la maquette, la virgule du vers 9 n'est pas nécessairement aussi gênante que suivant l'explication de Pierre Citron. *Le hagarad musicien*, par une de ces inversions dont les poèmes de Mallarmé abondent (voir *pour y vierge disparaître* dans *Le Pitre châtié*, ou *Tout Orgueil fume-t-il du soir* dans le sonnet ayant cet *incipit*⁷), pourrait être un complément absolu et une proposition participe : « Le musicien (étant) hagarad », autrement dit l'oiseau étant effaré par son ascension décrite au premier quatrain, *cela*, c'est-à-dire la voix, le chant *expire*, cette voix et ce chant qui, suivant le deuxième quatrain, ne seront suivis de *nul écho*, qu'on n'entendra jamais / *Une autre fois en la vie*. Ainsi les vers 9-12 pourraient être paraphrasés sous cette forme : « L'oiseau étant rendu hagarad par son ascension, son chant expire dans le doute *Si de mon sein pas du sien / A jailli le sanglot pire*. »

Pourquoi proposer cette nouvelle analyse, pas plus irrecevable que les précédentes ? Simplement pour rappeler que tout lecteur de Mallarmé ne tarde

7. Pour Bénichou, il n'y a pas ici d'inversion: l'orgueil fume du soir comme on fume du tabac (*ibid.*, p. 277).

pas à se prendre pour un redresseur de torts, parce que les problèmes auxquels il est confronté sont souvent moins le fait du texte lui-même que des explications rivales que le texte a reçues. Entre les interprétations littérales, le doute (ici aggravé par l'incertitude sur la ponctuation du vers 12) est souvent insurmontable.

Bosquet : jamais

Indomptablement a dû
Comme mon espoir s'y lance
Éclater là-haut perdu
Avec furie et silence,

Voix étrangère au bosquet
Ou par nul écho suivie,
L'oiseau qu'on n'ouït jamais
Une autre fois en la vie.

Le même sonnet *Petit Air II* contient une autre problème qui relève cette fois non de la syntaxe mais de la prosodie et confirme que souvent les difficultés de Mallarmé viennent du commentaire plus que du texte. La rime *bosquet : jamais* du deuxième quatrain, suivant Gardner Davies, est « inacceptable d'après les règles strictes que Mallarmé à l'habitude de respecter » et qui lui font rechercher de préférence les rimes riches, homonymes ou complexes, comme au premier quatrain (*s'y lance : silence*). « Rares chez un poète qui a le goût des rimes exagérément riches, de tels exemples peuvent parfois être attribués à des fautes de copie. Cela ne semble pas être le cas ici, à moins que Mallarmé n'ait voulu écrire *bosquets* au pluriel⁸. »

Bénichou se déclare lui aussi « surpris » par cette rime : « elle n'est pas seulement pauvre, ce n'est pas même une rime [...]. Nul ne donne l'explication de cette anomalie. [...] Il n'y a pas d'autre exemple de ce genre de rime dans les *Poésies*⁹. » Comme Davies, semble-t-il, mais sans préciser le motif, Bénichou s'étonne d'une configuration qui ne respecte pas l'usage classique, observé jusqu'au vers libre, ou au « vers faux¹⁰ » de Laforgue, suivant lequel la

8. Gardner Davies, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, Corti, 1988, p. 327.

9. Bénichou, *Selon Mallarmé, op. cit.*, p. 350.

10. *Crise de vers, Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 362.

rime veut que les consonnes graphiques finales soient identiques, ou aient la même prononciation en liaison.

Croyant démentir Bénichou, Robb cite toutefois d'autres rimes de Mallarmé qu'il juge de même nature que *bosquet : jamais*¹¹. Deux d'entre elles, *jouait : fouet* et *reconnais : bonnets*, figurent dans le sonnet « À Méry », qui se termine par une rime parodique adaptant l'orthographe à la prononciation enrhumée de la destinataire :

[...] Z'ai mal à la gorze –
Pendant l'an quatre-vingt quatorze¹².

Quant à la troisième, qu'il définit comme une rime entre un *e* ouvert et un *e* fermé, il la trouve dans le manuscrit de *La Marchande d'herbes aromatiques*, qui décrit des lieux d'aisance :

Où chacun jamais complet
Tapi dans sa défaillance
Au bleu sentiment se plaît¹³.

Mallarmé n'a pas retenu la première pièce dans ses *Poésies*, ni la variante en question de la seconde pièce. Mais aucune des rimes mentionnées par Robb n'associe en fait un *e* ouvert et un *e* fermé¹⁴, et d'ailleurs cela n'était pas le problème dans *Petit Air II* : les *e* sont ouverts dans tous les cas, comme dans la rime *j'aimerais : secrets* des vers 67 et 68 d'*Hérodiade*, non écartée des *Poésies* et non mentionnée par Robb. Les exemples du sonnet « À Méry », du manuscrit de *La Marchande d'herbes aromatiques* et d'*Hérodiade* n'ont donc rien de commun avec *Petit Air II* : leurs rimes ne sont pas pauvres (elles partagent deux ou trois phonèmes) et surtout les consonnes graphiques finales sont identiques.

La rime de *Petit Air II*, pauvre et, de surcroît, seulement phonique et non graphique, puisque tel est le problème, est bien exceptionnelle dans les *Poésies*, et même unique¹⁵. On peut sans doute être tenté d'associer cette singularité

11. Robb, *Unlocking Mallarmé, op. cit.*, p. 127.

12. Mallarmé, *Vers de circonstance*, éd. Bertrand Marchal, coll. Poésie-Gallimard, 1996, p. 184.

13. Mallarmé, *Poésies*, éd. citée, p. 230.

14. Comme dans *baisiez : Béziers*, mais pour le phonème qui précède la rime (*Vers de circonstance*, éd. citée, p. 106).

15. Des motifs puissants l'emportent sur le respect envers la rime pour l'œil en quinze occasions dans l'édition citée des *Vers de circonstance*. Plus de la moitié de ces audaces jouent sur un nom

au thème même des vers où elle apparaît, mettant en scène une voix sans écho, non répétée *en la vie*, à la manière d'une rime qui n'aurait pas sa pareille. Cette rime aurait la vertu d'exemplifier, en tout cas pour l'œil, le sens même du quatrain où elle se trouve : c'est l'argument de Robb, même si l'anomalie n'est pas celle qu'il croit, voyant dans cette rime un signe de la convergence de la forme (sinon le son, du moins la graphie) et du sens. Mais l'unicité de la voix *étrangère au bosquet* semble plutôt donner de la valeur à cette voix, la rendre plus rare, donc plus chère et plus belle. Or ce n'est pas l'effet que produit la rime *bosquet* : *jamais*, d'autant plus qu'elle succède à, et contraste avec une rime très riche (cinq phonèmes contre un) qui vient de clore le premier quatrain, *s'y lance* : *silence*, une de ces rimes équivoquées (réparties sur deux mots ou plus) que Mallarmé affectionne et dont l'élan va le plus souvent vers l'unité (on passe ici de trois mots à un seul). Alors il faudrait dire que la rime *bosquet* : *jamais* illustre moins le thème du deuxième quatrain, valorisant le chant unique de l'oiseau, qu'elle ne le contredit, ou qu'elle le déconstruit tout en l'exemplifiant, parce que tout poème déconstruit son sens... Le commentateur s'y retrouve, mais le poème, c'est moins sûr. Le rapport du thème et de la rime est en tout cas plus compliqué qu'une illustration, et peut-être n'y a-t-il pas de rapport. Bénichou conclut à la « per-

de personne et donnent soit une rime équivoquée – chez Portalier : à sa porte alliez (p. 78), Léo, : parler haut (p. 90), Mademoiselle Jeannie est !...! Celle-là même qui me rend niais (p. 113), Méry : nez, rit (p. 167) –, soit une rime complexe – Mon esprit ne met rien au rang ! De Madame Méry Laurent (p. 162) –, soit une rime léonine – Roujon : bougeons (p. 149) ou le subtil oraux : Gainsborough (p. 158). Dans un cas, le calembour sur le nom propre joue sur les deux rimes du quatrain : Je te lance mon pied vers l'aine ! Facteur, si tu ne vas pas où c'est ! Que rêve mon ami Verlaine / Ru'Didot, Hôpital Broussais (p. 83). Dans deux cas, la transgression est curieusement compensée par la consonne initiale du vers suivant, comme par une rime graphique enjambée : ainsi Léo, : parler haut, déjà cité, car le vers suivant Léo, commence par Taverne Weber (p. 90), et mêlant, : blanc, car le vers suivant mêlant, commence par Ce (p. 93). Deux cas semblent signalés par le sens des vers : Mademoiselle Jeannie est !...! Celle-là même qui me rend niais (p. 113), déjà cité, et Voici pour que vous chantiez ! Ces vers de petit rentier (p. 161). Tous ceux qui figurent dans des vers à Méry, un tiers du total, semblent rachetés par la complicité d'une destinataire qui a ce mignon travers ! De comprendre un peu mes vers (p. 142), comme encore : semblant : reflet blanc (p. 138, qui ressemble à une description du phénomène), ou semblant : Paon blanc (p. 162) et rampant : un paon (p. 168), deux rimes, dont une équivoquée, sur le surnom que le poète donnait à son égérie. Restent deux cas, à quelques vers l'un de l'autre : vieilles : vermeille et tuniques : inique, dans « À une représentation de La Farce de Maître Pathelin » au Théâtre de Valvins (p. 192) : pastichant le vers du Moyen Age, Mallarmé ne se sent pas contraint par l'usage classique. Ainsi, tous ces exemples vérifient que, sauf exceptions surdéterminées prosodiquement et sémantiquement, en particulier par un calembour sur un nom de personne, le poète observe, délibérément ou spontanément, la tradition de la rime graphique de la consonne finale.

plexité », c'est-à-dire à l'impossibilité d'interpréter cette rime singulière de manière univoque, ou conforme au sens général qu'il donne au poème. Une fois le sens du poème élucidé, reste la question du système des valeurs qu'il promet, en l'occurrence du conflit des valeurs entre la grande rime du premier quatrain (à moins qu'on ne la dévalue elle aussi en la traitant de calembour) et la petite rime du deuxième quatrain.

... *cap que ta poupe double*

Il s'agit de la fin du premier quatrain du sonnet « Au seul souci de voyager... », sans doute le dernier poème de Mallarmé, publié en commémoration de la découverte de la route maritime des Indes par Vasco de Gama.

Au seul souci de voyager
 Outre une Inde splendide et trouble
 – Ce salut soit le messager
 Du temps, cap que ta poupe double.

La fin du vers 4 contient donc, sous la forme d'une apposition au substantif *temps*, une allusion au cap de Bonne-Espérance, doublé par Vasco de Gama en 1497. Cette apposition est « vivement descriptive » suivant Bénichou, qui n'en dit pas plus¹⁶. Mais la succession des cinq mots qui la composent et qui commencent tous par une consonne occlusive [kktpd] a été jugée cacophonique par plus d'un commentateur. Il est en effet malaisé de dire vite le vers sans lapsus, comme dans un exercice de diction. A.R. Chisholm se demandait pourquoi Mallarmé, généralement si sensible à la musicalité du vers, avait « laissé passer un tel couac a-poétique [*such an "unpoetic" "cock-a-doodle-doo"*] et un vers dont chaque mot commence par une consonne explosive ». Plus prudent, R.G. Cohn signalait quand même que « la cacophonie du vers est difficile à expliquer. Elle est rare chez Mallarmé »¹⁷. La question porte sur le sens, ou le non-sens, et la place dans un système de valeurs, non plus d'une rime exceptionnelle, mais d'une donnée sonore moins formalisée : un canard. Que faire de ces résidus de l'interprétation ?

16. Bénichou, *Selon Mallarmé, op. cit.*, p. 375.

17. Tous deux cités par Robb, *Unlocking Mallarmé, op. cit.*, p. 101.

Robb propose cependant une justification ingénieuse, qui de nouveau associe son et sens : « “ Poupe double ”, dit-il, est une rime couronnée assonancée [*an assonantal* rime couronnée], un type de rime où le dernier mot du vers rime avec l'avant-dernier¹⁸. » Autrement dit, sur le modèle de la rime couronnée, Robb voudrait parler d'une assonance couronnée, puisque *poupe* ne rime pas exactement avec *double*. Voilà pour la description du fait prosodique. Suit l'interprétation sémantique abondamment surdéterminée par le nom du phénomène en question : « Le doublement du cap a couronné la carrière de Vasco ; “ couronne ” et “ cap ” sont aussi liés sémantiquement ; et, pour couronner [*to cap*] le tout, la juxtaposition de voyelles identiques et de consonnes similaires renvoie à l'idée de “ doubler ” [...] » Sur un terrain aussi fragile, plusieurs raisons valent mieux qu'une et surdéterminent le vers litigieux dans une logique complexe où le son (ou plus exactement le nom du phénomène sonore) renforce le sens. On pourrait ajouter que le vers lui-même est un *cap* difficile à *doubler* dans le poème. Mais le jeu de mot de Robb sur *couronner* (en anglais sur *to cap*), repris dans le commentaire comme précédemment *expirer* chez Bénichou, doublé de points de suspension à valeur probable de point d'ironie, tout cela signale quand même que l'explication n'est peut-être pas à prendre au pied de la lettre. Valait-il mieux en rester à la perplexité de Bénichou devant la rime singulière de tout à l'heure ?

... un mystère dont le lecteur doit chercher la clef

Si j'ai détaillé ces quatre obstacles à l'interprétation, parmi d'autres, c'est parce qu'ils permettent d'observer comment procède la critique mallarméenne, du moins la critique récente, et de réfléchir à la nature de la difficulté de la poésie de Mallarmé. Le plus souvent, et à peu près exclusivement dans la tradition française, les interprètes font l'hypothèse que la difficulté – notamment l'ambiguïté – peut être levée, car elle est de l'ordre de l'obscurcissement ou de l'occultation du sens. Bénichou définit ainsi la nature de son commentaire : « Il porte essentiellement sur la signification littérale et logique du texte et sur l'inséparable prolongement symbolique et idéologique auquel elle donne lieu. Mallarmé a volontairement obscurci cette signification¹⁹. » La poésie de Mallarmé est énigmatique, au sens d'une obscurité volontaire et

18. Robb, *Unlocking Mallarmé*, op. cit., p. 101.

19. Bénichou, *Selon Mallarmé*, op. cit., p. 55.

provisoire. Autrement dit, le travail du poète a consisté à occulter une signification préalable, et le travail de l'interprète consistera réciproquement à retrouver cette signification préalable, suivant une démarche encouragée par un passage du *Journal* d'Edmond de Goncourt faisant écho à un propos de Mallarmé lui-même : « il regarde un poème comme un *mystère* dont le lecteur doit chercher la clef²⁰. » Pour ce faire, il est en général nécessaire et suffisant de restituer l'ordre normal des mots, leur disposition syntaxique habituelle. Aussitôt cet ordre retrouvé, les ellipses entre les mots juxtaposés se remplissent d'elles-mêmes. La démarche de Bénichou est donc pour l'essentiel *syntactique*. Des explications comme celle qui faisait de *basse* un adjectif qualifiant immanquablement *nue*, dans « À la nue accablante tu... », par référence au cliché « nuages bas », sont rares chez lui. Beaucoup plus courants sont les arguments qui, comme dans *Petit Air II*, renversent l'ordre de deux segments : « Pour connaître d'emblée le protagoniste du sonnet, il faut remettre la proposition d'aplomb, en intervertissant l'ordre des quatrains, c'est-à-dire en lisant le second avant le premier²¹. » Tout rentre alors dans l'ordre, le sujet précède le verbe et le sens devient manifeste. Dans « Tout Orgueil... », ce sont cette fois les tercets qui doivent être intervertis : « Il est facile de constater, en essayant une lecture du sonnet dans cet ordre, combien il a gagné, en clarté s'entend, à cet attentat²². »

Toutes les *explications sémantiques* des poèmes de Mallarmé ne procèdent pas de la manière prioritairement syntaxique qui est celle de Bénichou. Si je me réfère de préférence à sa méthode, qu'il a appliquée à la quasi-totalité des *Poésies*, c'est parce qu'elle semble la plus rentable : certaines difficultés des poèmes de Mallarmé sont en effet provisoires et se résolvent d'elles-mêmes une fois que les seuls rapports syntaxiques possibles entre les mots juxtaposés ont été perçus : *tu*, dans le vers *À la nue accablante tu*, est le participe passé de *taire* et non le pronom de la deuxième personne ; d'ailleurs le pronom *tu* tombe à la rime du vers 5, et comme un mot ne peut pas rimer avec lui-même, l'énigme du vers 1 est résolue à la fin du vers 5, si elle ne l'a pas encore été, ou plutôt au début du vers 6, car ce second *tu* est suspendu à un enjambement. Même si, lors de chaque nouvelle lecture, l'alternative s'entend à nouveau et n'est jamais écartée une fois pour toutes (elle fait partie du poème), elle sera

20. Goncourt, *Journal* (23 février 1893), éd. Robert Ricatte, Laffont, coll. Bouquins, 1989, t. III, p. 800.

21. Bénichou, *Selon Mallarmé, op. cit.*, p. 344.

22. *Ibid.*, p. 279.

toujours résolue à l'identique (du moins par le lecteur familier des règles de la prosodie).

Une deuxième grande tendance de l'explication sémantique met davantage l'accent sur le *lexique* que sur la *syntaxe*, c'est-à-dire sur le sens des mots propre à Mallarmé. Ainsi Gardner Davies, dans son dernier ouvrage, parle peu de la disposition des mots dans le poème, mais, le parcourant de façon linéaire, il énumère, pour chaque mot du poème, l'ensemble de ses autres occurrences dans toute l'œuvre de Mallarmé, en vers et en prose. Il semble que le sens du mot dans le vers, et par là le sens du vers, doive se dégager nécessairement d'une telle concordance établissant le langage privé du poète. Par exemple :

L'adjectif *basse*, également épithète de *nue*, situe la barrière impénétrable des nuages presque au niveau des vagues. Cf. dans *L'Ecclésiastique* : [...]. Les mots *basalte* et *laves* viennent ajouter à cette évocation une impression de densité et de poids. Pour *basalte*, cf. dans *Planches et feuillets* et dans la bibliographie des *Poésies* : [...]. Et pour *lave*, dans *L'Après-midi d'un faune* : [...]. Cette image du ciel plombé reparait dans les premières pages du *Coup de dés*²³.

La cohérence de l'idiolecte mallarméen permet de percevoir le sens d'un poème à partir d'unités sémantiques qui sont cette fois plus thématiques que syntaxiques, et qui correspondent en général aux vers du poème. Ici, *basse* est d'emblée entendu comme un adjectif, comme s'il n'y avait pas d'équivoque, même provisoire. Pareillement, dans le cas de *Petit Air II*, le critique fait d'entrée de jeu de l'oiseau un cygne, et de son chant le légendaire chant du cygne, prémisses qui guident toute la suite de son commentaire : « De toute évidence, *Petit Air II* évoque le chant que le cygne est censé faire entendre, d'après une légende apparemment dénuée de fondement, au moment de mourir²⁴. » L'évidence – un mot qu'il serait prudent d'éviter en parlant de Mallarmé –, c'est ici encore la totalité du corpus mallarméen, en l'occurrence « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... », qui décrit un cygne surpris dans un lac par la glace de l'hiver. Cette évidence semble si imposante qu'il importe peu au critique que le chant du cygne ne soit pas davantage mentionné dans ce sonnet-là, au sens de la légende, et que l'animal y soit seulement dit prisonnier *Pour n'avoir pas chanté la région où vivre*. L'oiseau de *Petit Air II* est un cygne parce que celui du « Vierge, le vivace... » en est un. Il n'est pas question de

23. Davies, *Mallarmé et la «couche suffisante d'intelligibilité»*, op. cit., p. 370-371.

24. *Ibid.*, p. 323.

nier l'utilité des concordances, ni de réfuter toute symbolique de Mallarmé, telle par exemple que Jean-Pierre Richard l'avait mise au jour²⁵, mais Bénichou a beau jeu, se limitant au texte et à sa lettre, de réfuter ce genre d'assimilation qui rend aveugle au poème particulier et à ses difficultés singulières : « Je ne vois aucune raison de penser ici à la légende du cygne qui ne chante qu'avant de mourir ; rien ne la confirme dans les mœurs réelles du cygne ; et rien, dans le texte du sonnet, ne dit que son fantastique oiseau soit un cygne²⁶. » La lecture thématique, telle que la pratiquent Davies et d'autres, explique le texte du poème par la langue du poète, judicieusement parfois, mais souvent mécaniquement ; elle procure une concordance de l'œuvre où chaque mot reçoit son sens comme dans un glossaire ou dans une clef des songes. Bénichou oppose au corpus mallarméen comme totalité le texte de chaque poème comme singularité, et ses explications syntaxiques sont en effet très économes de références au reste de l'œuvre.

Du côté des *commentaires monosémiques* (visant à restituer la signification unique du poème), auprès des analyses à dominante *syntactique* et *thématique*, il faut compter aussi avec l'explication *intertextuelle*. À la vérité elle ne s'est pas révélée très productive. Léon Cellier accumule ainsi les sources pour « Au seul souci de voyager... » : Hugo, Vigny, Baudelaire, Sand, Wagner, sans qu'aucune semble s'imposer²⁷. Et Michael Riffaterre fait dériver *Don du poème* du cliché *palmes d'Idumée*, ayant son origine dans le vers des *Géorgiques*, *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas*, et très présent dans la poésie française de Ronsard à Chateaubriand : « *Palmas* est attiré par Idumée et son apparition est déclenchée au point où cette série associative se croise avec une autre séquence verbale où *palmas* figure également : le système allégorique de l'ange²⁸. » De cette convergence, le critique déduit : « Tout le texte dérive du titre, qui constitue la donnée sémantique – dérivation qui est la condition nécessaire et suffisante d'un décodage complet²⁹. » Ainsi le texte est supposé pouvoir être exhaustivement « décodé » à partir d'une seule et unique donnée sémantique, laquelle ne serait d'ailleurs autre que son titre, entendu à la fois comme contenu et comme forme. Un tel triomphalisme est sans doute excessif : il serait aisé de montrer que l'analyse n'a pas, en quatre pages, rendu compte de tous les éléments du poème. Mais cette réfutation n'est pas indis-

25. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.

26. Bénichou, *Selon Mallarmé, op. cit.*, p. 347.

27. Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, PUF, 1959, p. 207-225.

28. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, p. 192.

29. *Ibid.*, p. 193.

pensable. D'une part, *Don du poème* est encore un poème de jeunesse, peut-être le dernier (c'est à partir du *Sonnet allégorique de lui-même* que les choses se corsent) ; d'autre part, ou pour couronner la difficulté, les poèmes de Mallarmé ont de moins en moins de titres individuels d'où les faire dériver au fur et à mesure qu'ils deviennent plus difficiles. La méthode intertextuelle, si tant est qu'elle ait jamais été très efficace appliquée à Mallarmé, revient en tout cas bredouille de la quête de l'hypogramme dans les pièces de la maturité, *Tombeaux* ou *Triptyque* par exemple. L'intertexte et l'hypogramme, si intertexte ou hypogramme il y a, sont si enfouis, si assimilés, si retravaillés, si dilués qu'il serait désormais bien téméraire d'en faire « dériver » tout un poème.

Si bien que nous sommes encore renvoyés au commentaire littéral, poussé à son plus grand raffinement par Bénichou, comme à la meilleure explication monosémique. L'idée d'un obscurcissement syntaxique semble d'ailleurs appropriée dans certains cas où il existe plusieurs versions d'un poème, par exemple *Le Pitre châtié*, dont l'incipit de 1864, *Pour ces yeux, – pour nager dans ces lacs*, transformé en *Yeux, lacs* en 1887, est en effet devenu énigmatique. Mais, outre que cet argument génétique ne vaut qu'exceptionnellement, et non pour les grands poèmes de la maturité, l'explication syntaxique a elle aussi ses limites. Là où elle achoppe dans son élucidation du sens unique censément obscurci par le travail du poète, c'est lorsque la syntaxe se relâche et, même restituée, reste constitutivement indécise. Les deux ambiguïtés que j'ai d'abord retenues contre elle sont précisément une apposition et, d'après Bénichou, une parenthèse – *Basse de basalte et de laves* et *Cela dans le doute expire... –*, ou en tout cas sont perçues par elle comme des incises distendant une phrase au demeurant structurée sous ses inversions et ses ellipses. L'apposition métaphorique est une des équivoques majeures, non provisoires, des *Poésies* de Mallarmé : *Aboli bibelot d'inanité sonore – Tison de gloire, sang par écume, or, tempête – Atlas, herbiers et rituels – sylphe de ce froid plafond – Nuit, désespoir et pierrerie*, mais aussi *cap que ta poupe double*, cité pour ses cinq explosives parfois jugées cacophoniques. Devant ces appositions, en particulier lorsqu'elles sont anticipées, comme *sol des cent iris – Solitude, récif, étoile*, ou l'ensemble du premier tercet de « Tout Orgueil... » :

Affres du passé nécessaires
 Agrippant comme avec des serres
 Le sépulcre de désaveu,

en apposition à la *console* qui adviendra seulement trois vers plus bas, au dernier mot du sonnet, l'absence de liens logico-syntaxiques explicites ou implicites rend le commentaire littéraliste plus incertain, et c'est justice, puisque la conviction du sens unique est ici la plus difficile à maintenir. Or ces appositions, essentiellement métaphoriques, sont à la fois les lieux des plus grands embarras dans la détermination du sens et des séquences très denses du point de vue des sons qu'elles juxtaposent, comme si la tentation de ramener les poèmes de Mallarmé à leur « sens littéral et logique » rencontrait sa limite là où, indéniablement, il y a conflit entre son et sens.

... le principe qui n'est – que le Vers !³⁰

C'est donc le moment de nous tourner vers le second grand type de commentaire mallarméen, nettement minoritaire, particulièrement en France : on y accepte l'indécidabilité sémantique éventuelle du poème et – les deux choix semblent inséparables – on s'attache à la description des sons autant ou plus qu'à l'explication de la syntaxe ou des thèmes du poème. Pour ce genre d'interprétation, les *Poésies* de Mallarmé sont moins caractérisées par leur *obscurité* – une obscurité seconde – que par leur *difficulté* – une difficulté fondamentale. Comme l'écrit Malcolm Bowie au début de *Mallarmé and the Art of Being Difficult* :

Tout au long je me suis référé à la « difficulté » plutôt qu'à l'« obscurité » : car, même si le second terme est parfois utilisé au sens que j'ai à l'esprit [...], il comporte souvent la suggestion inappropriée qu'une matière claire a été obscurcie gratuitement et artificiellement³¹.

Les poèmes de Mallarmé sont plus ou moins difficiles. Pour certains d'entre eux, dont les difficultés sont provisoires, toutes les significations de détail peuvent sûrement être rassemblées sous un sens unique et tendre vers une valeur stable, mais cela ne veut pas dire que, si d'autres poèmes résistent

30. « Solennité » (sur *Le Forgeron* de Banville), *Ceuvres complètes*, éd. cit., p. 333.

31. Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge University Press, 1978, p. ix. Mallarmé parle parfois lui-même de son « obscurité », mais c'est avec ironie à un journaliste auquel il donne une phrase : « Attendez par pudeur [...] que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité » (*Ceuvres complètes*, éd. cit., p. 407), ou, dans « Le mystère dans les lettres », pour s'en défendre contre les attaques de Proust dans *La Revue blanche* : à l'« obscurité » que lui reprochent ses adversaires, il oppose le « mystère ».

à l'élucidation, c'est parce qu'on n'a pas encore trouvé, ou pas assez cherché, la solution qui résoudrait leur énigme. Certaines de leurs ambiguïtés peuvent céder au déchiffrement, mais d'autres non, ou bien certaines ambiguïtés peuvent être expliquées dans le cadre d'une interprétation, d'autres dans le cadre d'une autre interprétation, mais les deux interprétations partielles ne peuvent pas être réunies en une seule interprétation plus compréhensive parce qu'elles sont elles-mêmes incompatibles. Il y a des poèmes de Mallarmé qui semblent ne pas être monosémiques, non seulement parce qu'on n'en a pas donné jusqu'ici une explication d'ensemble, mais constitutivement.

Or il se trouve que les analyses qui tolèrent le mieux la polysémie de certains poèmes de Mallarmé, c'est-à-dire la coexistence ou la superposition en eux de filons sémantiques différents, divergents ou même contradictoires, sont aussi celles qui se montrent les plus attentives aux sons. Par opposition aux explications *sémantiques*, qu'elles soient à dominante syntaxique, thématique ou intertextuelle, on peut donc parler d'analyses *prosodiques* (ou à dominante prosodique), au sens large d'un intérêt privilégié pour toutes les questions de mètre et de rythme, mais aussi de rime et de versification en général. Et les analyses prosodiques un tant soit peu développées des *Poésies* de Mallarmé ont été le fait de critiques de langue anglaise, rendus plus sensibles au matériel phonique et à sa contribution au sens par leur propre tradition poétique, depuis Gerard Manley Hopkins notamment.

Les explications sémantiques, qui traitent les poèmes comme des énigmes, font en effet le plus souvent peu de place à la poésie, sinon comme invention métaphorique (la poésie se définissant de plus en plus par les images au XX^e siècle), du moins comme poésie versifiée. On ne trouve en général rien non plus sur le vers comme tel chez les adeptes des glossaires et des intertextes. Bénichou se contente de faire suivre chacun de ses commentaires d'une note succincte sur la versification du poème, de même que son livre se termine par un appendice sur la métrique de Mallarmé. La place de ces développements confirme que les considérations de prosodie sont accessoires dans ses lectures, et indépendantes de l'interprétation littérale : le système phonétique ne contribue pas au sens du poème. C'est par exemple dans une telle note après coup que se trouve cantonnée la remarque sur la rime singulière *bosquet* : *jamais* de *Petit Air II*, même si c'est pour avouer la « perplexité » du commentateur à son sujet, ce qui est une réaction forte, qui mériterait plus ample réflexion. En revanche, l'analyse prosodique tend à renverser le principe habituel de la tradition poétique française et de l'explication de texte scolaire, suivant lequel le vers répète le sens du poème par d'autres moyens, ou *exprime*

ce que le poème *signifie*. C'est au nom de ce principe d'*expressivité*, ou de *redondance*, que les considérations sur le vers comme vers peuvent être négligées, puisque le vers ne fait que redire la même chose, comme un ornement du sens du poème. Contestant cette hiérarchie, l'analyse prosodique admet que le son et le sens, le *vers* et le *poème* puissent se rencontrer mais aussi se tirailler et tendre vers des sens et des valeurs différents ou même contradictoires.

De *Prose (pour des Esseintes)*, volontiers présentée comme « le poème le plus énigmatique de Mallarmé³² », on connaît ainsi de nombreuses interprétations discordantes qui cherchent toutes une leçon unifiante : primauté de l'idéal ou de la réalité, de l'inspiration ou du travail poétique, éloge de la fleur poétique ou mise en garde contre le leurre du *trop grand glaïeul*. Marchal résume ce débat :

le problème essentiel, l'énigme centrale dont la solution conditionne l'interprétation du poème entier, touche à la réalité des fleurs contemplées et de leur site insulaire : selon que l'on considère que ce pays existe réellement, ou bien qu'il n'a qu'une existence idéale, on tire de la *Prose* des conclusions diamétralement opposées³³.

Mais l'analyse la plus fructueuse de cette pièce me semble celle qui prend justement son départ de l'hétérogénéité du système phonétique et du système sémantique du poème : je songe au long commentaire de Malcolm Bowie, qui aurait mérité une traduction française³⁴. Le critique s'intéresse au jeu, plus souvent dissonant que concordant, du mètre et de la syntaxe, aux propriétés phoniques des mots, aux rimes, « plus riches – à la fois comme sonorités et comme sources d'information – que celles de n'importe quel poème du XIX^e siècle d'intensité et de complexité comparables³⁵ », aux innombrables parallélismes et équivalences internes, au réseau exceptionnellement dense des assonances, allitérations et homophonies, aux multiples mises en valeur de mots par le ressassement de leurs phonèmes, comme dans

Que, sol des cent *iris*, son *site*,
Ils savent s'il a bien été,

32. Mallarmé, *Poésies*, éd. cit., p. 225.

33. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985, p. 106.

34. Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, op. cit., p. 19-89.

35. *Ibid.*, p. 54.

Bowie examine en détail la manière dont le système phonétique serré de *Prose* produit du sens, et la tension qui en résulte entre prosodie et sémantique du poème : « [Les] sonorités insistantes contribuent de façon importante à la phrase discontinue dans laquelle elles ont lieu, et elles le font précisément en coupant à travers le mouvement principal du sens³⁶. » Bowie veut dire que la densité prosodique (phonétique, rythmique) crée très vite une puissante sensation d'unité, de concentration, de complétude et de clôture du poème, alors qu'aucune sensation comparable ne sera jamais atteinte par sa ligne argumentative. Dans *Prose*, il y a une nette contradiction, ou en tout cas un déséquilibre très sensible, entre la tension prosodique du poème vers l'unité, agencée et surdéterminée par une multitude de répétitions, symétries, parallélismes, convergences horizontales et verticales, et l'indétermination prolongée du sens. Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple de tiraillement, les rimes monumentales, léonines ou équivoquées, progressant presque toujours vers la réduction du nombre des mots qui les composent (*motif, on dit : approfondit, de visions : devisions, se para : sépara, désir, Idées : des iridées, de voir : devoir, litige : la tige, jeu monotone ment : jeune étonnement, par chemins : parchemins, sépulcre ne rie : Pulchérie*), coïncident avec des « symétries conceptuelles imparfaites³⁷ » qui ne parviendront jamais à une synthèse dialectique. Si bien que « la victoire est de manière répétée annoncée en miniature au moment même où le combat anxieux du doute et de la certitude progresse³⁸ ».

Nul n'a mieux souligné cette disproportion fondamentale des poèmes difficiles de Mallarmé entre une prosodie pour ainsi dire centripète et une sémantique centrifuge, entre un système phonétique et rythmique tendant vers l'unité et une ligne sémantique ou axiologique disséminée :

Mon propos, écrit finalement Bowie, a été de suggérer que ce poème ne peut être lu dans le sens de sa richesse que si l'on est disposé à accepter que son réseau de sens tissé de manière concurrente et contrapuntique ne peut pas être maîtrisé dans un seul cadre allégorique ni dans un seul argument consistant³⁹.

Or, cette tension n'était-elle pas celle-là même qui s'instaurait à l'ouverture du poème entre l'*hyperbole* et la *science*, entre l'*hymne des cœurs spirituels* et le *livre de fer vêtu* ?

36. *Ibid.*, p. 60.

37. *Ibid.*, p. 73.

38. *Ibid.*, p. 77.

39. *Ibid.*, p. 84.

Plus récemment, Graham Robb a repris le projet d'un commentaire à dominante prosodique, opposé aux explications à dominante sémantique, que Bowie avait esquissé à propos d'un seul poème de Mallarmé, mais le plus difficile ou l'un des plus difficiles⁴⁰. Toutefois ce grand connaisseur de l'histoire de la rime dans la poésie française du XIX^e siècle a tendance à refermer l'horizon que Bowie avait ouvert autour des vers de Mallarmé. Comme le titre de son livre l'indique, *Unlocking Mallarmé*, à moins qu'il ne faille y voir de l'ironie, l'analyse revient une nouvelle fois à considérer les *Poésies* comme une serrure à déverrouiller, non plus sans doute à l'aide d'un glossaire ou d'un intertexte, mais en reconduisant chaque poème à la mise en scène d'un « drame du vers » faisant de lui une « allégorie prosodique de lui-même », « non seulement parce que son sujet est la poésie, mais parce qu'il relate sa propre création avec un détail inattendu »⁴¹. Robb part d'un constat élémentaire et efficace, qui aurait dû être exploité depuis longtemps : repérant la fréquence dans les *Poésies* des mots qui ne riment avec aucun autre mot de la langue française (comme *luxé, pourpre, sceptre, sépulcre, sylphé*), ou qui riment avec un ou deux autres mots seulement (comme *défunte, hymne, nymphe, ongle*), il montre comment ces mots impossibles sont rendus nécessaires dans le contexte du poème par une grille exceptionnellement ajustée de répétitions phoniques. Ainsi le sonnet « Mes bouquins refermés... » est habité par un mot absent, que Robb appelle une « rime fantôme », dont les phonèmes se distribuent dans les schémas sonores les plus marquants du poème et qui peut aussi en résumer le thème : *Sappho*, dont *Paphos* propose un anagramme au premier vers, qui rime aussi en *fo* avec *triomphaux, faux* et *faux*, et dont l'*antique amazone* confirme la présence au dernier vers⁴². La découverte, par son rendement et sa simplicité, est sans commune mesure avec les bavardages sur l'identité des *bouquins refermés* censée donner la clef du poème. De même, lorsque Robb remarque les phonèmes du nom *Orphée* dans le sonnet « Tout Orgueil... », aux rimes en *fe* et aux échos en *or*,

Torche dans un branle étouffée
 Sans que l'immortelle bouffée,

cela provoque davantage l'interprétation de *l'hoir* du vers 5 que son identification à Villiers de l'Isle-Adam ou à Anatole⁴³.

40. La suite du livre de Bowie porte sur « Un coup de dés... ».

41. Robb, *Unlocking Mallarmé, op. cit.*, p. 62.

42. *Ibid.*, p. 18-19.

43. *Ibid.*, p. 22-23.

Le livre de Robb est savant et sensible⁴⁴, il fourmille d'intuitions sur le conflit entre le son et le sens dans les poèmes de Mallarmé, mais elles aboutissent uniformément à faire de chaque pièce une allégorie de sa propre composition, en particulier de la résistance du poète à la montée du vers libre dans les années 1880. À partir de 1868 et du « Sonnet en -x », tous les poèmes, suivant Robb, sont réflexifs et allégoriques d'eux-mêmes. Par là, Mallarmé a résolu la question du thème et vidé le poème de sens préalable. C'est le cas des *Vers de circonstance*, qui n'ont le plus souvent comme amorce qu'un nom propre, tel *Méry* ou *Anne Rose*, dont le vers exploitera les virtualités phonétiques et prosodiques, mais aussi des pièces les plus métaphysiques, comme le dernier quatrain de *Prose* :

Avant qu'un sépulcre ne rie
 Sous aucun climat, son aïeul,
 De porter ce nom : Pulchérie !
 Caché par le trop grand glaïeul.

Que d'encre a coulé pour déchiffrer Pulchérie ! La rime *aïeul* : *glaïeul* est un automatisme, une de ces rimes rares banalisées dès le romantisme. En revanche *sépulcre*, encore un de ces mots impossibles à la rime, parvient non seulement à s'insinuer dans le schéma rimique mais même à y être ressenti comme indispensable : « Techniquement, note Robb, la rime est seulement *suffisante* – *rie* et *Pulchérie* ont deux phonèmes communs – mais le mot sans rime en arrive presque à former une autre énorme rime fleur », comme *des iridées*, *monotone ment* ou *par chemins*, ces prodigieuses rimes calembours qui occupent jusqu'à la moitié de l'octosyllabe. La grille phonétique du poème réussit à rendre le mot impossible plus nécessaire que la rime la plus riche qui soit :

sépulcre ne rie
 s pylk Ri
 ce nom : Pulchérie
 s pylk Ri

44. La page la plus éclairante est celle où Robb reproduit les deux quatrains de *Parfum exotique* de Baudelaire en soulignant les rimes faciles et les deux quatrains du *Tombeau de Charles Baudelaire* de Mallarmé en soulignant les rimes difficiles: le nombre élevé des mots soulignés est du même ordre des deux côtés (*ibid.*, p. 60-61).

« *Sépulcre* : *Pulchérie* est comme une version de luxe de cette vieille rime ordinaire, *beau* : *tombeau*⁴⁵. » Et Robb de souligner combien la solution intertextuelle de l'énigme paraît sèche, dérisoire, auprès de la surabondante explication prosodique. *Heic est sepulcrum hau pulcrum pulcrai feminae* : cette inscription – connue ou inconnue de Mallarmé – atteste le calembour ancien, *sepulchrum* : *pulcher*, liant paradoxalement la beauté et la mort, dont « dériverait » le quatrain. Pourtant, sans toutes les résonances prosodiques que les deux vers ajoutent à ce cliché, il ne s'agirait que d'un hasard. Seul le vers rend de tels hasards nécessaires. Mais point n'est besoin, au contraire, de faire de chaque poème un « drame du vers » et une allégorie de la croisade de Mallarmé contre le vers libre pour persuader de la productivité de descriptions de ce type.

Le pari du sens

L'analyse prosodique permet de mieux saisir la nature particulière de la difficulté des poèmes de Mallarmé, et aussi de discerner ce qui fait que cette difficulté, même si et quand elle est insurmontable, n'est jamais inacceptable. Les poèmes difficiles de Mallarmé sont le lieu d'un conflit inhabituel entre le son et le sens. La plupart des commentateurs soutiennent que leur sens est difficile parce qu'il est obscurci, volontairement rendu énigmatique, et non parce qu'il est constitutivement incomplet ou indéterminé. Rares sont ceux qui soulignent parallèlement l'extrême cohésion du vers difficile de Mallarmé, au sens de sa complétude et de sa surdétermination, de la nécessité qui y devient celle de chaque phonème : « tout *poème* composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du *vers*, n'en est pas un », affirmait pourtant Mallarmé dans son éloge du *Forgeron* de Banville en 1887⁴⁶. Or ces deux données ne sont pas séparables : la difficulté sémantique et la cohésion prosodique. C'est un peu comme si, plus le *poème* devenait *difficile* (impénétrable ou instable sémantiquement), plus le *vers* devenait *facile*, ce qui ne veut pas dire plus simple, mais plus cohérent, du coup plus aisé à retenir, à apprendre par cœur. La fin du travail mallarméen du vers n'est pas l'obscurcissement du sens mais l'achèvement du son. D'où l'extrême tension entre le sens qui défie le lecteur par sa dispersion, et le son qui l'attache par sa concentration. Placé

45. *Ibid.*, p. 176.

46. « Solennité », *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 332 (je souligne).

devant un poème de Mallarmé, l'expérience du lecteur, me semble-t-il, consiste à se familiariser avec son système phonétique fortement structuré, à réciter les vers, et nombreux sont ceux, presque de style formulaire, que la mémoire retient sans peine, en dehors presque de toute considération de sens et en raison de leur seule fermeture prosodique.

Dans « Le mystère dans les lettres », Mallarmé se justifiait en 1896 de l'« obscurité » que Proust lui avait reprochée en faisant valoir que ses poèmes offraient deux niveaux de sens : un premier niveau suffisant pour le profane, et un deuxième niveau mystérieux :

Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue⁴⁷.

L'affirmation a déconcerté, car il ne va pas de soi que les poèmes aient un premier sens, littéral, évident, dont le lecteur hâtif pourrait se contenter avant de passer son chemin. Au contraire, d'après les partisans de l'explication sémantique, c'est ce premier sens qui fait défaut et doit être restitué. Mais ne se peut-il pas que Mallarmé ait voulu désigner précisément ce sentiment immédiat d'aise, moins sémantique que prosodique, que ressent le lecteur devant ses poèmes difficiles ? Un pièce comme *Prose* est lisible, attrayante, non pas à cause de l'argument, qui échappe à la compréhension, mais grâce aux quelques grandes antithèses simples et récurrentes que des rimes puissantes rendent vite perceptibles et que renforcent encore de multiples parallélismes phoniques, par exemple entre l'extase et l'effort, entre l'inspiration et le travail, entre ce monde et l'idéal.

Le vers de Mallarmé est bien le sommet du vers français. Sa saturation prosodique procure une sensation de familiarité qui ne devient inquiétante qu'une fois que le lecteur se rend compte que la complétude sémantique du poème n'est pas proportionnelle à la consistance prosodique du vers. La frustration est liée au sens ou à l'absence de sens du poème, mais les critiques ont tendance à oublier que la première expérience du lecteur est celle du vers, et que cette expérience n'est jamais traumatisante pour l'oreille, surtout pour l'oreille intérieure de la lecture silencieuse, car même les prétendues cacophonies, par exemple *cap que ta poupe double*, sont appelées et préparées par un maillage si serré de parallélismes sonores que leur avènement répond à une

47. *Ceuvres complètes*, éd. cit., p. 382.

attente et résout une tension. C'est pourquoi le vers de Mallarmé, même quand il n'est pas euphonique, se prête toujours à une première lecture euphorique.

L'inquiétude advient en effet dans un deuxième temps, comme Mallarmé le précisait aussitôt dans « Le mystère dans les lettres » :

Si, tout de même, n'inquiétait je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine – il attire le soupçon : les malins, entre le public, réclamant de couper court, opinent, avec sérieux, que, juste, la teneur est inintelligible.

Les « malins » que les poèmes de Mallarmé rendent inquiets sont les lecteurs « sérieux » en quête de sens unique, et ces demi-savants sont plutôt moins bien traités par le poète que les lecteurs précédents, oisifs et charmés. Le demi-savant est ce lecteur qui se rend compte du conflit entre le son et le sens, et réclame la clef de l'énigme.

Mais la gradation ne s'arrête pas là, car il y a encore des savants, c'est-à-dire des poètes, sensibles avant tout au vers : « Or, suivant l'instinct des rythmes qui l'élit, le poète ne se défend de voir un manque de proportion entre le moyen déchaîné et le résultat⁴⁸. » On ne saurait mieux désigner le risque de *disproportion* entre le vers et le poème. Plus qu'aucun autre vers, celui de Mallarmé satisfait l'attente de complexité et de cohérence prosodiques, en un mot de densité, qui est celle du lecteur quand il est poète ou familier de poésie versifiée : non seulement toute rime à été longuement préparée mais tout phonème est impeccablement requis au moment où il survient. Chaque *incipit* difficile crée une attente prosodique qui devient vite intense, et cette tension est peu à peu résolue : la fin du poème, par sa perfection, entraîne toujours une détente, qui se substitue en partie à l'exigence de sens clos. Peu de poèmes français procurent une telle satisfaction. Mais la complétude prosodique du poème, à la fois audible et visible, phonique et graphique, comme le respect de la rime pour l'œil de la consonne finale l'a montré, semble avoir pour contrepartie nécessaire son incomplétude sémantique ; la contrepartie de la surdétermination absolue du son est l'indétermination relative du sens. Les plus beaux poèmes de Mallarmé sont ouverts. Ils ne sont pas obscurs, n'occulent pas un sens préalable, mais ils renferment des ambiguïtés sémantiques constitutives et non solubles.

48. *Ibid.*, p. 383.

Ainsi, dans *Petit Air II*, le lecteur saisit bien en gros le sens grâce à la polarité récurrente du haut et du bas, à l'identification de la voix poétique et de l'oiseau, même si la conjonction *comme*, dans *Comme mon espoir s'y lance*, peut introduire une simultanéité (« tandis que ») aussi bien qu'une comparaison, mais le système des valeurs reste indécidable en raison des significations inconciliables qui coexistent dans le poème : l'oiseau s'élève *indomptablement* vers le ciel mais il finira *là-haut perdu* ; le poème célèbre son chant alors que l'oiseau éclate *avec furie* mais aussi *silence* ; enfin, retombant à terre, il est imaginé à la fois *déchiré* et *entier*. Beaucoup d'éléments orientent vers une leçon pessimiste (l'oiseau, suivant Bénichou, restera *entier* car rien ne lui survivra⁴⁹), mettant l'accent sur la tragédie de la chute de l'oiseau et sur le drame de l'impuissance du poète, mais cette lecture ne saura que faire du glorieux adjectif, *Indomptablement*, sur lequel s'ouvre paradoxalement le poème et qui occupe presque la totalité du premier vers. De même dans *Prose*, juxtaposant le réalisme et l'idéalisme, la gravité et les jeux de mots, comme l'écrivait Bowie, « ce n'est pas le cas, comme on l'a parfois suggéré, que les valeurs du poète soient solidement présentes mais obscurcies par l'ornement, mais plutôt que sur plusieurs points centraux elles n'ont pas été décidées, ou sont assaillies par leurs contraires⁵⁰ », si bien que « le problème essentiel, l'énigme centrale », comme les qualifiait Marchal, ne peuvent pas être tranchées du point de vue du poème.

La crise vécue par Mallarmé à la fin des années 1860, après les poèmes baudelairiens de jeunesse, c'est le constat que le « creusement du vers » conduit nécessairement à la disproportion du son et du sens, du vers et du poème, avec ce résultat que la beauté a désormais, non pas pour condition l'obscurité, comme le dit Bénichou⁵¹, mais pour effet l'indécision du sens. « En creusant le vers à ce point », selon les mots de la lettre à Cazalis d'avril 1866⁵², Mallarmé a rencontré tout le contraire de la plénitude espérée du sens, à savoir sa complication irréductible. Il s'agit d'accepter que le sentiment du beau se sépare de l'intelligence du sens. Ce que Mallarmé appelle alors le Néant, c'est la nécessité de cet hiatus auquel il est tentant de préférer le silence. Dès lors, après le silence, l'achèvement sémantique des poèmes difficiles de Mallarmé n'est plus jamais analogue à la densité prosodique de leurs vers, et cette disproportion peut faire l'objet d'appréciations opposées.

49. Bénichou, *Selon Mallarmé*, op. cit., p. 349.

50. Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, op. cit., p. 41.

51. Bénichou, *Selon Mallarmé*, op. cit., p. 19.

52. *Correspondance*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 297.

D'une part, cet excès du vers par rapport au poème peut être vu comme un archaïsme et critiqué comme un retour aux préciosités des Grands Rhétoriciens, par exemple dans les rimes équivoquées pour lesquels Mallarmé conserva toujours une prédilection, depuis ce *Triolet improvisé* de 1859 où le nom d'un condisciple, *Jalouzet*, rime avec *jaloux est*⁵³, à la manière de *Molinet* avec *mol il n'ayt*, chez Guillaume Cretin⁵⁴, jusqu'aux calembours et bouts rimés virtuoses dans les poésies de la maturité. La richesse prosodique serait ainsi réalisée au prix de l'esprit de sérieux sémantique. À la limite de la saturation phonique, le vers devient un exercice artificiel qui mine le poème et annule son effet, comme parfois chez Banville, dont Mallarmé louait, dans *Le Forgeron*, « la rime ici extraordinaire parce qu'elle ne fait qu'un avec l'alexandrin qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe⁵⁵ ». Le poème est alors sacrifié au vers. Sans franchir cette limite, le vers de Mallarmé est sans doute le plus complexe et cohérent qui soit en français, mais non le poème.

À l'opposé, on peut faire l'apologie de cette saturation prosodique comme de l'instrument même de la recherche du sens. Les poèmes de Mallarmé sont moins des « machines à penser », comme Aragon nommait les sonnets, que des machines prosodiques, ou plutôt, comme machines prosodiques, ils produisent du sens sans les contraintes habituelles de la pensée. C'est la position de ceux parmi les commentateurs de Mallarmé qui, sous l'influence par exemple de la déconstruction, défendent l'ouverture et l'indécidabilité du sens contre l'exigence de monosémie, et à une nuance près – mais capitale – elle est conforme à la conviction de Mallarmé. Selon lui, en effet, le sens, non pas restera suspendu, mais *suivra*, conformément à la doctrine de la « suggestion » qu'il proposera dans les années 1880 et aux références à la musique qu'il multipliera dans les années 1890. Cette quête du sens par le vers, grâce à « la direction personnelle enthousiaste de la phrase⁵⁶ », est encore attestée par la disparition des titres thématiques des poèmes, pour ne plus désigner que la circonstance ou le genre : *Billet*, *Petit air*, *Tombeau*, *Hommage*, *Plusieurs sonnets*. Tout poème est une victoire sur le néant :

53. *Poésies*, éd. citée, p. 133.

54. Cité par Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, op. cit., p. 67.

55. *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 332.

56. « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 366.

À partir de 1868, suivant Robb, la plupart des poèmes de Mallarmé accomplissent un drame semblable. Comme ils décrivent leur propre production, ils révèlent une cosmogonie que Mallarmé croit inhérente au vers lui-même. [...] le sens est une fonction du vers, tout comme le poète, ajouterait Mallarmé, est une fonction de l'univers⁵⁷.

Machine prosodique, le vers révèle l'univers. Le poète fait confiance au vers pour produire du sens en proportion, c'est-à-dire pour nier le hasard – avec pour conséquence, signalée dans « Crise de vers », « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots⁵⁸ ». Le vers « rémunère philosophiquement le défaut des langues⁵⁹ », le vers « de plusieurs vocables refait un mot total⁶⁰ », et « [à] cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée⁶¹ ». C'est la théorie optimiste du Livre qui est ainsi indiquée, et, si elle est sans doute utopique à l'échelle du Livre, elle ne l'est pas nécessairement à l'échelle du poème. *Prose* est sans doute la meilleure approximation d'une poésie versifiée dont le sens se complétera idéalement par le jeu dru du vers.

Tel est le pari de Mallarmé : le vers créera le poème, le son suggérera le sens ; la compacité prosodique suscitera un sens adéquat. C'est pourquoi il n'y a pas plus contraire à la conception mallarméenne de la productivité sémantique du vers que la thèse de l'obscurcissement d'un sens préalable à restituer par l'explication de texte. Et Mallarmé a imaginé au moins une fois que le sens pourrait ne pas suivre : précisément dans sa lettre à Cazalis de juillet 1868 commentant le *Sonnet allégorique de lui-même* : « il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes⁶². » Ce sonnet crucial est « inverse » parce qu'il renverse la tradition de l'expressivité et de la redondance du vers, parce qu'il retourne la hiérarchie de l'argument et des sons en poésie, si bien que, si sens il y a, celui-ci résultera de « la dose de poésie », du « mirage interne des mots », de leurs « reflets réciproques⁶³ », comme Mallarmé dira vingt ans après, c'est-à-dire de la saturation prosodique du poème. Plus tard, se remettant au vers, Mallarmé refera ce pari à chaque nouveau poème, mais en mettant toutes les

57. Robb, *Unlocking Mallarmé*, op. cit., p. 64.

58. *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 366.

59. *Ibid.*, p. 364.

60. *Ibid.*, p. 368.

61. *Ibid.*, p. 366.

62. Lettre du 18 juillet 1868, *Correspondance*, éd. cit., p. 392.

63. « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 366.

chances de son côté pour que le sens suive. Aussi les critiques qui plaident en faveur de la déconstruction du sens comme fatalité linguistique, pensant être plus fidèles au poète que les partisans de l'explication de texte, le contredisent eux aussi sur un point essentiel, puisqu'ils ne lui accordent pas que le sens a suivi et que le hasard a été vaincu.

À moins que l'indétermination du sens ne soit précisément le sens vers lequel tend le poème. C'est par exemple ce que Bowie lit dans *Prose*, et ce qu'il doit y lire pour que son principe de lecture ne soit pas fondé sur l'hypothèse de l'échec de Mallarmé : celui-ci, dit-il, « ne recule pas devant la vision d'un monde " impossible " dans lequel des prédicats contraires sont tous deux vrais. [...] Le poème est construit de telle manière que des réponses incompatibles à ses questions métaphysiques non seulement survivent mais sont rendues mutuellement nécessaires⁶⁴ ». *Prose* est réaliste et idéaliste, croit et ne croit pas aux fleurs poétiques. Il est impossible de choisir entre des interprétations diamétralement opposées, car les contradictions appartiennent au poème. Cela revient à admettre que la merveilleuse consistance prosodique des poèmes de Mallarmé est là pour nous rappeler que le jeu du vers est aussi un leurre quand il tend vers l'unité et l'indivisibilité, et non pas, ou pas seulement, comme Mallarmé l'affirme pourtant, qu'il « rémunère [...] le défaut des langues ». Suivant Bowie, « *Prose* est contradictoire et, dans ses contradictions, éclaire un mécanisme fondamental de l'esprit. »⁶⁵ La vérité du poème est la contradiction, qui est aussi la vérité de la pensée. Mais Bowie ne peut pas faire que cette conviction ne soit pas elle-même traversée par le doute : « Et pourtant... combien mince est le partage entre la plénitude sémantique et la vacuité sémantique ! » Le poème risque toujours de se dévider en un jeu de mots ; l'indétermination du sens comme excès de sens peut à tout moment se résorber dans un sens vide. Le pari du sens est inséparable de l'aporie du sens.

64. Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, *op. cit.*, p. 80-81.

65. *Ibid.*, p. 89.

Le fantôme d'Hérodiade *Don du poème et Sainte*

À plusieurs reprises, à partir de 1886, Mallarmé fit part de son désir de compléter son *Hérodiade* abandonnée à la fin des années soixante, et d'insérer cette *Hérodiade* enfin achevée dans l'édition qu'il préparait alors de ses *Poésies* pour l'éditeur bruxellois Edmond Deman. Ce fut d'ailleurs une des raisons pour lesquelles cette édition, projetée dès 1891, traîna jusqu'à sa mort : Mallarmé ne se remit en effet à ce qui devait devenir *Les Noces d'Hérodiade* qu'en mai 1898, si bien que quand il mourut, en septembre de la même année, *Les Noces d'Hérodiade* restaient inachevées et que seule parut en 1899, dans l'édition devenue posthume des *Poésies*, la *Scène* publiée près de trente ans plus tôt dans le deuxième *Parnasse contemporain*. Je voudrais cependant montrer que, dans cette édition où ne figurent ni le *Cantique de saint Jean*, publié en 1913, ni l'*Ouverture ancienne*, publiée en 1926, la figure d'Hérodiade déborde largement les limites de la *Scène*, ou, si l'on préfère, qu'à côté de cette Hérodiade visible, peuvent se déchiffrer, jusque dans *L'Après-midi d'un faune* ou des poèmes comme « Victorieusement fui le suicide beau... » et « Une dentelle s'abolit... », les traces d'une Hérodiade invisible. Pour des raisons de place, je me limiterai cependant aux deux poèmes immédiatement contemporains de la naissance d'*Hérodiade*, et antérieurs à la crise du printemps de 1866 : *Don du poème et Sainte*.

Le nom d'Hérodiade, on le sait, apparaît pour la première fois dans le poème intitulé *Les Fleurs* : dans ce poème qui est une sorte d'hommage à Baudelaire, Hérodiade a naturellement toutes les apparences d'une fleur du mal :

Et, pareille à la chair de la femme, la rose
 Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
 Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !¹

Elle inaugure ainsi la symbolique florale qui sera celle de la *Scène*, même si la rose cruelle des *Fleurs* se métamorphose, en face de la nourrice, en lys mystique, et suggère d'emblée que l'œuvre emblématique entre toutes de la poésie mallarméenne devra bien moins à l'histoire ou à la légende qu'à une généalogie proprement poétique.

Mais si l'on excepte *Les Fleurs*, le poème le plus évidemment lié à *Hérodiade*, par sa genèse autant que par son incipit, est le quatorzain intitulé *Don du poème*, exactement contemporain de la naissance d'*Hérodiade*², et que Mallarmé présentera ainsi à Villiers de L'Isle-Adam, aussitôt après avoir défini la théorie poétique de sa tragédie devenue poème : « Je vous adresse la note assez exacte du vers, dans un petit poème composé après le travail de la nuit auquel j'ai acclimaté mon esprit en souvenir de vous. Le poète, effrayé, quand vient l'aube méchante, du rejeton funèbre qui fut son ivresse pendant la nuit illuminée, et le voyant sans vie, se sent le besoin de le porter près de sa femme qui le vivifiera. »³

La question qui se pose, à propos de ce poème successivement intitulé *Le Jour*, *Le Poème nocturne*, *Dédicace du poème nocturne*, *Don*, *Don du poème*, est de savoir s'il est référentiel, comme le suggère la référence de l'incipit à *Hérodiade*, ou autoréférentiel ; en d'autres termes, si « l'enfant d'une nuit d'Idumée » est *Hérodiade* – ou du moins quelque ébauche avortée du poème – ou le quatorzain lui-même. Dans le second cas, le poème n'aurait qu'un rapport circonstanciel avec *Hérodiade*, le quatorzain ayant été simplement écrit comme une distraction au cours des nuits normalement vouées à l'élaboration de ce qui était encore, alors, un drame destiné au Théâtre-français ; dans le premier cas, il aurait un rapport essentiel. S'il est tentant de préférer, eu égard à l'idée qu'on se fait de la poésie mallarméenne, la lecture autoréférentielle, une lecture hérodiadéenne de ce poème est peut-être plus riche de suggestions, et en tout cas mieux justifiable, tant d'un point de vue génétique qu'au regard de la composition du recueil qui tend à faire de *Don du poème*, par sa place, une dédicace d'*Hérodiade*.

1. *Les Fleurs*.

2. La première allusion au poème se trouve dans la lettre à Cazalis du 9 ou 16 mars 1865, *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 234 (cette édition sera désormais désignée par *Correspondance 1862-1871*).

3. *Ibid.*, p. 279.

Don du poème métaphorise en roman familial la création poétique⁴ : la trinité auteur-œuvre-dédicataire devient ainsi le trio père-enfant-mère nourricière. Or ce roman familial reproduit celui-là même qui fait la fiction poétique d'*Hérodiade* (une fiction qui peut se lire en retour comme une allégorie de la création) : la *Scène d'Hérodiade* nous montre en effet la crise d'une « froide enfant » entre un père absent et une nourrice sèche :

Il ne sait pas cela le roi qui salarie
Depuis longtemps la gorge ancienne et tarie.
Son père ne sait pas cela [...] ⁵

Hérodiade cherche à conquérir, contre une nourrice possessive et bornée, son autonomie. La nourrice, elle, représente la tutelle maternelle, ou son substitut symbolique, mais elle apparaît aussi, à jouer les oiseaux de malheur, comme une nouvelle sibylle :

[...] femme née en des siècles malins
Pour la méchanceté des autres sibyllins... ⁶

Elle redouble ainsi la tutelle maternelle d'une tutelle religieuse, et la figure de cette double tutelle est ici le lait, qui évoque à la fois le sein maternel et le paradis des religions nourricières, le paradis qui est en somme un autre nom de la Voie lactée :

Si tu me vois les yeux perdus aux paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis. ⁷

L'émancipation d'Hérodiade passe, dans ces conditions, par un double sevrage symbolique : en bannissant la nourrice, elle se sépare du lait maternel et de la religion nourricière. Et l'on imagine que cette émancipation d'Hérodiade a quelque chose à voir avec le rêve d'une beauté nouvelle quand on lit, dans la lettre d'envoi de *Don du poème* à Villiers de L'Isle-Adam, la

4. Cette métaphore peut se lire, inversée, dans les lettres qui font part de la naissance de Geneviève, à la fin de 1864, au moment même où Mallarmé se mettait à *Hérodiade* : « Je n'ai pas fait de vers, tous ces temps-ci, mais j'ai eu une petite fille bien rythmée, dont les yeux ont un bleu que je ne saurais pas mettre à mes rimes, et les cheveux se déploient déjà avec l'allure de vos grands vers provençaux. Ce poème, malheureusement, me prive des autres [...] » (*Ibid.*, p. 216).

5. *Ouverture ancienne, Poésies*, p. 79, v. 73-75.

6. *Hérodiade, Ibid.*, p. 32, v. 95-96.

7. *Ibid.*, p. 31, v. 83-84.

théorie poétique qui a permis à Mallarmé de rêver son « poème entier d'*Hérodiade* »⁸ : « En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie. »⁹

Or, si l'on lit *Don du poème* au regard de ce scénario symbolique d'*Hérodiade*, on constate que le quatorzain ressuscite autour de l'enfant d'Idumée une figure maternelle qui reconstitue la conjonction symbolique, sous le signe du lait, de la nourrice et de la sibylle :

Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme...¹⁰

En outre, cette double figure, maléfique dans la « Scène », redevient ici une figure bénéfique, celle de la fécondité refusée à la paternité poétique.

Mais dans *Don du poème* la figure maternelle comporte aussi une troisième dimension ; elle n'est pas seulement nourrice et sibylle, elle est aussi, et peut-être surtout, « la berceuse », puisque c'est la seule identité que le poète lui donne : « Ô la berceuse, avec ta fille... ». La fonction de berceuse se relie sans doute à la fonction maternelle, mais le mot, parce qu'il désigne aussi une chanson, donne à la mère une fonction musicale que définit exactement le vers 11 (« Et ta voix rappelant viole et clavecin... »). C'est dire que la figure maternelle de *Don du poème* est à la fois nourrice, sibylle et musicienne, et c'est dans le même mouvement qu'elle chante et donne le sein :

Et ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme...¹¹

Il convient à ce point de s'arrêter sur ce vers 11. Le verbe *rappeler* peut être entendu de deux façons : la voix qui rappelle viole et clavecin, c'est sans doute la voix dont le timbre évoque, par analogie, celui de la viole ou du clavecin, mais rappeler, c'est aussi, au sens propre du verbe, faire revenir : la voix maternelle a en quelque sorte le pouvoir magique de faire revenir, de ressusciter viole et clavecin.

8. *Correspondance 1862-1871*, p. 279.

9. *Ibid.*

10. *Don du poème, Poésies*, p. 26.

11. *Ibid.*

S'il est vrai, comme l'hypothèse en est faite ici, que *Don du poème* s'inscrit, par rapport à *Hérodiade*, dans une logique d'inversion ou de réparation imaginaire, le rappel des instruments de musique suppose naturellement, dans *Hérodiade*, une disparition antérieure ou une abolition qu'il viendrait réparer. Avant de se demander si tel est bien la cas, ou non, dans *Hérodiade*, la disparition des instruments ne peut pas ne pas faire penser à un autre poème, *Sainte*, où le santal de la viole s'efface en même temps qu'un autre emblème de la sainte, le livre du magnificat :

[...] Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.¹²

Or ce poème, notons-le, fut sans doute écrit dans les jours mêmes où Mallarmé commençait, au début de décembre 1865, l'*Ouverture d'Hérodiade*, une *Ouverture* qu'il qualifiait lui-même d'« ouverture musicale »¹³. Il donne à voir, sous forme de diptyque, la métamorphose de Sainte Cécile, figure du lien traditionnel entre musique et religion, en une sainte moderne, ou laïque, patronnant une musique détachée de toute fonction religieuse et rendue au silence du papier, la poésie, « Musicienne du silence ». Cette sainte inédite, patronne d'une poésie nouvelle qui s'affranchit aussi bien de toute fonction religieuse que d'une référence purement thématique à la musique, a bien évidemment quelque chose à voir avec *Hérodiade*. Il reste cependant à préciser ce lien, et à revenir à la question tout à l'heure posée quant à une possible disparition, dans *Hérodiade* comme dans *Sainte*, des instruments de musique.

Repartons de *Sainte*, où la métamorphose de sainte Cécile suppose la disparition de ses deux emblèmes : la viole (ou son vieux santal) – emblème musical – et le vieux livre (du Magnificat) – emblème religieux. Or ce deuxième emblème est littéralement présent dans *Hérodiade*, par la bouche de la nourrice qui s'excuse ainsi de l'offrande déplacée des parfums, repoussée par la vierge avec horreur :

Pardon ! l'âge effaçait, reine, votre défense
De mon esprit pâli comme un vieux livre ou noir...¹⁴

12. *Sainte*, *ibid.*, p. 41.

13. *Correspondance 1862-1871*, p. 297.

14. *Poésies*, p. 29, v. 42-43. Et ce vieux livre, comme le suggèrent l'« Ouverture » (qui parle à pro-

En rejetant la nourrice, Hérodiade, comme la sainte nouvelle, s'émancipe du vieux livre¹⁵ pour rêver un autre livre, celui que l'*Ouverture* nomme « le lit aux pages de vélin »¹⁶.

Reste la viole. Point de viole dans *Hérodiade*, que ce soit dans la *Scène* ou dans l'*Ouverture musicale*. On pourrait dire – pourquoi pas ? – que la rêverie de celle qui se veut « reptile / Inviolé »¹⁷ donne à lire conjointement le refus du viol et le refus de la viole, mais c'est peut-être là tirer le texte par les cheveux. En revanche, s'il est vrai que le texte d'*Hérodiade* ignore la viole, il y a bien, cependant, une viole latente, que révèlent les avant-textes du poème. Les ébauches de l'« Ouverture musicale » montrent en effet une proximité plus grande encore d'*Hérodiade* et de *Sainte* : la vierge, comme la sainte, est flanquée d'instruments. Une des ébauches évoque la viole, une autre la mandoline, cet autre nom de la mandore. Or dans l'une et l'autre ébauches, viole et mandoline, dans la chambre désertée par Hérodiade, apparaissent comme des images du ventre maternel :

Et la viole est là, méchante, qui s'appuie
 Au lieu de faire jaillir en vierge fuie
 Le deuil
 Qu'un ventre chaste et creux
 Sur un lit vierge et froid d'une horreur maternelle [...]»¹⁸

Et cette mandoline au ventre dit
 Pourquoi que sur le drap maternel du vieux lit [...]»¹⁹

pos de la voix de la Nourrice de « l'antienne aux versets demandeurs ») et les ébauches des *Noces d'Hérodiade*, est un antiphonaire.

15. Cette aspiration de la vierge à s'émanciper du vieux livre dit évidemment la volonté d'autonomie de la poésie vis-à-vis de la religion, mais elle rappelle aussi que l'Hérodiade mallarméenne n'a plus grand chose à voir avec le personnage biblique, comme l'écrivait le poète à son ami Eugène Lefébure en février 1865 : « La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade. Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire » (*Correspondance 1862-1871*, p. 226).

16. *Poésies*, p. 78, v. 59.

17. *Ibid.*, p. 32, v. 105-106.

18. *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1102.

19. *Ibid.*, p. 1104.

Si Hérodiade déserte sa chambre, c'est qu'elle pressent, dans cette chambre, la chambre « nuptiale déjà »²⁰, et qu'elle reconnaît dans la viole ou la mandoline posées sur le lit les figures d'une maternité qui lui fait horreur et dont elle rejette l'idée. Il y a donc bien, dans *Hérodiade* comme dans *Sainte*, un rejet de la viole et un rejet du vieux livre, de la musique et de la religion, même si le premier n'est plus lisible dans le texte définitif, et ce double rejet, dans un poème comme dans l'autre, est la condition nécessaire pour accéder à cette forme nouvelle de musique dont l'*Ouverture musicale* propose la première illustration, la musique du silence ou la poésie pure.

Il n'est pas jusqu'au vitrail de *Sainte* qui ne trouve dans *Hérodiade* son correspondant. Dans l'*Ouverture musicale*, en effet, la nourrice évoque en ces termes la fenêtre de la chambre d'Hérodiade, ouverte sur le crépuscule auro-ral qui embrase le ciel :

Crime ! bûcher ! aurore ancienne ! supplice !
 Pourpre d'un ciel ! Étang de la pourpre complice !
 Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail.²¹

L'image du vitrail est évidemment motivée par le symbolisme de l'*Ouverture* qui fait de la chambre d'Hérodiade une église désaffectée²², désaffectation comparable à celle de la liturgie dans *Sainte*. Mais il ne s'agit pas là d'une image accessoire, et l'on peut parler d'un vitrail d'Hérodiade tout à fait analogue au vitrail de sainte Cécile.

Dans *Sainte*, en effet, la métamorphose de la sainte s'accompagne de celle du vitrail : métamorphose d'un vitrail traditionnel de sainte Cécile en « vitrage d'ostensoir » de la sainte musicienne du silence. De même, Hérodiade désertant sa chambre-église – désertion dont le vitrail ouvert est le signe – se dérobe par là même au destin auquel semble le vouer le rêve religieux de la nourrice, celui de se figer dans une figure de vitrail. Là encore, les ébauches de l'*Ouverture* sont plus explicites qui font de la vierge celle qui refuse d'être une figure de vitrail, ou une simple beauté d'ornement :

20. *Œuvres complètes*, p. 1105.

21. *Poésies*, p. 77, v. 17-19. Cette image du ciel embrasé, on la retrouvera au vers 2 de « Victorieusement fui le suicide beau... » : « Tison de gloire, sang par écume, or, tempête! »

22. Voir les v. 39-53 de l'« Ouverture ancienne » dans la version corrigée (*Poésies*, p. 78) et dans la version primitive (*ibid.*, p. 259) : il y est question de « toile encensée », d'« ostensoirs » ou d'« encensoirs refroidis », de « retable ».

Pas mieux que le beau jour qui ne sera jamais
 L'ornement de la vitre absente
 [...]

 La dame au nom trop pur ombrageant son visage
 Comme un casque léger d'impératrice enfant
 D'où, pour feindre sa joue il tomberait des roses,
 Ne viendra
 Ouvrir
 À l'antique horizon
 Même pour n'aller que jusqu'à la fenêtre
 Elle n'a pas aimé, cette princesse naître.²³

Pas mieux que le jour vain qui ne sera jamais
 La Princesse qui devrait être là –
 L'ornement du vitrail
 Non ! nul jour – de la belle fenêtre
 Elle n'a pas aimé cette princesse naître [...] ²⁴

S'il est aventureux de commenter ces vers lacunaires dont le fil syntaxique reste incertain, on peut au moins faire quelques remarques :

– On notera d'abord que ces ébauches abandonnées de *L'Ouverture* ne seront pas tout à fait perdues puisque Mallarmé en tirera bien plus tard la substance du sonnet « Une dentelle s'abolit... », et qu'un autre sonnet tardif, « Victorieusement fui le suicide beau... », leur fera l'emprunt presque littéral de ses deux derniers vers.

– On constatera aussi une double corrélation imaginaire : la très forte corrélation établie par la rime, entre naître et fenêtre²⁵, et cette autre corrélation, sous le signe de la fenêtre, entre la naissance d'Hérodiade et celle du jour. Cette double corrélation, qui se retrouvera naturellement dans « Une dentelle s'abolit... », rappelle aussi que dans *Don du poème*, dont le titre originel était *Le Jour*, « l'enfant d'une nuit d'Idumée » naissait avec le jour « Par le verre brûlé d'aromates et d'or ».

Il reste que la corrélation entre naître et fenêtre est ambiguë, ou qu'elle varie d'une ébauche à l'autre. La fenêtre apparaît tantôt comme une fenêtre

23. *Œuvres complètes*, p. 1103-1104.

24. *Ibid.*, p. 1104.

25. Cette corrélation était déjà présente, mais avec une connotation différente, dans le poème précisément intitulé « Les Fenêtres » : « Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime / – Que la vitre soit l'art, soit la mysticité – / À renaître, portant mon rêve en diadème, / Au ciel antérieur où fleurit la Beauté ! » (*Poésies*, p. 11).

originelle, dont la vierge, bon gré mal gré, procéderait – c'est le cas dans l'ébauche 2 –, tantôt comme une fenêtre finale qui orienterait son devenir – c'est le cas dans l'ébauche 1, ou dans « Une dentelle s'abolit... » :

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître²⁶.

Cette dualité de la fenêtre n'est pas sans analogie avec celle qui se réalise d'une autre façon dans *Sainte*, où sainte Cécile s'abstrait en quelque sorte de son vitrail originel pour naître à une identité nouvelle dans le vitrage d'ostensoir de la poésie. Mais en même temps, l'ambiguïté est révélatrice du statut tout particulier de l'*Ouverture ancienne* et de la *Scène*. Là où un petit poème manifeste, dans sa perfection (au double sens du mot), la métamorphose achevée de celle qui incarne la poésie mallarméenne, l'*Ouverture ancienne* et la *Scène* exhibent cette autre figure de la poésie mallarméenne, Hérodiade, au premier moment d'une crise encore loin de son dénouement. Dans ce crépuscule symbolique, cet entre-deux du jour et de la nuit, qui peut se lire aussi bien comme un crépuscule du soir que comme un crépuscule du matin, Hérodiade elle-même est encore dans l'entre-deux de son destin.

Par-delà les différences de forme et d'énonciation (énonciation dramatique dans *Hérodiade*, je lyrique exhibé dans *Don du poème*, effacé dans *Sainte* derrière la pure objectivité d'un vitrail poétique) *Don du poème*, *Sainte* et *Hérodiade* convoquent ainsi le même complexe imaginaire de la maternité, de la religion et de la musique parce que les trois poèmes proposent trois variations sur une même naissance symbolique, celle d'une poésie nouvelle. Là où *Sainte* réalise, en miniature, le vitrage d'ostensoir de cette poésie nouvelle, tandis qu'*Hérodiade* en dramatise l'avènement encore incertain, *Don du poème* thématise les doutes du poète tenté, devant une œuvre dont il disait lui-même en juin 1865 qu'elle l'avait stérilisé²⁷, par le retour à une inspiration

26. *Ibid.*, p. 68.

27. *Correspondance 1862-1871*, p. 242.

plus traditionnelle. Mais s'il y a ainsi analogie entre *Sainte* et *Hérodiade*, comme si la sainte anonyme du titre définitif se confondait avec « la dame au nom trop pur » dans la figure imaginaire d'une sainte Hérodiade, vierge et martyre, et patronne de la poésie, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait, entre les deux poèmes, qu'une différence de dimension et d'énonciation : à travers la crise d'Hérodiade, c'est sans doute une poésie très nouvelle qui se joue allégoriquement, mais c'est aussi quelque chose de plus profond dont Mallarmé lui-même est encore inconscient, et qui lui fera écrire quelques mois plus tard : « Hérodiade, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, [...] et dont j'ai enfin trouvé le fin mot »²⁸. Cet enjeu plus essentiel et encore inconscient, c'est la découverte du glorieux mensonge de la poésie et de ce néant dont l'œuvre future fera, sous le patronage de la Sainte « Musicienne du silence », le « creux néant musicien ».

28. *Ibid.*, p. 310.

Hérodiade et le faune

L'édition Deman, fidèle sur ce point à l'édition photolithographique de 1887, fait se suivre immédiatement la scène d'*Hérodiade* et *L'Après-midi d'un faune*. Il en va de même pour l'album *Vers et prose*, où le premier texte n'est donné que de manière fragmentaire. L'édition Deman – on le sait – adopte un ordre de présentation qui respecte, mais avec de visibles entorses, l'ordre chronologique. On pourrait croire, en lisant la section consacrée aux poèmes du *Parnasse contemporain*, que le critère retenu est la date de publication des poèmes. Mais si ce critère avait été appliqué à la rigueur, le *Toast funèbre* viendrait s'intercaler entre *Hérodiade* et *L'Après-midi d'un faune*. S'est-on alors fié à l'ordre de composition ? Si *Hérodiade* est commencée en novembre 1964 et *Le Faune* en juin 1965, il n'est pas impossible que *Don du poème* ait été mis en chantier dès le printemps de 1965 ; il devrait donc s'insinuer entre la scène et l'épilogue. On comprend aisément les raisons qui ont mené à une décision différente : *Don du poème* est une introduction à *Hérodiade* ou une dédicace. La place de *Salut*, très tardif, en tête du recueil, n'est donc pas le seul exemple d'une décision de classement prise en fonction de critères qui ne sont pas mécaniquement chronologiques. Bertrand Marchal n'hésite pas à suggérer que *Sainte*, qui est achevée avant le 5 décembre 1965, donc bien avant que la scène d'*Hérodiade* ait atteint son état définitif, inaugure, une période « post-hérodiadéenne » (p. 221) ; pour établir sa thèse, il tire argument de la place qui est donnée au poème dans le recueil.

Si Mallarmé, dans les recueils apparemment exhaustifs comme dans l'anthologie que représente *Vers et prose*, choisit de placer *L'Après-midi d'un faune* juste après *Hérodiade*, ce n'est pas sans intention. On peut songer à un critère de genre : les deux textes sont ou ont été destinés au théâtre. Mais il est évident qu'on doit aller plus loin : les deux entreprises ont été liées d'emblée, dans la pensée du poète comme dans l'idée que s'en faisaient ses amis. La correspondance revient souvent sur une image d'alternance et de contraste qui

paraît indubitable : l'un des poèmes est un poème d'été, agressif, joyeux, masculin, plein de feu ; l'autre est un texte d'hiver, épeuré, mélancolique, féminin, orné de bassins, de fontaines et de neiges. On dirait – Mauron l'a suggéré¹ – que l'ensemble obéit au jeu du yin et du yang.

C'est aussi Mauron qui fait remarquer que le nom de Vénus apparaît aussi bien dans *Hérodiade* que dans *L'Après-midi d'un faune*². Il en tire une étrange conséquence : à ses yeux, ce rapprochement possible entre les deux poèmes met en cause l'unité stylistique du premier ; les vers

Sais-tu pas un pays
Où le sinistre ciel ait les regards haïs
De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage

ont beau avoir « un accent plus crispé, plus ennemi de la vie naturelle » que ceux du *Faune* où est nommée la déesse, ils lui semblent en être plus proches que de ceux qui suivent dans la scène :

Allume encore, enfantillage
Dis-tu, ces flambeaux [...].

Autrement dit, une analogie aperçue entre les deux poèmes sert surtout à les distinguer l'un de l'autre et à établir au moins dans l'un d'eux l'existence de regrettables disparates. Tant est puissante la conviction que la scène et l'élogue sont exclusives l'une de l'autre.

Il va de soi que la mention de Vénus vient au secours de tout interprète intéressé à faire apparaître entre les deux textes une opposition radicale. Hérodiade fuit la déesse, cherche un pays où serait haïe, astre peut-être plus que corps, celle qui préside aux étreintes³. Le faune, au contraire, s'emparerait volontiers de la chair divine pour en boire « la frayeur secrète ».

Cette claire opposition thématique et symbolique ne doit pas faire oublier un fait peut-être minime : la mention de Vénus figure à la même place dans

1. Voir Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, suivie de *Mallarmé et le Tao* et *Le Livre*, Neuchâtel, la Baconnière, 1968. Mauron s'intéresse à une parenté qu'il aperçoit entre la pensée mallarméenne et la pensée taoïste ; mais il ne fait pas explicitement du yin et du yang l'application que je propose.

2. Ch. Mauron, *Mallarmé l'obscur* (1941), rééd., Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986, p. 107.

3. Je comprends, comme beaucoup d'autres, que ce pays a haï les regards de Vénus. L'inversion entraîne un accord bizarre du participe passé, parfaitement conforme à la règle, et de coloration quelque peu archaïque.

les deux textes, peu avant la fin, peu avant que soit prononcé, dans les deux textes, le mot « adieu ». Ces deux indices pourraient inviter à formuler une hypothèse certes excessive : toutes choses égales d'ailleurs, les deux poèmes auraient la même structure, seraient composés de manière parallèle. À quoi mène cette idée aventurée ?

Avant toute chose, il faut résister à l'envie de deviner quelle a pu être l'intention de Mallarmé, de prouver qu'il a voulu les similitudes que le lecteur, aujourd'hui, est tenté de mettre au jour. Les documents font défaut ; en leur absence, il est inutile de hasarder des convictions.

Il faut ensuite remarquer que, si ce parallélisme existe, il coexiste avec son contraire ; deux vers peuvent donner l'impression d'avoir été composés pour se répondre.

Couple, adieu, ; je vais voir l'ombre que tu devins.

et

Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?

Le mot *ombre* occupe la même place dans les deux vers, juste après la césure. Il n'est pas fréquent – on le sait – que la septième syllabe de l'alexandrin porte un accent tonique.

Or ce parallélisme est pris dans une opposition *toto calo*. Il rapproche le vers final du *Faune* et le vers initial d'*Hérodiade*, proposant ainsi une manière de refermer sur lui-même, par le retour d'un motif, l'ensemble que forment les deux textes.

Voilà bien un détail qui invite à en chercher d'autres. Il s'agit de trouver des points communs, en prenant garde à leur place dans l'un et l'autre texte, sans attendre que cette place soit toujours identique.

Autrement dit, on n'aboutira pas nécessairement à un résultat entièrement satisfaisant en comparant le plan des deux textes. L'expression « parallélisme », qui vient d'elle-même à l'esprit, demande à être traitée avec précaution.

Il semblerait pourtant que certains grands mouvements analogues orientent l'un et l'autre poème. On sait que la scène d'*Hérodiade* est, dans ses soixante premiers vers, qui font presque la moitié du texte, articulée par trois événements, par le triple attentat de la nourrice. La princesse elle-même résume très clairement cette figure, en évoquant

Ce baiser, ces parfums [...] cette main. (v. 57-58)

Le premier récit est donné comme un récit réel, quels que soient les doutes qui ont pesé sur la réalité des événements qu'il rapporte. Le second récit est nettement fantasmatique ; il ne recourt pas moins pour se dire au présent de l'indicatif.

À ce double récit correspondrait dans *Hérodiade* la très vague prophétie de la nourrice :

Décroîtra, quelque jour, ce dédain triomphant

à quoi répond le refus, ou la dénégation, de la princesse. Tout ici reste allusif. Certes

le dieu que le trésor
De votre grâce attend

n'aura pas d'autres exigences que celles du faune. Et l'on peut dire que l'héroïne, de ce conquérant brutal

à jamais ingrate se délivre.

Hérodiade est « retirée en » sa « couche », comme si ce lieu était le plus sûr refuge contre les entreprises des mortels et des dieux. Puis la fuite de la princesse est comparée à la mort, identifiée à la mort, au point que la nourrice semble prendre peur.

Et le récit connaît une reprise très condensée ; l'agresseur est cette fois l'azur, contre lequel on se défend en s'enfermant, mais non sans imaginer une fuite

J'y partirais.

Vénus figure dans cette reprise du motif, comme elle figurait dans ce passage du *Faune* que nous avons analysé à l'aide du même terme, « reprise ».

Suit une palinodie, qui ressemble à celle du faune. Le châtimeur n'aura pas lieu, ou tout au moins le sylvain renonce à le craindre ; Hérodiade ne s'enfuira pas, elle accepte d'attendre « une chose inconnue ». En reprenant à la nourrice le vers « attendre » (v. 73 et 130), elle avoue désirer ce qu'elle disait refuser.

Évidemment partielle – elle ne prend en compte qu'un certain nombre d'indices – cette analyse offre l'intérêt d'attirer l'attention sur une rupture que

l'on pourrait croire calculée juste avant le milieu de l'un et l'autre texte. C'est le moment où le faune déclare qu'il va « regonfler » des souvenirs ; c'est le moment où, pour la première fois, Hérodiade évoque l'imminence d'un malheur.

Le texte du *Faune* nomme alors Syrinx ou la syrinx, et la qualifie de « maligne ». Dans le premier texte qui nous est parvenu, celui qui porte des indications de mise en scène (p. 208), les deux mots ne figuraient pas. Ils apparaissent dans l'*Improvisation d'un faune* (p. 214), texte envoyé au *Parnasse contemporain* (et refusé, comme on sait). L'introduction de la « maligne Syrinx » a une conséquence curieuse : les peurs qu'exprimaient plus ou moins nettement les nymphes surprises deviennent « folâtres » (p. 216), puis, définitivement, « traîtresses » (p. 38), de « malignes » (p. 210) qu'elles étaient. Le transfert de l'adjectif suggère la possibilité d'une analogie entre les nymphes, la Syrinx mythologique et la flûte qui opère la transposition du réel visible en musique. L'analogie pourrait être pensée comme une complicité.

Ces « peurs malignes » peuvent faire songer au « *fugit ad salices* » de Virgile. Les variantes du texte mallarméen hésitent entre l'idée d'une timidité jouée, plus proche des *Bucoliques*, et une terreur réelle, sur laquelle ne cesse d'insister, à travers tous les états du texte, une expression unique : « la frayeur[...] de la chair », « frayeur profonde » dans l'état intermédiaire, « frayeur secrète » dans le texte initial et dans le texte définitif.

Cette peur maligne rejoint la frayeur d'Hérodiade, qui se dit en termes divers : « horreur » (v. 50, v. 103), « effroi » (v. 16, 61, 104) ; ou, dans la bouche de la seule nourrice : « terreur » (v. 64), « épouvantes » (v. 71).

Le mot « malin » apparaît lui-même dans *Hérodiade*, au pluriel. Il rime avec « sibyllins », et jette son ombre sur la nourrice, « femme née en des siècles malins ». Or c'est la nourrice qui lance la prophétie :

J'aimerais
Être à qui le destin réserve vos secrets.

(Quel rapport y a-t-il entre « vos secrets » et « la frayeur secrète de la chair » ?)

La princesse, de même qu'elle a résumé le triple attentat perpétré dans la première partie de la scène, rappelle la parole insupportable de la vieille femme « qui parle(s) d'un mortel » et l'invite à « prophétiser » que la nudité est la mort. La nourrice, dans sa malignité profonde, s'est rendue coupable d'un nouvel attentat : elle a osé parler de l'amant futur ; elle a imaginé que pouvait être dévoilé le secret, mise au jour, « selon » un homme, la nudité de la princesse.

Maligne elle-même, Hérodiade semble oublier qu'elle a, pour sa part, à propos de fontaine, prononcé le mot « nudité »(v. 51) et posé la question

Nourrice, suis-je belle ?

La nourrice a répondu :

Un astre en vérité

prophétisant du coup l'assimilation de la princesse à une étoile, assimilation qui sera explicitement proposée au vers 102. Mais lorsqu'Hérodiade se compare à une étoile, elle fait semblant d'ignorer que quelques instants plus tard elle va dire à mots couverts sa haine pour Vénus

qui, le soir, brûle dans le feuillage,

qui brûle comme lumière, comme clarté, comme étoile, qui brûle comme brûle la nuit, à ceci près qu'elle ne brûle pas, sans doute, elle, « de chasteté ».(v. 108)

Il se construit entre la jeune fille et sa nourrice une complicité dont les derniers vers rendront compte, après le départ de la vieille femme.

Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres !

Mais cette complicité s'est instaurée aussi avec le discours du faune, dont le but avoué est d'« enlever encore des ceintures » à l'« ombre » des nymphes et qui culmine dans la vision de Vénus, dont la première version fait rimer le nom avec « nus ».

On pourrait avoir le sentiment que la scène d'*Hérodiade* est construite selon un très lent crescendo selon lequel se révèle peu à peu le secret de la jeune fille qui brûle. Les derniers vers suggèrent que l'effroi est aussi une attente. Hérodiade, telle la Salammbô de Flaubert, comprend comment se répondent et se mêlent des deux aspects de la déesse, lumière pâle et feu brûlant.

Le mot « effrois », au pluriel, apparaît pourtant très tôt dans la scène, dès la première tirade.

Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois ? (v. 16)

Le mot est alors mystérieux. Que peut craindre cette figure sculpturale, devant laquelle viennent s'incliner les lions ? Cette image première, Hérodiade la reprend lors du quatrième attentat de la nourrice, l'attentat purement verbal.

Mais qui me toucherait, des lions respectée ? (v. 81)

« Respectée » rime avec « sculptée ». Hérodiade est encore « fatale », destin elle-même et non « victime lamentable à son destin offerte » (v. 85). L'imposante sérénité qui la baigne s'exprime à travers un tour assez bizarre :

mes pieds qui calmeraient la mer.

Le verbe est repris dans le vers suivant /

Calme, toi, les frissons de ta sénile chair.

On ne peut pas ne pas comprendre que la nourrice, qui a souhaité donner un baiser, est accusée de brûler, malgré son âge. Le « frisson » reparait, liée à l'image d'une nudité dévoilée par un mortel, au vers 99.

Hérodiade froide, Hérodiade métallique, Hérodiade pétrifiée réprime les frissons, les passions, chez elle-même, chez la nourrice, chez les lions. Elle calmerait la mer.

Peut-être est-il bon de relire ici un poème ancien – il date de 1862 – que Mallarmé n'a jamais souhaité publier.

Tes genoux [...]

Je les baise, et tes pieds qui calmeraient la mer. (p. 150)

Le personnage qui prononce ces mots se donne à lui-même, s'il faut en croire le titre du poème, le nom d'« Enfant prodigue ». Rien, dans les cinq strophes, ne fait explicitement allusion à la parabole évangélique. Tout au plus rencontre-t-on une atmosphère religieuse, que créent des mots assez nombreux : « cierge, encens, Démon, saint-cœur de Jésus, oraisons, cilice, sainte, cantique. »

Après de cette femme qui vit dans un monde liturgique, l'enfant prodigue cherche un refuge contre le « mal » dont il souffre. Ce mal est lié à l'appel d'un « Infini ».

On croit comprendre pourquoi Mallarmé a renoncé non seulement à publier, mais même à amender ce poème ; au verso de la feuille sur laquelle il

l'avait noté, figure une première version du *Placet futile*. Cette version, intitulée simplement *Placet* a connu la publication dès 1862 ; Verlaine l'a reproduite en 1884 dans *Les Poètes maudits*. Mallarmé l'a reprise et modifiée pour l'édition de 1887. Fantaisie dans le goût du XVIII^e siècle, volontairement désuète, aimablement parodique, cette pièce, qui a quelques émules dans les *Fêtes galantes*, peut passer pour un jeu sans conséquence. *L'Enfant prodigue*, au contraire, avec son ton tragique, rappelle certains longs poèmes, élégies ou rêveries, d'*Entre quatre murs*. C'est un regard vers le passé, vers ce passé auquel Mallarmé a tourné le dos, comme le moribond des *Fenêtres* s'est éloigné du « grand crucifix ennuyé ».

On a du mal à trouver un écho de ce poème dans ce que Mallarmé a lui-même consenti à publier, sinon cette citation fidèle dans *Hérodiade*. Tout au plus, en songeant au dernier vers,

J'endormirai mon mal sur votre fraîche chair,

pourrait-on avoir l'impression d'en entendre un très vague écho dans *Angoisse* (dont la première version connue est intitulée « À une putain ») ou dans *Tristesse d'été*. Mais aucune rencontre de terme ne vient corroborer cette impression.

Il est temps de citer en entier la strophe dont *Hérodiade* a repris quelques mots. Joignons-y la précédente :

O la mystique, ô la sanglante, ô l'amoureuse
Folle d'odeurs de cierge et d'encens, qui ne sus
Quel Démon te tordait le soir où, douloureuse,
Tu léchas un tableau du saint-cœur de Jésus,

Tes genoux qu'ont durci les oraisons rêveuses,
Je les baise, et tes pieds qui calmeraient la mer ;
Je veux plonger ma tête en tes cuisses nerveuses
Et pleurer mon erreur sous ton cilice amer.

Quel effet produit cette reprise, dans un poème douloureusement choyé, d'un poème voué à l'oubli ? Est-il légitime de considérer qu'Hérodiade, personnage dont il est question dans l'Évangile, se souvient de la « folle » « mystique » que vénère sans pudeur un enfant prodigue d'une nouvelle espèce ?

Mais en quoi consistent les « souvenirs » d'Hérodiade ?
L'un d'eux est nommé.

Si tu me vois les yeux perdus aux paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis.

(v. 83-84)

La nourrice, déjà pourtant coupable d'un quatrième attentat, la nourrice dont la malignité va être exposée peu après, la nourrice est garante, parce que nourrice, de la pureté primitive, de la blancheur sans tache. On peut s'en étonner.

D'autres souvenirs, indécis, sont à chercher dans le miroir. En les cherchant, Hérodiade s'apparaît à elle-même

comme une ombre lointaine.

Immédiatement, elle évoque, en contraste absolu, l'horreur, qui est la « nudité » du « rêve épars ». Les « souvenirs » sont-ils purs ? Une rapide comparaison suggère le contraire. Ces souvenirs sont comme des feuilles. Nous apprenons plus tard que le « feuillage » est lié à Vénus. Faut-il vraiment opposer « l'ombre », qui a partie liée avec les souvenirs, et la nudité ?

Le faune n'en croit rien. Se souvenir consiste pour lui à dépouiller des ombres, à leur ôter leur ceinture, et l'on sait quel sens cette expression métaphorique a dans un grec connu alors de tous les collégiens.

Le faune est pourtant, comme Hérodiade, obsédé parfois de lys.

J'effeuille [...]

Les pâles lys qui sont en moi.

Telle est une des premières images que la princesse donne d'elle-même ; le secret qu'elle expose aux lions est pâle.

Le faune, à un certain moment, assez proche aussi du début du texte, se compare aux lys. Il est

Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Là encore, il est utile de recourir aux versions antérieures. la première était si explicite qu'elle excluait toute comparaison.

Serais-je pur ?

Je ne sais pas, moi !

La seconde oublie le conditionnel, avec sa valeur dubitative.

M'éveillerai-je donc de ma langueur première,
Droit et seul, sous un flot d'ironique lumière,
Lys ; et parmi vous tous, beau d'ingénuité ?

Le conditionnel revient dans la version définitive

Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
Droit et seul...

Son retour permet d'économiser l'adjectif « ironique », désormais pléonastique. À sa place apparaît « antique ». Or « antique » qualifie « lumière » dans un vers où Hérodiade, évoquant des jardins de pierres et de métaux, dit, dans une métaphore limpide, la splendeur de sa virginité.

Le faune passera-t-il, comme un lys, pour ingénu ? « Ingénus », on s'en souvient, qualifie les talons de Vénus.

Il serait inutilement absurde de se demander si le faune est, en réalité, pur, ou si le fond de son âme est celui de tous les sylvains et satyres. Il ne serait pas plus malin de vouloir montrer qu'Hérodiade a toujours, en elle-même, passionnément désiré les étreintes qu'elle dit refuser.

Le travail de Mallarmé ne porte pas sur la vérité psychologique de ses personnages, mais sur les « confusions fausses » auxquelles prêtent, « divers » comme les souvenirs, les mots. Suivre des figures dans leurs ressemblances, au lieu de les figer dans l'éternelle opposition de l'hiver et de l'été, de l'homme et de la femme, du feu et de l'eau, c'est se permettre de voir vibrer, trembler, frissonner chacune d'elles, d'elle-même diverse autant qu'à elle-même semblable.

L'art qui se célèbre là est celui de la variation sur un motif.

Ajoutons, comme fleuron, un nouveau trait. La scène et l'éplogue jouent l'une et l'autre du mot *crime*.

Le « crime »(v. 53) de la nourrice est d'avoir, sous prétexte qu'une tresse tombait, voulu porter la main sur Hérodiade. Ce crime est une « impiété fameuse ». La divinité de la princesse ne peut faire aucun doute.

Le « crime »(v. 82) du faune est

d'avoir, gai de vaincre ces peurs
Traîtresses, divisé la touffe échevelée
De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée.

Il s'agit aussi d'une impiété. Le coupable est allé contre la volonté des dieux. Mais il ne semble pas qu'il faille lui reprocher d'avoir touché aux nymphes. Il les a séparées. Il a séparé celle qui est « tout soupirs » de l'autre, « la plus chaste ».

Y a-t-il un crime d'Hérodiade, qui se divise d'elle-même, qui refuse cette « hésitation entre la chair et l'astre » (p. 86) que lui propose le poète dans ses derniers jours ? Y a-t-il crime à choisir ? Est-il impie de rappeler que la donnée mythologique fait de la princesse celle par qui la tête de Jean le Baptiste a été séparée de son corps ?

Sur les transformations de *L'Après-midi d'un faune*

*La divine transposition, pour l'accomplissement
de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal.*
Mallarmé, *Théodore de Banville* (1892)

Afin d'expliquer (pour reprendre la célèbre clause d'un écrivain italien) comment a fait Mallarmé pour devenir Mallarmé, rien ne vaut sans doute la collation du *Faune* définitif avec sa première version ; celle n'est pas un document isolé de la préhistoire mallarméenne, elle est pourtant la seule qui nous permette de prendre la mesure d'un immense saut qualitatif, et précisément le passage de la phase parnassienne, culturellement subordonnée à Banville, à un Mallarmé caractérisé, et même proverbial. On sait désormais que le *Faune* naquit pendant l'été 1865 – sur les traces immédiates de la *Diane au bois* de Banville (qui date de 1863) –, lui aussi comme un « Acte en vers », projet pour une représentation au Théâtre Français : *Monologue* (et auparavant *Improvisation*) *d'un faune*. Considéré à une première lecture comme peu indiqué pour la scène (et c'était le moins qu'on pût dire), il fut réélabré en 1866 ; puis on n'en a plus aucune nouvelle, jusqu'à la luxueuse impression de l'*Après-midi* en mars 1876, après que le poème eut été refusé par *Le Parnasse contemporain*. Rien ne sert de se demander en ce lieu si le *Monologue* que l'on connaît par la copie exécutée pour le collectionneur Burty est bien le texte de 1865 ou s'il s'agit – comme cela est plus probable – d'une version réélabrée (en 1866 ?) ; et si l'*Après-midi* de 1876 est la réélabréation de 1866 ou – comme *a priori* cela serait plus vraisemblable – s'il s'agit d'une version moins ancienne : 1865 et 1876 seront employés plus loin comme des sigles d'une portée algébrique conventionnelle. Les fragments que vient de publier Charpentier sembleraient en effet atténuer cette forte polarisation : un *Dialogue* des nymphes Iane et Ianthé et un deuxième *Monologue du faune* à son réveil, qu'il faut insérer après le premier *Monologue* selon un schéma

antérieur à la phase Burty. De laquelle au moins le deuxième *Monologue* – bien qu'il soit encore désordonné – semble déborder, stylistiquement, et même thématiquement, vers l'*Après-midi*. Mais aucune recherche qui aille du plus simple au plus complexe ne peut commencer sans une opposition rigide.

Le Faune du *Monologue*, envisagé au moment où deux nymphes s'échappent de ses bras, demande à la végétation scénique de lui confirmer que sa flûte a mis en fuite un troupeau de naïades et qu'il en a ensuite surpris et attrapé deux endormies dans leur étreinte, il se console de leur disparition en imaginant des entreprises analogues ; enfin, ivre, il s'endort, livré à ces rêves ambitieux, non sans une dernière proclamation à la fois fanfaronne et triviale (« Adieu, femmes ; duo de vierges quand je vins »). Évidemment, le filigrane de l'*Après-midi* est identique ; mais le Faune ne se console plus avec des délires monumentaux, mais par la sublimation de l'expérience physique, par son transfert en poésie : nouveau est le passage sur le « souffle artificiel de l'inspiration » (ersatz, dans la chaleur étouffante de l'après-midi, de la brise naturelle, dont le Faune suppose fictivement qu'il a pu la confondre avec les soupirs de la plus ardente des nymphes), nouveau est le passage qui fait de la musique la seule expression valable du secret (« Mais, bast ! arcane tel élut pour confident Le jonc ») et qui tire du « songe ordinaire » une forme pure, une « ligne » mélodique ; le « CONTEZ » et les « SOUVENIRS » (désormais indiqués en petites capitales) qui introduisent les deux passages (désormais indiqués en italiques) évocateurs du troupeau disparu et des deux nymphes, bien qu'ils se renouvellent à la lettre, semblent, en raison de leur nouvelle tonalité, cristalliser l'imagination libidineuse en genre littéraire : comme si la parole remplaçait simplement l'instrument qu'entre les deux passages le déçu (en échange de la pierre de 1865) a probablement lancé dans l'étang ; et l'ivrogne succombe au sommeil, mais pour y retrouver en ombre et en rêve la même réalité corpulente que la veille (« Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins »). (On a en effet, à la fin, un déplacement de situation : le Faune de 1865 bénissait le sommeil parce qu'il pouvait sans risque y « rêver à son blasphème », l'attentat imaginaire contre Vénus en personne, alors que celui de 1876 se propose inversement de « dormir en l'oubli du blasphème »). Un début de transformation est parfaitement visible dans le deuxième *Monologue*, où il est question des « airs » des faunes et du « jeune roseau » de notre personnage célèbre en Grèce, de sorte qu'ici le vaincu se fait vainqueur :

Je veux, dans la clarté transparente, innover¹
 Une âme de cristal pur que jette la flûte
 Et je fuis immortel, vainqueur en cette lutte.
 Les femmes [...]

Le deuxième vers contient en germe le premier ajout de 1876 (« Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte », rimant avec « lutte », cette fois verbe et antécédent). Philologiquement, il semblerait même que l'on doive conclure ce qui suit : si au moment de l'exemplaire Burty l'auteur abandonna, inutilisés, le *Dialogue* et le deuxième Monologue, dans l'*Après-midi* il se soucia de condenser aussi et surtout la substance du deuxième texte, en brochant uniquement sur la trame du premier.

Le Faune de 1876 ne joue donc plus, comme son homonyme de 1865, les seconds rôles dans une mythologie décorative et scénique des plus futile (exactement le satyre Gniphon de la *Diane*) : il joue le rôle du poète qui traduit instantanément en forme son expérience historique. Mais ce n'est pas tout : l'expérience en elle-même se réfère, elle aussi, au Moi, et c'est de cela qu'elle tire sa légitimité, hors de tout bilan naturaliste. C'est la naissance du mythe de Narcisse (ou d'Hérodiade), deuxième aspect du renoncement symboliste à la nature-objet. Le Faune de 1876 craint, certes, au début, d'avoir été « bien seul », victime d'une illusion (et cet adjectif naît dans un passage substitué) ; mais cela devient plus tard un mérite : et si, en 1865, il est terrifié par le soupçon de sujétion à l'obsession érotique (« et je suis donc la proie / De mon désir torride, et si trouble qu'il croie Aux ivresses de la Sève ? »), maintenant, dans le passage de substitution (et en se servant de certains *lys*, *au pudique silence*, du paysage original), en raison précisément de cet accord panique, il se déclare – et il insiste de nouveau sur « seul » – pur :

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'ingénuité.

Affirmons sans ambages que c'est précisément pour cette raison que le Faune-Chatteley de 1876 pourra, vers la fin du petit poème, insister avec de lucrécienes couleurs sur sa « passion »² : en résorbant, dans ce passage final,

1. Ce verbe est aussi dans *Le Pirre châtié* (« comme si dans l'onde j'innovais / Mille sépulcres »), version publiée en 1887 (la première est de 1864). Peut-on en tirer une supposition quant à la date tardive du deuxième *Pirre* ?

2. Transférée ici depuis le passage (« ma passion saccage ») où elle est remplacée par « vanité ». Il existe d'autres transferts du même type, comme « immobile », retardé de l'« air » (v. 3) à la « pâmoison ».

la contradiction qui serait inhérente à la persistance de la revanche physique méditée à l'égard d'autres femmes. Or, « seul » apparaît la première fois, serait-ce dans un contexte qui n'est pas parfaitement transparent, dans le deuxième *Monologue*. Poésie et narcissisme sont vraiment des motifs qui naissent simultanément.

Une telle absorption dans la poésie de l'opération poétique – indiquée sans doute avec un excès de marques intellectuelles par ces « confusions Fausses [c'est-à-dire parfaitement conscientes] entre elle-même [la beauté environnante] et notre chant crédule » – est l'insigne qualification du nouveau Mallarmé (chez l'ancien, la nymphe Iane confondait tout au plus les sensations lumineuses et sonores, sans y distinguer la flûte) ; mais, comme pour toutes les innovations linguistiques, lesquelles doivent être ensuite interprétées structurellement ou stylistiquement, il faut circonscrire les conditions, l'occasion, l'opportunité (ou la nécessité) historique de l'initiative. Dans le cas du Mallarmé du *Monologue*, le moment pathologique et de crise du « descriptivisme » banvillien devait se révéler à lui dans les pointes de parodie non préméditée et grotesque (dont on trouve aussi des exemples dans *Hérodiade*) :

Serais-je pur ?
 Je ne sais pas, moi ! Tout sur la terre est obscur.
 Et ceci mieux que tout encore : car les preuves
 D'une femme, où faut-il, mon sein, que tu les treuves ?
 Si les baisers avaient leurs blessures, du moins
 On saurait ! Mais je sais ! O Pan, vois les témoins
 De l'ébat ! [...]
 Donc, mes bois de lauriers remués, confidentes
 Des fuites, et vous, lys, au pudique silence,
 Vous conspiriez ? Merci [...]
 Mais dédaignons de vils traîtres [...]

C'est à un semblable comique – que l'on ne peut pas vraiment qualifier d'involontaire – que conduisait le *Monologue*, certes, la recherche désespérée d'une quelconque action, de cette « anecdote nécessaire » que les juges ensuite ne purent pas y trouver (lettre à Aubanel), compte tenu de l'intention de composer un texte « absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre » (lettre à Cazalis) ; mais le premier responsable, c'est l'effort d'adaptation au ton frivole du modèle accompli par un tempérament d'ironie très légère et douloureuse qui devait, en forçant, franchir avec zèle les justes limites opposées à la grossièreté et à l'impolitesse. L'emphase pathétique des confessions (dans la lettre à Cazalis encore : « l'idée de la dernière scène me fait sangloter ») ne doit pas tromper, à ce propos.

Quel remède, alors ? « *Timnui eo quod nudus essem, et abscondi me* ». Mais cette nécessité d'une « périphrase » (au sens large) ne doit pas être prise dans un sens élémentaire, ni même allégorique. Ainsi, n'a-t-on pas déjà démontré que l'érotisme du thème n'a été en rien diminué, mais transféré ? (En 1876, Mallarmé osera écrire « humide De larmes folles ou de moins tristes vapeurs », se servant des « beaux pleurs » du deuxième *Monologue* et de l'« humide Peut-être des marais aux splendides vapeurs » de 1865). La périphrase n'est donc que le signe du refoulement idéal de la réalité physique directe, et tout au plus l'instrument de la transformation décrite. À la lettre, en fait, les passages les plus morbides qui furent cités ne sont pas paraphrasés mais substitués, et ce qui, en 1876, présente certains caractères d'un placage circonlocutoire, recouvre cependant des idées nouvelles.

À propos du premier de ces deux points, voyez comme la dissertation farfelue sur la difficilement prouvable non-virginité masculine ne laisse – heureusement – que des traces légères et non littérales en 1876 (le baiser comme « doux rien », le sein « vierge de preuves »), alors que l'image qui détenait la plus grande validité fragmentaire, mais justement physique, la « morsure Féminine, qui dit les dents et qui mesure Le bonheur de la bouche où fleurissent les dents », devient blessure intérieure du cœur, « morsure Mystérieuse, due à quelque auguste dent ». Voyez aussi que la non moins déplorable apostrophe au « décor », suivie des menaces adéquates (pierres lancées aux nymphes, broutement des vrilles), disparaît complètement, ravalée au niveau d'une carrière de matériaux bruts (les « lys » utilisés comme nous l'avons vu, l'autre écho verbal conservé dans « instruments de fuite ») : le Faune, comme on l'a d'ailleurs vu, lance dans l'eau où il ira se baigner, « aux lacs où tu m'attends » (et c'est le bain annoncé également à la fin du deuxième *Monologue*), non plus un caillou mais la flûte, coupable d'avoir effrayé les naïades. Si les secteurs les plus accentués du vieux Mallarmé ne sont donc pas voilés mais substitués chirurgicalement, comment se greffent, inversement, les plus accentués du nouveau Mallarmé, les deux que nous citions au début ? Il est très instructif que le passage sur la musique en tant que seule expression s'insinue, comme pour enseigner la discrétion, après la « morsure » déjà promue au rang de métaphore, et que Mallarmé – une seconde fois *eautontimoroumenos* – ait inséré le passage sur la « confusion » de vent et de flûte et d'inspiration pour supplanter et châtier l'une des grossièretés les plus luxurieuses du « sylvain » :

[...] le vent des mers versant la pâmoison
Aux lèvres pâlisant de soif vers les calices,

N'a, pour les rafraîchir, ni ces contours si lisses
 À toucher, ni ces creux mystères où tu bois
 Des fraîcheurs que pour toi jamais n'eurent les bois.

Quant au deuxième point, la périphrase symboliste à la pure fonction ornementale n'intervient pas sur la lettre de vieilles idées, ce qui prouve précisément la manière dont le Faune énonce (ce que nous avons vu être nouveau) ce qui donnerait en langage ordinaire « O flûte qui a mis en fuite les nymphes, je te jette dans le lac où je me baignerai aussi ; voyons si tu redeviendras le roseau que tu étais, et si tu fleuriras » :

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

Soit dit en passant, cet état des choses a pour corollaire que la première rédaction n'offre pas toujours un apport exégétique sûr à la lecture de l'*Après-midi*, et par exemple qu'elle ne sert pas à préciser le seul passage difficilement compréhensible :

Aimai-je un rêve ?
 Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
 En main rameau subtil, qui, demeuré les vrais
 Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
 Pour triomphe la faute idéale de roses.

L'objective obscurité, qui semble un indice peu positif, est démontrée par les interprétations et les traductions à notre avis inexactes qu'en ont fournies, récemment encore en Italie, des commentateurs pourtant compétents. (Nous n'hésitons pas à proposer la signification suivante : le point d'extrême amenuisement de la nature arborescente – où devient donc légitime la « confusion » entre nature extérieure et imagination –, les brindilles infimes, ce point est quand même sans doute aucun nature ; les branches sont tangibles, le reste non, donc le Faune a seulement imaginé le déshonneur des nymphes pures).

La « périphrase » est donc un remède général : comme remède local, elle concerne des éléments relativement limités (« Verdures dédiant leur vigne à des fontaines » pour « Verdures inondant le marbre des fontaines » ; « prélude lent où naissent les pipeaux » [*prélude* était dans le deuxième *Monologue*] pour « bruit de ma flûte où s'ajuste un pipeau » ; « Sans marquer par quel art ensemble décala Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* » pour « sans dire

que s'envola La troupe par ma flûte effarouchée » ; « ma feinte » pour « le rêve » ; « meurtries De la langueur goûtée à ce mal d'être deux » pour « fleuries De la pudeur d'aimer » et « parmi l'extase d'être deux » ; « à l'astre effacée des vins » pour « au grand soleil, père des vins »). Mais ce ne sont pas seulement des retouches du « goût », déductibles d'un art poétique : la transcription excentrique peut attaquer profondément l'objet et l'user. Le « rubis des seins levés³ » pourra être poliment évoqué, au début de la correction, par l'« incarnat léger » : aucun doute qu'au résultat final, cet objet est absolument effacé dans une corporéité plus générale ; le corps même, la substance, dans la qualité, dans l'adjectif. Même effet, si la « source en pleurs » remplace, comme terme de comparaison des yeux, « fleurs des eaux » (trivial engin qui se répète d'une rime du *Rolla* de Musset à une rime des *Variations lyriques* de Banville), ou la « blancheur animale » remplace celle « éparse de troupeau », ou les « clartés », les « cygnes » (« le splendide bain de cheveux disparaît Dans les clartés » pour « la troupe, du bain ruisselant disparaît Dans les cygnes »). À la vision linéaire des substances succède un effet chromatique et luministe à l'intérieur de ce qui serait dans le langage figuratif l'« impression ». Et il est évident que l'on trouve déjà dans le *Monologue* les éléments fondamentaux de l'impressionnisme linguistique si souvent décrits, en tout cas ceux que l'on pouvait déduire dès les *Odes funambulesques* (comme la phrase nominale, et spécialement le choix d'un abstrait de couleur, le « sommeil des jaunes nénéphars » – à comparer tacitement aux « *ninfee sonnolente* » –, la « nudité des roses », la ou plutôt « une blancheur éparse de troupeau » ; comme les prépositions de lieu idéalisées, « parmi l'extase d'être deux »). Toutefois, il n'en reste pas moins extrêmement significatif que le Mallarmé de l'*Après-midi* ait voulu afficher au tout début du poème les éléments fondamentaux les plus typiques de la nouvelle loi, la mise en relief du substantif objet, l'anticipation semblable du prédicat (qui est une note de couleur) sans aucune copule :

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige [...]

Le prédicat avait été le simple attribut d'un sujet avec son verbe normal (« le clair Rubis... embrase ») : il y a donc outrance dans l'impressionnisme, si le « rubis des seins » était déjà impressionniste. Quant à la première phrase, au début un verbe y est remplacé par un substantif, la possession par la volonté (le « je veux » du deuxième *Monologue*), le passé (« J'avais des Nymphes ! »)

3. Le fréquent « rubis » est peut-être d'ascendance banvilienne (dans *La Ville enchantée* et ailleurs).

par le futur. Volonté qui vise à l'instauration d'un éternel (« perpétuer ») ; domination de la nature. L'introduction du « doute », le temps d'arrêt « Réfléchissons » feront immédiatement allusion à une histoire complètement intérieure ; et peu à peu des détails innovateurs de toute la composition, qui deviennent compréhensibles en fonction de ce critère : la transformation des « rameaux » certains et physiques du « feuillage » (de la sève duquel le Faune se sent solidaire) en ce « maint rameau » symboliquement indéterminé ; le remplacement de la « peau » physique de la nymphe timide par l'« innocence » morale ; et l'autre substitution, plusieurs fois citée, du heurt compli-ce nature-nature, lauriers, lys, nymphes, vignes, par la « Syrinx », nature artificielle (« roseaux », en effet, « domptés par le talent », non plus « par ma lèvres »!)⁴ ; la disparition de sentiments-gestes cristallisés comme la « pudeur » des deux nymphes⁵ et l'« impudeur » des roses ; la sieste qui dompte l'« âme » et le « corps », et plus seulement les « paupières » et le « corps ».

Une fois que l'on a défini le passage du *Monologue* à l'*Après-midi* comme la destruction de la physicalité, il est désormais clair que la technique correspond au monde nouveau où la réalité vraie est retrouvée dans le rêve (position stratégique très exposée du dernier vers !), l'inspiration fournit un alibi à chaque échec, et la poésie se transforme en poésie de la poésie. De la sorte, devenu indice d'éloignement et de séparation, si ce ne sont les faits minimes isolés et pour ainsi dire monographiques, par exemple les faits de « périphrase », le système des minimums retrouve une interprétabilité idéale. Les voilà, alors, dans leur justification germinale, les émouvants phénomènes de mode, ceux dont on dit en français qu'ils font date : l'épithète symbolique pour le physique (« sacré » pour « blanc fardeau nu » ; l'indétermination supplémentaire de l'article indéterminatif, obtenue avec des indéfinis évasifs (« *quelque* auguste dent », comme déjà « *maint* rameau ») ; l'irrationnelle pluralisation (« à l'envi de soleils » pour « à l'égal du soleil »), auquel correspond d'ailleurs un processus inverse et symétrique (« du sanglot » pour « des sanglots dont j'étais encore ivre »). Et voilà aussi les retouches tonales, celles qui par exemple tirent un « courroux des vierges » de l'immédiate et moins noble « fureur des femmes », ou transforment en « vagues » les « lascifs trépas ».

Et comme la recherche a porté sur le secteur culturel pour la partie où Mallarmé est inventeur, un coup d'œil sur la partie où il est débiteur se révèle

4. Émilie Noulet souligne dans ce passage l'importance de la substitution de « venais casser » (les roseaux) par « coups », mais « les coups » était déjà dans le *Dialogue*.

5. La « pudeur » correspond très bien à l'année 1864, où furent écrits *Les Fleurs* (« la pudeur des aurores foulées ») et commencée *Hérodiade* (« ma pudeur grelottante d'étoile »).

en fin de compte nécessaire. En somme, il reste à vérifier l'exactitude de la thèse d'Émilie Noulet, selon laquelle le passage linguistique de 1865 à 1876 signifie l'expurgation des manières parnassiennes de Banville. On sait que parmi les petits poèmes dramatiques de cet auteur, on doit seulement prendre en considération *Diane au bois*, où le satyre Gniphon, pourvu d'une « flûte de roseau », non aimé des femmes, s'enivre et croit qu'il pourra voir les dieux sur la terre et enchanter les nymphes ; il veut en séduire deux, Mélite et Eunice, en hésitant gauchement (« Où les poursuite ? À droite ? à gauche ? Vers laquelle Irai-je ?... J'en tiens une ») entre la brune et la blonde, et il finit pétrifié après un affreux grondement de tonnerre. On peut négliger sans remords *La Pomme*, qu'un critique a inopportunistement adoptée, où l'on ne pourrait guère que citer Vénus alanguie par l'après-midi d'été, ou une image comme « Où la naïade rit dans chaque source pure ». N'oublions pas que le thème du Faune a des précédents mallarméens, – l'on a pu citer les « faunes ivres dans la mousse » du *Soleil d'hiver* déjà publié à l'été 1862, – qu'il était endémique, à telle enseigne que l'on trouve dans *Le Parnasse contemporain* de 1870 un petit poème, *Le Faune*, de Victor de Laprade (indiqué comme « source » de *Tête de faune* de Rimbaud, 1871), où un faune attire avec sa flûte de roseau, tout comme, chez Banville, Éros attire avec la flûte de Gniphon (de sorte que pour ce détail Mallarmé, qui d'ailleurs dans le *Dialogue* avait fait jouer Iane sur la flûte du Faune, opère en contrepoint).

Si l'on introduit maintenant la *Diane* dans la collation de l'*Après-midi* et du *Monologue*, on voit certes disparaître de celui-là des éléments banvilliens, à commencer par Éros (supprimé avec le tout aussi mythologiquement oisif Pan). Le Faune s'appelle lui-même « Faune », non plus « sylvain » (vocatif d'Éros à Gniphon). Disparaissent aussi les « ivresses de la Sève »⁶ (Banville « et je suis seul Quand tout renaît, au mois déliant de la sève »). Disparaît la « mousse », celle sur laquelle retombe la vigne (totalement effacée) et la « mousse aride » de la fin (Le Faune se jette maintenant pour dormir sur le « sable altéré ») : ingrédient extrêmement abondant de la *Diane*, dans lequel on vit d'ailleurs se rouler les « faunes ivres » du Mallarmé de 1862. Disparaissent enfin les « feuillages » et les « bois » du « décor », invoqués par le Faune comme les « buissons » par Gniphon. Il y a des faits encore plus caractérisants : la nymphe chaste a dans le *Monologue* « les yeux bleus et verts », cumulant les attributs des deux nymphes de Banville (« Eunice a les yeux bleus, Mélite a les yeux verts ») ; et en tout cas on lit dans l'*Après-midi* « bleus et froids ». Le trivial « tout bas », – pour l'éviter, il faudra en 1876

6. Et le vers « Par les champs où la sève immense se pavane » (*Renouveau*) est de 1862.

recourir aux services du mythologique Etna (« Etna ! c'est parmi toi visité de Vénus » pour « On dit même tout bas que la grande Vénus »), – est un tic de la *Diane* (« De leur dire tout bas : « Je t'aime ! » ; « Il lui parlait tout bas, tout bas en se penchant Vers elle »). L'expurgation terminée, Mallarmé pourra reprendre la phrase, bien des années plus tard, dans le sonnet tardif pour Méry Laurent (« tu m'enseignes bien toute une autre douceur Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite »).

Néanmoins, des éléments verbaux de la *Diane* persistent d'une version à l'autre : la « touffe échevelée » semble devoir son épithète à un passage de Banville, où l'acception est littérale mais employée à l'intérieur d'une antithèse baroque de second ordre (« Sur le mont chevelu [...] Elle offre aux ouragans son front échevelé ! »)⁷. Pour ne rien dire des motifs, à part le plus général : le bosquet de roses (explication de Banville : « une branche de rosier sur laquelle on voit deux fleurs épanouies ») ; le soleil mûrisseur de vin (Banville : « O doux vin par le soleil moiré ») ; la concordance avec l'univers *genitabilis* (Banville : « Vénus en fusion dans mes veines circule. L'orage m'a froissé comme un lys. Mon sang bout »). Ici, il est déjà remarquable que le sang (chez Vénus) apparaisse seulement dans l'*Après-midi* (« Et notre sang, épris de qui le va saisir, Coule pour tout l'essaim éternel du désir »).

Or, cette dernière figure, qui en elle-même pourrait presque sembler fortuite, revient dans bon nombre d'exemples incontestables. Dans deux cas particulièrement importants de transcription impressionniste, nous avons assisté à la naissance d'un « incarnat » et de « clartés » plurielles. Dans ces deux cas, ce sont des mots de la *Diane*⁸ : Diane dit d'Éros « Doux incarnat de rose ! » (synonyme, ce qui est significatif, de « Le fantôme charmant de mon *illusion* ») ; et on rencontre un peu plus loin « Femme, clartés, flambeaux, regards du ciel jaloux ! ». L'« incarnat » est l'objet d'un « rêve » (« Est-ce un songe ? », en 1865) : « Aimai-je un rêve ? » ; c'est la question que se posait Diane quand, appelée par la flûte d'Éros, elle ne voyait rien : « Ai-je rêvé ? » (et, dans une explication, ce « rêve » est aussi celui de Gniphon, quand il croit être aimé des deux nymphes qui en réalité se moquent de lui). L'objet du « rêve », en 1876 : « les femmes dont tu gloses » (allusif, pour le brutal « beau couple au pillage » de 1865) ; et cette métaphore très souvent relevée se trouve, sur fond de lys,

7. Le Mendès se ces années-là pouvait aller jusqu'à « mer échevelée » (*L'Asile*).

8. Puisque c'est plus le système que les termes isolés qui compte ici. Toutefois, ajoutons que chez Mallarmé : « incarnat » indique la phase 1864 (« les incarnats » de l'*Ouverture d'Hérodiade*, « l'incarnat de la jeunesse » du petit poème en prose *Plainte d'automne*) ; « clartés » apparaît dans *Le Guignon* (« Bondissaient en clartés les sauvages crinières ») également par correction (pour « par instants » de 1862).

dans la *Diane* (« Que la blanche Naiïade en glose, et que les Faunes Te raillent dans la plaine où croissent les lys jaunes »). Il pourra sembler insignifiant que dans une idée neuve (on lit pourtant déjà dans le *Dialogue* : « les voix Seules des grands roseaux murmuraient sous la brise »), on trouve « Ne murmure point d'eau », ce qui est un emprunt d'un mot de Banville (« Sur les rocs endormis la cascade murmure »). Mais est-ce une pure coïncidence si le tout nouveau « Trop d'hymen » est l'écho phonique de matériaux de la *Diane* (même au début du vers : « Tant d'hymens célébrés par les épithalames ») ; spécialement quand la clausule du vers suivant (« la ferveur première ») calque, et ici sans excessive différence sémantique, une clausule peu marquée (« Dans l'éther vaste, aux jours de la force première ») ? Pour son obéissance à Vénus, le Faune de 1876 est un lys : contrepartie à Diane, qui jurait de façon plus conformiste « De rester un lys, froid comme eux ! ». Un lys, le Faune, « pour l'ingénuité » : il est curieux que ce mot, en raison aussi des « talons ingénus » de Vénus (« pieds nus » 1865, et l'on pense aux « talons nus » de la chanson tardive du *Savetier*), apparaisse seulement dans l'*Après-midi*, mais en concomitance avec une apostrophe de Banville (« pauvre cœur ingénu ! »). Même Syrinx est dans la *Diane* (les deux amantes « Lyre et Syrinx »). Et si le Faune de 1876, s'exclamant vers la fin « Je tiens la reine ! », récupère au fond le début de 1865 « J'avais des nymphes ! », il est de fait que le verbe est banvillien (« Ah ! si je les tenais ! » ; « J'en tiens une »). On pourrait même se risquer à dire que la passion « pourpre » postulait le soleil « de pourpre » de la *Diane*, n'était-ce que depuis le *Soleil d'hiver* Phoebus « saignait la pourpre des raisins ». (On remarque que cette note, positive ou négative, que Mallarmé assignera à l'esthétique « symboliste » ou au contraire « parnassienne » du discours, il pourra tout aussi bien l'attribuer à l'esthétique de son discours passé. Des « glaïeuls d'or fin » ornent la composition de jeunesse *À une petite laveuse blonde*, 1861, un « glaïeul fauve », et un « laurier » apparaissent dans *Les Fleurs*, 1864, mais les glaïeuls et laurier de 1865 – et à plus forte raison les « glaïeuls vermeils » du *Dialogue* – sont expurgés en 1876 ; ce n'est que des années plus tard qu'un « glaïeul » réapparaîtra, entièrement métaphorisé, dans le dernier vers de la *Prose*. Au contraire, un verbe comme celui qui apparaît – extrêmement métaphorique déjà – dans l'infantile *Galanterie macabre*, « la lésine Et l'encens rance vont dans ses plis voltigeant », est assez symboliste pour qu'il puisse ici en remplacer un autre, « incarnat » qui « voltige » au lieu de « rubis » qui « embrase ». Ce mot passé est déjà un mot futur, futur autant que la construction « âme de paroles vacante », ici nouvelle, que l'on retrouve à peu près au cours des mêmes années dans le petit poème en prose *Réminiscence*, « l'œil vacant de famille », outre le sonnet « Ses purs ongles... », « la croisée au nord vacante ».)

Singulier résultat de ce dépouillement nécessairement incomplet : quelque différents et même éloignés que soient le contexte et la syntaxe imaginative, la pâte lexicale du deuxième *Après-midi* reste en large mesure parnassienne, précisément là où elle devient fonction des nouveaux intérêts cognitifs (et il convient d'ajouter que, quand Mallarmé, en 1865 ou en 1892, célèbre Banville – incarnation du Poète et par là même du Faune –, un syndrome identique de mots et d'images réapparaît également dans sa prose). Elle reste parnassienne exactement en concurrence avec le plus proverbial lexique mallarméen, « ancien », « ébat », « froid », « idéal » (adjectif), « lac », « las », « parfum », « refléurir », « souffle », « tel » (pour nous limiter à la petite prospection de concordance effectuée par Émilie Noulet), dont les exemples naissent ici par substitution ou complètement *ex novo*, même par rapport aux fragments Charpentier. Cela signifie que le plus célébré des textes de Mallarmé est resté à mi-chemin aussi vers la virginité lexicale qui caractérise, comme il les aurait appelées, ses « pièces auréolaires ». Cela signifie, d'autre part, que l'intention du poème « long », sinon déjà celle de l'alexandrin, liait Mallarmé, malgré une plus admirable alchimie, à un lexique fondamentalement étranger. Il est désormais reconnu que pour le suprême Mallarmé, ce seront moins des questions de lexique que des questions de syntaxe qui compteront, d'une syntaxe innovatrice⁹.

Traduit de l'italien par Jérôme Nicolas.

Publié sous le titre « Sulla trasformazione dell'*Après-midi d'un faune* » dans le numéro *Omaggio a Mallarmé de L'Immagine* (n. 9-10, agosto-dicembre 1948), recueilli dans *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

9. C'est également la thèse de Jacques Scherer, qui donne des exemples dont on peut aussi tirer, pour le *Faune*, comme pertinents à sa préciosité diminuée, la suppression de l'archaïsme « treuves » en rime et l'introduction des très familiers « bast » et « détalier ». Ajoutons d'Émilie Noulet « la tournure si vivante du gallicisme : *mon crime, c'est...* » (pour « Mon crime fut... »).

L'intérieur et l'extérieur, ou le *ptyx* à ressort

Le sonnet en *-yx* se présente comme une énigme, il a la réputation, dans l'œuvre de Mallarmé, de faire partie des textes les plus hermétiques, mais cet hermétisme ne tient pas seulement à ce qui fait la difficulté la plus évidente de Mallarmé, son usage original de la syntaxe. Celle-ci n'y présente pas de particularités extrêmes, beaucoup moins en tous cas que dans d'autres textes. Il s'agit bien pourtant d'un rébus, d'une devinette. Comme tel, il se présente comme une boîte à secret : un extérieur riche, complexe, ouvragé, où il faut trouver le déclic qui livrera l'intérieur. Comme tout hermétisme, celui du sonnet en *-yx* suggère naturellement l'intériorité. Il le fait d'abord par contraste, en déployant une extériorité pléthorique, un art de la surface : il ne peut y avoir d'intérieur que par rapport à un extérieur. Personne ne parvient à lire un poème, aussi obscur soit-il, sans chercher à l'interpréter. Personne ne se contente d'entendre une musique, ou de se laisser bercer par des images vagues, sauf à s'ennuyer poétiquement. On veut comprendre, on veut voir, et voir signifie identifier des objets et des sentiments, aussi bien dissimulés soient-ils. Le sonnet de Mallarmé ne se refuse pas à l'interprétation, et à une lecture en forme de traduction, bien au contraire, il s'y prête, il livre des indices, il se présente assez ostensiblement comme une devinette.

Il ne s'agit pas ici de proposer une nouvelle interprétation du sonnet en *-yx*, déjà abondamment commenté, mais plutôt de tenter d'en repérer quelques ressorts, de comprendre comment il signifie. Cela ne revient pas pour autant à se contenter de le décrire formellement, mais plutôt à s'interroger sur le statut et la disposition du sens. Dans sa lettre à Cazalis du 18 juillet 1868, Mallarmé parle d'un « sonnet nul », et déclare qu'il se consolerait d'une éventuelle absence de sens de son poème. Face à cette déclaration, beaucoup de commentateurs adoptent deux attitudes radicalement opposées : soit la considérer comme une boutade, et interpréter le texte symboliquement, soit la prendre à la lettre, et insister sur la rêverie sonore, sur la pure

musicalité, donc la poésie, Mallarmé semblant opposer dans sa lettre le « sens » et la « dose de poésie ». Mais le caractère hypothétique que Mallarmé confère au sens de la première version du sonnet ne condamne pas à cette alternative. On peut y voir aussi une intuition, chez un poète encore au début de sa recherche, d'une autre manière d'envisager le fait de signifier.

Avant d'en venir au « mirage interne », partons de l'extérieur du texte. Ce que l'on perçoit de lui au premier abord, sans entrer dans son sens, c'est d'abord sa richesse sonore, surabondante, excessive : le vers « aboli bibelot d'inanité sonore » est saturé d'allitérations et d'assonances, presque tous les phonèmes pouvant entrer dans une série de l'une ou de l'autre. La rime « sonore » et « s'honore » est un calembour. Par-dessus tout, la difficulté des rimes, la manière dont cette difficulté est surmontée donne au texte un air d'exploit forain : trouver des rimes en *-yx* tient de la gageure, et l'étrangeté graphique de la rime renforce encore son étrangeté sonore.

Prenons la rime comme l'extérieur du vers, la pointe qu'il pousse vers le monde extérieur, et par laquelle, en français, on le saisit de la manière la plus évidente comme vers. Thibaudet dit de Mallarmé qu'il « va de la rime au vers plus que du vers à la rime »¹. Le poème de Mallarmé se *dédie* d'abord à sa propre texture sonore, à sa matérialité : ce qui surgit comme première rime à la fin du premier vers est aussi ce matériau lumineux, à la fois opaque et translucide, brandi à l'extrémité du geste invocatoire : l'onyx.

Mais, inversement, le poème dérobe ce qu'il livre de manière si ostentatoire à la rime. Après la dédicace initiale de l'onyx, tout paraît s'effondrer. La pesante « cinéraire amphore » n'existe pas. L'or « agonise ». le ptyx ne surgit lui aussi que comme absent. Ainsi, d'emblée, dès la rime du premier vers, le sonnet s'exhibe comme mystère, et plus précisément comme un bel objet replié sur lui-même, recroquevillé sur sa propre intériorité, comme le coquillage (le ptyx ?) enfouit l'être qui l'habite dans ses replis, au fond de ses spirales.

La texture même de la rime, par son caractère équivoque, appuie ce tour de passe-passe qui consiste à escamoter ce que l'on feint de montrer de la manière la plus éclatante : *x* est en français la seule lettre qui corresponde en réalité à un double phonème consonantique (*y*, de son côté, peut noter tantôt un son consonne, tantôt un son voyelle). Ainsi une rime en *-yx* pour l'oeil est en réalité une rime en *-iks* pour l'oreille, et les deux vers initiaux des quatrains commencent et finissent par ce même son *s* omniprésent dans le

1. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1912, rééd. 1926, p. 243.

poème, en particulier à la rime, et dans les vers 2 et 14. La rime semble une signature, un indice de double jeu, par lequel le poème déclare, comme Iago : « je ne suis pas ce que je suis ».

Il n'y a là encore qu'un simple jeu en effet, fonctionnant toujours sur le même principe d'escamotage au moyen d'une bizarrerie pour l'œil, des véritables mécanismes du texte. Prestidigitation, plus que sorcellerie évocatoire. La rime présente une autre particularité, qui entre elle aussi dans ce jeu complexe entre le sonore et le visuel : elle se prononce comme se nomme sa dernière lettre, *x*, un peu comme si toute la rime ne faisait que désigner sa principale caractéristique, qui consiste à se terminer par une consonne à peu près inexploitable ; *-yx* semble donner le texte comme une équation à une inconnue, un *x*, la *nixe* peut-être de la rime féminine correspondante dans les tercets.

Une telle rime oblige à trouver des mots rares, voire des hapax, tel *ptyx*, que Mallarmé croit inventer, et qui vient peut-être de réminiscences. La rareté, l'étrangeté du mot attire le regard, concentre vers lui l'attention et le sens. Le poids d'un tel mot à la rime semble faire pencher tout l'alexandrin vers lui, ou plutôt c'est la rime ici, par son pouvoir d'attraction, qui semble susciter le vers et faire de lui le commentaire de sa propre fin : le *ptyx* sonne d'autant plus qu'il sonne creux, il ne se produit que pour charger le reste du texte de désigner sa propre « inanité ». De même, la rime masculine en *-yx* des quatrains trouve une curieuse partenaire féminine. Du *ptyx* sort la *nixe*, telle Vénus de sa conque. Le mot surgit à la rime comme un engendrement, comme si le sonnet parvenait à extraire quelque chose de lui-même, une présence, au terme de son déploiement, à l'extrémité d'un enchaînement de relations par contiguïté : de la fenêtre à l'or, de l'or au décor de licornes, des licornes à la nixe. Qu'est-ce que la *nixe* ? un être fabuleux venant enrichir la ménagerie symboliste du poème, qui compte aussi un *phénix* et une *licorne* ? Une fée des eaux, une Mélusine germanique ? Cette féminine aussi peut engendrer, cette nymphe est enceinte d'un neutre, qui lui ressemble comme un fils et qui comme elle est germanique, *nix*, « rien » en allemand. Si ce neutre, ou ce masculin, apparaît par soustraction dans la rime féminine en *-ixe*, c'est l'inverse qui se produit à la rime du vers suivant, où « encor » ainsi placé de manière provocatrice assume sa propre licence, qui consiste à n'être qu'une féminine travestie, et comme telle en principe vouée à se dissimuler. Si *nixe* féminise le rien, *encor* évoque l'ajout de la muette qui lui rendrait sa féminité.

Beaucoup plus courante, voire banale, la rime très parnassienne en *-or*, avec son pendant féminin en *-ore*, n'en est pas moins révélatrice : elle suffit à désigner le caractère précieux de l'objet poétique. Préciosité tout extérieure et tout auditive d'abord : de même que la rime en *-yx* prend toute sa force avec *ptyx*, à la fois présence sonore et objet absent, *-or* (ou *-ore*) articule la matière de l'objet et la texture phonique désignée à la rime suivant *ptyx* : *sonore*. À nouveau la rime ne constitue que la partie émergée d'une surabondance profonde du matériau phonique du vers, comme en témoignent les échos en *-or* du premier tercet, dans *licorne* et *nord*.

Mais, moins qu'une matérialité profonde, un trésor enfoui, l'or, comme l'onyx, paraît voué dans le poème à désigner une certaine relation de la texture et de la luminosité, de la substance et du reflet, de la surface et de la profondeur. La richesse sonore s'associe à une représentation de la richesse lumineuse, omniprésente dans le poème, du *lampadophore* initial aux *scintillations* finales. À cet égard, la rime la plus significative est sans doute celle du premier vers du premier tercet : « un or ». En effet, de même que *-yx* énonce sa propre consonne, le mot se confond avec l'énoncé de la rime, et désigne la qualité lumineuse dominante. Si le son n'est guère que la trace d'un objet résorbé en lui-même, la lumière apparaît ici comme un jeu de surface, une scintillation, une « traînée de feux », aussi impalpable et éphémère qu'une émission sonore.

La rime entretient une relation complexe avec les images d'objets : elle les suscite, en ce sens qu'elle paraît, comme son, d'autant plus capable de représenter un objet qu'elle constitue un assemblage remarquable de matériau phonique. Elle les détruit, en ce sens qu'elle tend, par sa difficulté même, à ne pouvoir figurer que des hapax, qui tendent à ne désigner qu'eux-mêmes. La rime assume la plus grande part de visibilité du poème, visibilité sonore ostentatoire, visibilité des choses, soulignée par l'importance de ce champ sémantique.

Dans cette ostentation, dans la rutilance des rimes, brille, on le soupçonne, une ironie. Le rare *-yx* est fait avec du quelconque, *x* ou *y*, n'importe qui, n'importe quoi. Le riche *-or* déploie une profusion dévaluée. L'opulence matérielle des onyx et des lampadophores habille une froide abstraction. Car, peut-être, l'or même, qui rime avec *encor* (que), et survient sur un *mais*, n'est pas sans équivoque ce nom que l'on croit, et recueille un écho de la conjonction son homonyme : Mallarmé aime à jouer sur l'identité grammaticale des mots. Le participe présent du premier vers paraît commencer un raisonnement algébrique maniant les inconnues. Après des *mais*, des *or*, et des *encor*

que – n'y manque que le *donc* de *Igitur*, on parvient à un résultat, à un chiffre, qui se *fixe* comme le produit d'opérations mystérieuses de l'esprit.

Le lecteur du sonnet est donc, d'abord, saisi par une surface : jeu de lumières et de reflets, jeux sonores à cette surface du vers qu'est la rime, articulée avec une substance, une texture, une intériorité qui ne se laisse pas, elle, saisir d'emblée. De quoi parle le texte ? Qu'y a-t-il dans la boîte ? Mallarmé en a donné le contenu dans sa lettre à Cazalis : « une fenêtre nocturne ouverte », « une chambre avec personne dedans », « un cadre belliqueux et agonisant de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la Grande Ourse ». Ces éléments ne sont donnés que comme un exemple de décryptage du texte. Le sonnet est écrit en vue d'une interprétation qui trouvera à sa disposition un certain nombre de signes pour l'orienter. L'interprétation du sonnet, donc son sens, se situe à l'horizon du poème, plus qu'elle ne lui préexiste. Ce qui lui préexiste, et dont Mallarmé fait état, c'est l'orientation, le dispositif du sens.

En s'appuyant sur le champ lexical dominant de l'ameublement, le lecteur est tenté de traduire l'ensemble du texte, jusqu'aux passages les plus obscurs, comme la description d'une pièce, ou plus largement d'un intérieur. La lecture devient alors décryptage de rébus. Or, le poème est disposé de telle sorte que ce décryptage ne peut s'opérer que selon un certain ordre. L'ouverture paraît *a priori* obscure, on peut même dire que le premier mot en concentre toute l'obscurité, puisqu'on ignore à quoi se réfère le possessif *ses*. De même, on ne comprend pas immédiatement le « septuor de scintillations ». Cette obscurité est en grande partie due à une détermination trop marquée par rapport aux informations fournies par le contexte : à qui attribuer *ses* purs ongles ? *le septuor* ne peut qu'être un objet identifiable : lequel ? Il faut partir du centre, du second quatrain et du premier tercet, où subsiste quelque lueur, pour éclairer ces zones d'autant plus obscures qu'elles se réfèrent à la lumière.

On peut éclairer le possessif du début au moyen de ce qui le suit : *ses* peut grammaticalement renvoyer à l'angoisse, qui se retrouve donc pourvue d'ongles, et qualifiée de « lampadophore ». Si l'on cherche à étendre la cohérence contextuelle à partir du centre du poème, pris comme description d'un intérieur, d'un décor, alors l'angoisse n'est pas un sentiment, mais elle aussi un objet, un lampadophore, banal pied de lampe à décor allégorique, soutenant le « rêve vespéral » de la lumière brûlant encore au milieu de la nuit, c'est-à-dire au moment même où s'énonce le poème, « ce minuit ». Quant à la devinette du volatile sans cesse mourant et renaissant, et doué de l'étrange

vertu de consumer cette lumière nocturne, on l'interprète généralement comme une métaphore du soleil.

Encore une fois, il ne s'agit pas d'interpréter, ni de discuter sur des détails du sens propre ou du sens allégorique, mais de montrer comment le lecteur envisagé par Mallarmé à l'horizon de son texte est conduit dans une certaine direction, et les difficultés qu'il peut rencontrer. Si l'on suit l'hypothèse de lecture selon laquelle tous les termes du poème désigneraient des objets décoratifs, on observe un usage assez curieux de la métaphore : un mot abstrait, ou pourvu d'un sens assez large, sert à représenter un objet très concret. Si *rêve vespéral* signifie *lampe*, l'expression ne correspond pas à ce qu'on attendrait d'une allégorie incarnant dans une réalité concrète une entité abstraite. Thibaudet compare certains vers de Mallarmé à des périphrases précieuses, par exemple aux fameuses « commodités de la conversation » pour désigner des sièges, et c'est bien à cela que l'on songe si en effet *rêve vespéral* veut dire *lampe*, *phénix que ne recueille pas de cinéraire amphore*, soleil, et *septuor de scintillations* Grande Ourse.

Ces énigmes ne livrent pas d'elles-mêmes leur clé. Celui qui veut tenter de les résoudre doit nécessairement partir du centre du texte, de l'intérieur du sonnet, et plus précisément des deux premiers vers du second quatrain et du premier tercet, où figurent les mots *crédences*, *salon vide*, *croisée*, *décor*, et à partir de là progresser en direction du début et de la fin du sonnet pour les traduire en termes de décor. Or, à mesure que cette interprétation se développe, elle tend à compromettre ses propres fondements. Le sonnet est construit de telle sorte qu'une modification de détail dans l'interprétation peut remettre en cause l'ensemble. Il comporte en effet trois groupes prépositionnels principaux, formés respectivement par le premier quatrain, le second quatrain, et les deux tercets. Le premier et le second groupe sont ceux dont l'interprétation pose le plus de problèmes, ceux aussi dont les éléments sont le plus interdépendants.

Dans le second de ces groupes, celui formé par les deux tercets, tout dérive d'un noyau initial formé par la proposition principale « un or agonise ». Ce noyau est d'emblée scindé, puisque la proposition enjambe les vers 9 et 10, scission d'où semble découler l'aspect désarticulé de la suite. Les éléments sont à la fois liés et travaillés par une force centrifuge, tension dont témoigne la relation assez conflictuelle de la syntaxe et de la versification dans ces tercets. Le détail de l'or entraîne la mention du décor selon une association assez lâche (« selon peut-être »). Du décor on passe à nouveau à un détail, la nixe, « elle », et de ce détail on se trouve renvoyé, au prix d'une liaison qui est en

fait une opposition, au « septuor de scintillations ». Thibaudet parle de « ces vers dont chacun, en un mouvement de hanche qui fuit, se détourne de l'autre »². En effet, ici, à partir de « un or agonise », tout paraît fuir, l'image et le propos, en direction d'une fin qui précisément, comme chute du poème, arrête la fuite, fixe les choses, mais sur une image mystérieuse. Le paradoxe de la disposition syntaxique dans son rapport à l'ordre poétique peut se résumer de cette manière : ce qui est secondaire dans la syntaxe est essentiel dans la prosodie. L'impression finale que l'on retire de cette lecture est que la reconstitution d'une image cohérente ne peut se faire qu'à contre-courant du texte, dont le propos part à la dérive. À la rime, qui correspond en général à un substantif, ne surnagent que quelques objets.

Qu'est-ce que cet *or* censé *agoniser* ? *A priori*, un or, au sens du dictionnaire, est un objet en or, un élément décoratif en or, et pourquoi pas la dorure du miroir mentionné plus loin, donc encore un bibelot, comme ceux que semble susciter si aisément la rime. Ce sens est admissible, mais pose tout de même quelque problèmes : un or *selon* le décor peut encore se comprendre comme un objet assorti au décor, mais qu'est-ce qu'un or qui *agonise* ? D'autre part, chez Mallarmé, le mot *selon* semble pouvoir prendre une acception spatiale, concrète, et indiquer une superposition. On pourrait alors interpréter le terme *or* comme désignant un reflet finissant, l'éclat doré d'une lumière jouant sur les objets. Cette ambiguïté qui joue sur le terme fondamental des deux tercets, celui dans lequel s'enracine la proposition, est significative de la manière dont le sens file dans l'ensemble du sonnet : le mot *or*, qui est aussi la rime, hésite entre l'objet et l'image, la réalité et le reflet. On peut voir l'*or* comme une lueur jouant à la surface de choses réelles, et inversement les licornes et la nixe comme des illusions, des fantômes engendrés par l'« agonie », la disparition lumineuse de l'objet.

Un conflit latent a lieu dans le texte. Il apparaissait plus nettement dans la première version, le « sonnet allégorique de lui-même », où l'« or » « incite une rixe ». À Cazalis Mallarmé parle d'un « cadre belliqueux et agonisant » de miroir. Ce conflit a lieu à l'intérieur même du mot, que travaillent des puissances contradictoires : les forces centripètes qui tendent à le resserrer sur lui-même, les forces centrifuges qui le font filer vers l'extérieur en le vidant de sa substance. La rixe est aussi un corps à corps, un entrelacement : chaque terme noue la multiplicité des interprétations. C'est pourquoi peut-être l'objet, ou le produit de ce conflit, la nixe, est en même temps une morte dénudée dans

2. *Ibid.*, p. 130.

le miroir (si *défunte nue* est un groupe substantif-adjectif apposé à *elle*), et le conflit lui-même, un brouillard dans la glace, une illusion instable (si *défunte nue* est un groupe adjectif-substantif apposé à l'ensemble de la proposition).

Cet écartèlement apparaît plus nettement encore dans le premier quatrain. La phrase y comporte un double foyer sémantique : le groupe sujet-prédicat *l'angoisse soutient s'y* enrichit, contrairement aux tercets, d'un complément d'objet direct, *maint rêve*, qui paraît d'importance égale puisqu'il est ce qui est « soutenu », produit en quelque sorte par l'ensemble des actions décrites dans la phrase. Or rêve et angoisse, dès qu'on croit les tenir comme objets, disparaissent, le rêve dans la multitude de ses occurrences, et parce que, à l'instar de l'or, il n'apparaît que pour disparaître, se consumer et céder la place à un autre objet, le phénix.

La relative qui correspond au vers 4 paraît sémantiquement pouvoir accepter pour antécédent le rêve, brûlé dans le texte, et le phénix, dont on s'attendrait normalement à ce qu'il soit l'objet brûlé. Si, comme l'absence de virgule incite à le penser, *que* se rapporte au terme le plus proche, *phénix*, ce dernier se trouve alors à la fois brûleur et brûlé. Seul ce paradoxe, toutefois, permet de faire du dernier vers une relative déterminative, et d'admettre qu'il puisse s'agir d'un phénix particulier, donc d'autre chose que d'un phénix, donc, par exemple, du soleil. Si l'on y regarde de près, le poème pris comme énigme fonctionne de la manière suivante : identifier les objets du décor qui paraissent être les mots de l'énigme oblige également à s'interroger sur l'objet du poème, puisque ce dernier ne cesse de sauter du coq à l'âne et du phénix à la nixe, en une absence apparente, non de sens à proprement parler, mais de propos. Le sens, comme le non-sens, ou si l'on veut l'oscillation du sens paraît orientée pour produire un certain type de question.

Le terme *angoisse* se trouve au cœur de ces paradoxes du sens. Si l'on tient à tout interpréter comme un rébus décrivant un décor, on peut supposer que le premier quatrain dit, dans un amphigouri précieux, qu'un piédestal à sujet allégorique soutient une lampe qui s'allume et s'éteint quand le soleil fait l'inverse. Le poème, décrivant un objet allégorique, ne le fait pas par allégorie. Cette lecture purement réifiante occasionne cependant des difficultés. Elle oblige à lire *ce minuit* comme une indication temporelle. Cela paraît s'accorder avec *au salon vide* : le cadre du poème est un « ici et maintenant ». Toutefois, cet aspect ponctuel contredit le *maint* qui détermine *rêve*, et oblige à le prendre au sens propre. Mais si l'on cesse de prendre comme objet dissimulé par une énigme un seul élément du rébus, c'est toute la chaîne de l'énigme qui se trouve rompue. Le sens propre de *rêve* induit le sens propre

d'*angoisse* (l'angoisse nourrit la rêverie nocturne), mais alors, toute l'interprétation est à revoir : de même que l'incertitude sur *or* déréalise potentiellement les objets des tercets, en descendant vers la fin du sonnet, l'incertitude sur *rêve* déréalise les objets du premier quatrain en remontant vers le début. Or, si l'angoisse n'est pas un objet, lui attribuer des *ongles*, la personnifier, c'est la constituer en allégorie. Il y a allégorie encore si le *ses* du début ne se rapporte pas à l'angoisse, mais se réfère *a posteriori* à une réalité qui n'est pas nommée dans le texte, et le premier vers indique alors une action juxtaposée, un cadre de l'angoisse. Le manuscrit de 1868 développe une allégorie de la Nuit, allégorie dans laquelle figure explicitement le comparé, *nuit*. L'effacement du comparé dans la version publiée modifie profondément le sens du texte, il ne s'agit pas seulement d'une élégance ou d'une manière d'obscurcir l'énigme.

Renoncer en partie à l'énigme impose de recourir à une allégorie elle-même encore plus énigmatique, et de voir la Nuit en prêtresse ou en pytho-nisse symboliste. D'où, en premier lieu, ce paradoxe : si l'angoisse n'est pas un objet allégorique, alors les deux premiers vers forment une allégorie, et l'allégorie représentée entre en conflit avec l'allégorie comme mode de représentation. Il s'agit d'égarer l'allégorie par l'allégorie même, de déshabiller la rhétorique afin de mettre à nu autre chose, de rendre possible une autre manière de lire. Le poème, tel qu'il est constitué, invite à se représenter un certain nombre d'objets, à susciter un espace intérieur, mais cet espace, aussitôt esquissé, avec ses objets réels, se retourne en mots.

D'autre part, cette lecture de *ses*, qui fait du premier vers une allégorie *in absentia*, place le comparé dans une antériorité de l'énonciation : le poème surgit d'un silence, d'une omission. Comme le possessif en constitue le premier mot, le sonnet s'articule tout entier, sa syntaxe et sa signification, sur quelque chose qui reste dans l'ombre. Le rébus initial répond au rébus final : les étoiles, ongles de la nuit, y deviennent « septuor de scintillations ».

La nuit de la fin redouble la nuit du début, et n'est elle-même qu'un double, puisqu'elle *se fixe* dans le miroir. Toute la description du sonnet converge vers cette image d'un élément du décor intérieur reflété dans le miroir en même temps que la nuit extérieure, et paraît s'y résorber, d'autant que la constellation finale vient se fixer à la rime au terme d'une inversion systématique des éléments syntaxiques, comme dans un miroir : se fixe-de scintillations-le septuor, au lieu de le septuor-de scintillations-se fixe. À la limite, tout le sonnet ne décrit qu'un reflet dans une glace ; inutile d'insister sur les effets de miroirs déjà abondamment décrits, en particulier le chiasme du vers 6.

Dans cette hypothèse, l'intérieur est un intérieur dans l'intérieur, une intériorité spéculaire qui se reflète dans l'un de ses éléments, suscitée par une extériorité absolue : La nuit du début fonde le texte hors du texte, et le scinde à la fin en une intériorité abîmée en elle-même, qui n'en finit pas de s'effacer, et une extériorité dure et fixe. Venue du dehors, l'instance nocturne du début, en surgissant engendre les mots du poème, tout comme elle « dédie » ses ongles : en soi, pour personne. Son double de la fin, au contraire, le casse, tout comme l'enjambement à l'avant-dernier vers casse de manière brutalement dysharmonique les deux éléments de la conjonction de subordination *encor que*. *Encor que* ne semble pas introduire de concession réelle : à quoi, dans le texte qui précède, pourrait bien s'opposer l'image de la constellation ? Les sept étoiles, et la nuit extérieure, constituent à la fois un cadre, un lieu, un moment et une opposition. Une opposition parce qu'un cadre : le lieu extérieur et le moment nocturne s'opposent au poème comme événement, mais comme la nuit du début, ils le constituent en le délimitant et lui attribuent cette extériorité de non-sens sans laquelle il n'aurait pas de sens. Dans le sonnet, l'intérieur s'articule à l'extérieur comme le sens au non-sens : le poème, comme un miroir, absorbe la grande nuit extérieure, se nourrit d'elle, et en même temps, il a lieu malgré elle, elle se déploie en dépit de lui. Elle lui est, au début, par le participe présent, non seulement une circonstance, mais une cause, cause informe et informulée, et à la fin, non seulement une circonstance, mais une concession.

Ainsi, l'extérieur et l'intérieur se dénie et se suscitent mutuellement, de sorte que dans le poème, l'intérieur peut toujours être pris pour l'extérieur, et le sonnet pour la nuit étoilée qui en referme le second volet, l'autre moitié spéculaire : le septuor métrique (ou le septuor de couples de rimes). La disposition de l'espace dans le poème y est allégorique du fonctionnement du sens. Ce qui se trouve dehors, au début de la lecture, et exclut le lecteur du sens, vient se replier au plus intime, au plus intérieur du décor, mais au lieu de livrer la profondeur, ne donne qu'une surface, un reflet sans épaisseur.

En partant d'une lecture du poème comme d'un rébus ingénieux, on est donc conduit à la fois à pénétrer le mystère, à construire des objets précis, et à douter de leur existence : d'abord parce que les choses identifiées ne paraissent pas à la hauteur du luxe verbal déployé pour les désigner. Le poème prend alors des allures de canular, ou de parodie : de grands mots, *lampadophore*, *phénix* disent de petites choses, tout cet ésotérisme cache un vulgaire salon bourgeois. En outre, la réalité des objets évoqués tend à se dissoudre. Puisque c'est d'un intérieur qu'on parle, il faut que cet intérieur ne soit lui-

même qu'une apparence, qu'une surface. Le salon ne se situe pas du côté du signifié, mais du signifiant.

Le décor est celui du début d'*Igitur*, ce lieu nocturne abandonné par le personnage descendu « au fond des choses ». Demeure un « or », un « joyau nul de rêverie ». Le poème ne décrit pas à proprement parler une maison, ou un salon, il laisse entrevoir un certain nombre d'éléments pouvant se rapporter à un intérieur domestique, un peu comme si, glissant le regard par un trou de la serrure, le lecteur-observateur apercevait des éléments disparates du décor. Il n'y a ici que des objets à voir, nul habitant, personne. En principe, un poème ne décrivant que des objets inanimés les réhumanise. Le paysage, l'intérieur devient significatif d'un état d'âme. Rien de tel ici : les objets ne sont qu'eux-mêmes, désaffectés.

Reste l'exception notable de l'angoisse : mais cette angoisse, s'il s'agit bien d'un état d'âme, tient peut-être justement au caractère désaffecté, vide de cet intérieur. D'autre part, l'angoisse est circonscrite, réifiée : refroidie, aperçue par effraction, abandonnée dans un coin du décor. L'angoisse, dans le poème, n'est l'angoisse de personne, de même que le rêve semble se passer de rêveur. La présence d'un terme désignant un sentiment dans un poème consacré aux choses renforce l'impression de dépersonnalisation. L'hésitation sur l'interprétation à donner au mot « angoisse » trouve alors tout son sens. L'angoisse n'est peut-être qu'une statue allégorique montée en pied de lampe. L'angoisse en pied de lampe soutenant le rêve nocturne du poète : quelle manière plus ironique de désamorcer la tentation allégorique par elle-même, et de détruire l'affectivité en l'énonçant ?

On comprend qu'il n'est pas nécessaire de choisir : dans ce lieu, dans cet intérieur qui correspond au plus secret, au plus intime, les sentiments sont comme des choses. Le poème décrit l'intérieur de quelqu'un, mais il n'y a personne : seulement des objets, ou des sentiments qui ne sont peut-être que des représentations figées. Les seuls individus évoqués le sont sur le mode de l'absence : le *bibelot* est *aboli*, le Maître est allé *puiser des pleurs au Stryx*, et la *nixe* mentionnée au dernier tercet est elle aussi *défunte*. On a donc l'impression que le poème, une fois qu'on l'a identifié comme la description d'un décor, fait glisser le regard dans une intériorité absolue, le « présent absolu des choses » d'*Igitur* : ce que serait un intérieur désert. Il fait voir ce que personne ne voit. Cette hypothèse permet de résoudre la question du sens du décor comme signifié : si l'Angoisse ne brandit l'allégorie au début du poème que pour mieux en interdire, en guise d'avertissement, l'usage herméneutique, il reste cette hypothèse simple : l'intérieur comme décor a pour fonction de

signifier l'intériorité. L'intériorité n'existe pas à l'état de nature, si l'on peut dire. Elle n'est jamais qu'une représentation, ou un fantasme, puisqu'il n'est jamais d'intériorité que pour quelqu'un, c'est-à-dire sur le mode de la surface.

Cela laisse entière la question du sens de l'entreprise visant à représenter une intériorité. Si le dedans n'est pas le lieu d'autre chose que lui-même, on ne peut le comprendre que comme ce qui échappe à la subjectivité, à la relativité des regards : le lieu même, comme événement pur (Minuit). Voir dedans, passer de l'extérieur à l'intérieur sans pourtant que personne de particulier n'accomplisse ce parcours : il s'agit bien d'un rêve d'absolu, sous la forme d'une synthèse du pour-soi et de l'en-soi.

Cette interprétation a l'avantage de permettre de répondre à la question du sens du choix d'un objet de peu de dignité poétique pour représenter l'absolu. L'intérieur domestique constitue l'espace par excellence habité, celui où une présence se fait toujours sentir. Cet intérieur fin-de-siècle, avec ses bronzes, ses dorures, ses trumeaux et ses glaces, représente parfaitement la densité : l'espace y est surchargé de matière humanisée, polie par l'usure des regards, le vide et l'inhumain en paraissent exclus. Les objets évoqués dans le poème paraissent plus ou moins animés, ou du moins porter les traces d'une animation : le *lampadophore* est peut-être une statue allégorique, il en va peut-être de même de la *nixe* et des *licornes*. Ce n'est que dans un tel lieu que l'absence peut réellement se faire sentir. L'absence ne peut se représenter qu'à partir de ce qui signifie la présence. On peut comprendre de cette manière la phrase de Thibaudet remarquant chez Mallarmé « cette hantise des choses domestiques, cette tendance à les déformer en des présences vivantes »³.

L'absence des objets semble répondre nécessairement à l'intrusion du regard : de même qu'il y a quelqu'un sans que personne ne soit là, le poème ne cesse de décrire ce qu'il n'y a pas à voir. En effet, pour montrer ce qu'il y a à l'intérieur, il ne suffit pas de ménager cet intérieur comme tel. L'objet absolu est celui qui n'est jamais vu par personne. Il faut bien qu'il soit là, puisque nous pénétrons du dehors dans cet étrange milieu qu'est l'absolu, plus dense et plus opaque que le nôtre, comme on plongerait dans une fosse sous-marine au fond de laquelle serait disposé un salon cosu, et cependant il faut bien qu'il se dissolve sous le regard. Au cœur de l'objet, le poème représente sa fuite, ce qui en lui se refuse à toute saisie, il le vide de lui-même, dans une fuite paradoxale, non vers l'extérieur, mais vers l'intérieur. On dirait que

3. *Ibid.*, p. 48.

toute la scène se résorbe, se rétracte en elle-même : en dépit du bric à brac symboliste qui encombre le sonnet, le *salon* demeure bel et bien *vide*. C'est pourquoi le mode de présence des objets du poème oscille entre fixation et évanouissement, opacité et transparence. De même le *rêve vespéral* du premier tercet est à la fois *soutenu*, comme maintenu dans la présence, et *brûlé*, mais brûlé par un être mythique dont l'incendie est aussi la renaissance : le Phénix. D'autres objets demeurent suspendus entre mouvement et immobilité, comme saisis au moment de leur disparition par un regard médusant : ainsi les « licornes ruant sur une nixe ». Dans l'ensemble, on éprouve l'impression curieuse d'une scène immobile en proie à des cycles de présence-absence, ou d'incandescence et d'extinction. En d'autres termes, la présence-absence se traduit, sur le mode visuel, par un clignotement, ou une « scintillation », pour reprendre le terme du dernier tercet. La scène nous livre ce qui pourrait être aperçu par effraction, dans un angle du champ visuel, au moment de sa disparition : ce qui est lorsque nous n'y sommes pas.

Ce clignotement correspond également, par analogie, à un mode d'existence dans le temps qui répond au mode d'existence dans l'espace : à la fois continu et discontinu, ponctuel et sériel. La scène est censée se dérouler « ce minuit », si du moins « ce minuit » n'est pas une apposition à valeur métaphorique décrivant l'angoisse comme la nuit de l'âme, selon une image courante. Là encore, l'enracinement dans une référence quelconque est en permanence menacé par l'image. L'emploi du démonstratif à valeur déictique *ce*, pour indiquer le moment nocturne, répond au possessif *ses* qui ouvre le poème pour décrire la nuit : ce qui fonde la représentation se situe hors de portée du lecteur. Le moment nocturne est le lieu de cette coupure, où les choses manifestent leur pleine charge d'étrangeté. « Ce minuit », qui paraît livrer enfin l'intimité, l'absorbe irrémédiablement. Cette ponctualité insituable du moment recèle une durée indéfinie, sans limites précises, celle des verbes *agonise*, *soutient*, *fixe*. Ils indiquent tous trois un processus en cours dans ce moment suspendu. Tous trois manifestent une relation différente à l'être : mort ou disparition, maintien, fixation, mais la durée suspendue semble égaliser ces particularités : l'or se maintient dans l'agonie comme le rêve est soutenu par l'angoisse. Disparition et maintien deviennent comme deux aspects de la même durée. Quant à la fixation finale, elle correspond plus à une ultime ouverture qu'à une clôture du poème sur un instant décisif, le phénomène de réflexion de l'espace ouvert dans l'espace clos n'est pas achevé. On trouverait peut-être encore des traces de cette ouverture ici et là dans le texte, dans le terme « maint », par exemple, qui ouvre lui aussi une

durée indéterminée dans l'instant suspendu de la description. « Brûlé par le phénix » paraît indiquer un état contemporain du « ce minuit », mais l'interprétation peut aussi faire clignoter ce mot : le rêve nocturne a été ou sera anéanti par un soleil potentiel. Quant au *ptyx*, il apparaît, non comme objet réel, mais comme la trace verbale d'un passé récent.

Ainsi, le présent illusoire du poème semble manifester que le présent de la manifestation, du moment où le regard et les mots pénètrent les choses, ne peut être considéré que comme une fiction, et, de même, la présence s'y manifeste sur le mode de l'objection : *mais* introduit les tercets, *encor que* détermine la chute des deux derniers vers. L'objet est une objection, il se referme sur lui-même, et n'entretient pas de relation avec ce qui le pense, non plus qu'avec les autres objets. Chaque chose perd ainsi sa forme, faite de temps et d'espace, et paraît se défaire comme Eurydice sous le regard qui voudrait la fixer. On peut relier à cette impossibilité de conserver sa forme, ses contours usuels, le thème du réceptacle : l'amphore cinéraire et le *ptyx*, qui ne sont sans doute qu'un seul et même objet, font tous deux défaut. Il n'y a pas de creux, pas de secret parce que rien ne peut le détenir, pas de relation stable entre une forme et un matériau dans la dimension paradoxale qu'ouvre le texte, et donc pas de relation possible entre un contenant et un contenu. Amphore et *ptyx* se trouvent tous deux associés à la mort. La mort même est absente du poème, comme limite temporelle et dessin définitif de l'être.

Cette étrangeté résistante de l'être se manifeste enfin par les tendances à la tautologie : on l'a dit, un *ongle* qui dédie son *onyx*, c'est étymologiquement, un ongle qui dédie un ongle. Il est tautologique d'affirmer qu'il ne se trouve pas tel objet dans un salon vide. L'être est ce qui est, autre manière de dire qu'il n'est pas perméable au langage. Tautologie et répétition semblent les échos renvoyés par ce choc des mots contre ce qui leur demeure étranger. L'obsédante spécularité, thématique et formelle, du sonnet, qui ressemble à une chambre d'échos, correspond à ce miroitement des deux faces de la même chose : montrer ce qu'est l'être, ce n'est jamais que montrer sa représentation, montrer l'impossibilité de le tenir, donc le mettre en scène comme fuite. Le poème invite à pénétrer un intérieur qui file dès qu'on croit le tenir, mentionne un espace extérieur qui n'est peut-être qu'un reflet interne. Cette instabilité invite à prendre l'intérieur comme l'apparence, l'image de l'intériorité absolue, mais cette intériorité absolue ne peut se manifester comme telle qu'au prix de la disparition des choses. Au terme du poème, engloutissement dans la profondeur et fixation céleste se répondent, se font face, sans rapport l'une avec l'autre. Le début d'Igitur met également en relation cette

opposition de deux dimensions et le songe d'un « présent absolu » : « de l'Infini se séparent et les constellations et la mer, demeurées, en l'extériorité, de réciproques néants, pour en laisser l'essence, à l'heure unie, faire le présent absolu des choses. » L'impossible interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur, de l'objectif et du subjectif, ne livre, de ce présent absolu, que l'ombre.

Il n'y a donc pas de déploiement de l'espace, mais un naufrage qui ne laisse subsister que des surfaces réfléchissantes. La relation surface-profondeur, intérieur-extérieur, espace et temps, seule à même de fonder une image de la réalité, n'apparaît pas possible dans le texte : elles s'engendrent et se déniaient l'une l'autre, et, s'entrelaçant, créent, non pas une image de réalité, mais le poème, qui n'est ni intérieur, ni extérieur, mais tord le sens en forme de spirale, de ressort, ou de ruban de Möebius.

Le vers central 7 semble désigner le point de fuite de la scène, où elle se vide d'elle-même pour aller se déverser dans le « Styx », c'est-à-dire dans une profondeur excédant toute dimension identifiable. Le Styx recueille ainsi la double absence autorisant la mode de présence fantomatique et absolue des objets du poème : absence de personnage, le Maître étant le personnage par excellence, celui à qui est dédié le décor, absence d'objet, le *ptyx* étant l'objet par excellence, celui qui est le plus nettement et le plus longuement décrit sur le mode de la présence-absence. Les interprétations les plus convaincantes de ce sonnet, principalement celle de Bertrand Marchal dans *Lecture de Mallarmé*, y voient une mise en abyme. Le poème, « allégorique de lui-même », parle de poésie. Si l'on s'en tient à l'idée d'intérieur comme représentation d'un absolu toujours fuyant, celui-ci devient alors aussi, par l'absence centrale du Maître, symbole du signifié poétique. L'objet décoratif y est l'objet du discours poétique. Par l'absence du Maître, c'est-à-dire par la conquête de l'impersonnel, il peut, selon un dernier mouvement dialectique, tenter de se conférer à lui-même sa propre nécessité, et devenir, en effet, son propre objet, qui n'aura plus ce caractère forcément décevant des choses réelles. Mais, comme le dit Bertrand Marchal, « ce triomphe réflexif est alors ambigu : s'il consacre l'autonomie glorieuse de l'art, il consacre en même temps l'étrangeté du monde »⁴. Les mots et les choses demeurent dos à dos au terme du travail poétique. Reste le jeu.

L'objet central du texte, dans cette optique, c'est le *ptyx* : objet absent et mot inexistant, objet essentiel et terme obsédant, contenant et contenu, il

4. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985, p. 187-188.

présente l'énorme avantage de pouvoir servir à tout : d'objet poétique et de poème pris comme objet. Il préfigure le vistemboir de Jacques Perret, c'est-à-dire le *machin*, ou plus exactement, selon les termes de Perret lui-même, « l'incarnation kantienne du machin ». Qu'est ce qu'un *machin*, ou qu'un *ptyx* ? La chose en soi, inaccessible au langage, donc au langage philosophique, et que seul peut apercevoir un regard de biais, celui de l'humour. La chose en soi, c'est-à-dire la plus banale qui soit, n'importe quelle chose, mais aussi la plus lointaine. Donc n'importe quoi, x, y : n'importe quoi est le plus commun, mais aussi le moins motivé, le plus gratuit, par conséquent le plus parodiquement objectif. Le *ptyx* est l'extérieur de l'intérieur : non pas le phénomène par rapport au noumène, ou la forme du sens, mais la fiction du sens.

Dire que quelque chose est absent ne peut avoir de sens que si on peut considérer comme normale la présence de cette chose. Il n'y a pas de raison d'affirmer, même dans un poème symboliste, qu'il n'y a pas de rhinocéros dans le salon. Or le « *ptyx* » est un rhinocéros superlatif : il n'a rien à faire nulle part, puisqu'il n'existe pas. De tous les objets, il est celui dont par définition l'absence est nécessaire. Symétriquement, il est absurde de dire que quelque chose ne figure pas dans un lieu vide. La formule de Mallarmé constitue ainsi un double pléonasmе en contradiction avec la loi de nécessité du sens : on peut la traduire en disant que, dans tel espace vide, ne figure pas tel objet qui d'ailleurs n'existe pas.

Mallarmé, qui se moque aimablement du monde, fait de la logique piégée : le double pléonasmе ressemble extérieurement à une double négation, c'est-à-dire à une manière d'affirmer quelque chose. De même, le fait que *ptyx* soit un mot inconnu plutôt qu'un mot rare contribue à transformer la plaisanterie en canular. On peut toujours en effet soupçonner que *ptyx* désigne, non pas rien du tout, mais un objet mystérieusement significatif dont la présence s'imposait dans le décor. Dès lors qu'on considère qu'il aurait pu être présent, qu'il est présent dans le poème, son absence du monde peut ne pas être absurde. Autrement dit, la fausse présence, sonore, poétique, du *ptyx* donne consistance à son absence (sémantique). Cette absence du coup devient absolue, elle figure l'absence même : le *ptyx* devient « ce seul objet dont le néant s'honore », une espèce de concrétion de toute négativité.

Mais le *ptyx* n'est pas seulement l'un des ces objets paradoxaux qu'affectionne la littérature fantastique, comme le *zahir* ou l'*aleph* de Borges, le *tessaract* de Jean Ray. Il n'est pas seulement non plus un bibelot à usage décoratif. On peut s'en servir comme récipient, ou peut-être même écouter la mer dedans, illusion que semble pouvoir désigner la formule « inanité sonore » :

on entend quelque chose, mais il n'y a rien. Bref, le *ptyx* peut servir parce qu'il est creux. Sa belle apparence sonore recouvre un vide qui précisément lui permet d'émettre du son -ou de contenir des larmes, ce qui en un sens revient au même : dans un *ptyx*, on ne peut trouver que ce qui fuit sous les doigts, une substance évanescence : celle du poème, faite d'« inanité sonore ». On pourrait comparer sa structure à celle d'un coquillage spiralé. Il s'enroule sur lui-même, ou entortille le vide, dans une vis sans fin (la seule étymologie repérable de *ptyx* renvoie à la notion de pli, d'enroulement). À force d'entortiller le vide, il finit par créer une intimité, une intériorité qui n'est jamais que la torsion de l'extériorité. Le poème, en effet, devient ce refuge intime de mot dont les replis accueillent l'irrespirable nuit.

Comme le dit Bertrand Marchal, pour Mallarmé, « il s'agit dans un premier temps, négatif ou critique, de mettre entre parenthèses l'espace extérieur de la représentation pour retrouver dans l'isolement du verbe le foyer du sens »⁵. Le poème fonctionne selon une dialectique du sens, affirmation que l'on peut encore retourner en disant que le sens du poème de Mallarmé est sa dialectique. Ni pur signifiant, ni pur signifié (musique pure) le sonnet est une manière de s'ordonner pour le regard, de se construire dans un enchaînement de négations et d'affirmations, une spirale qui ne cesse de renvoyer à une intériorité toujours reculée, ou crée de manière perverse une intériorité à force de creuser son propre vide. Le sens du poème est, pleinement, sa forme. Il dispose un trompe-l'œil baroque. Il en a les torsions, les volutes et la surcharge décorative. Il déploie l'illusion du sens total, ou plutôt montre comment pourrait se présenter un objet de langage qui ait du sens. S'enroulant sur lui-même, il se réalise à mesure qu'il se défait.

Mais ces formules ont encore quelque chose de trop sérieux, de trop métaphysique pour rendre compte de manière satisfaisante de la tonalité particulière de ce sonnet. S'il était tout à fait dupe de lui-même, il ne serait pas parfait. La « sorcellerie évocatoire » se double ici d'une ironie, dernier petit secret du meuble à secrets. L'angoisse habite le banal. Le secondaire est l'essentiel. Les plus grands drames se jouent dans les plis des rideaux. Mallarmé, rédacteur de *La Dernière Mode*, amateur d'éventails et de colifichets, a toujours été sensible au pli, c'est-à-dire à cette manière qu'ont les choses de piéger l'espace, de structurer le vide avec de la matière. Ainsi le plus léger, le plus creux est aussi le plus spirituel.

5. *Ibid.*, p. 181.

En outre, le frivole apprivoise l'étrange. Ostensiblement inutile, allégé de toute gravité, le frivole défamiliarise en creusant les choses, en faisant paraître ce qui en elles ne se rapporte à rien. Simplement, sa fonction décorative rétablit cet ordre et cette familiarité dont il s'était un instant départis. Mais pourquoi en passer par le frivole pour atteindre l'étrange, et par le décoratif pour rejoindre l'essentiel ? Pourquoi faut-il que ce soit un ptyx qui serve à recueillir l'eau du Styx ?

Mallarmé est dialecticien. L'étrangeté chimiquement pure nous demeure inaccessible, elle finit par tourner au décoratif. Il faut en passer par le décoratif pour que l'étrangeté se décante, se dégage en négatif. La dimension métaphysique nous est toujours extérieure, ainsi la nuit étoilée ouvre le poème sur l'étrangeté cosmique et le replie sur son étrangeté décorative. Le ptyx est aussi frivole qu'un coquillage sur la cheminée du salon. Mais cette frivolité permet, avec un peu d'attention, d'y percevoir le souffle de l'étrange. C'est avec du frivole que l'on peut recueillir un peu de métaphysique. Mallarmé invente ainsi dans le sonnet en -yx le frivole métaphysique, l'absolu comme bibelot décoratif. Le mage fin de siècle s'y habille en marquis Louis XV pour ourdir une imposture au bal des Incohérents.

Le sens « à côté » *Petit Air I*

« *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* » : c'est dans ces termes (soulignés par lui) que Mallarmé résume à l'intention de Cazalis, fin 1864, l'axiome de cette « poétique très nouvelle » dont « doit nécessairement jaillir », selon lui, la « langue » qu'il cherche à « inventer » à travers l'écriture de son *Hérodiade*. « Le vers ne doit donc pas, là, continue-t-il, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation »¹. Laissons rapidement de côté ce qui s'indique ici du basculement affectant la formulation poétique au milieu du siècle : elle n'est plus cette forme à démouler, qui répond aux prescriptions d'une rhétorique figée, elle a désormais à faire émerger de sa propre élaboration la loi qui, en elle, préside à son engendrement. Passons vite également sur ce que ces lignes expriment de la responsabilité qui désormais incombe au poète, non plus seulement de libérer la langue – comme le voulait Hugo, appelant à prendre la Bastille des rimes et à mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire² –, mais de faire en effet « jaillir », du cœur de la langue commune, une langue autre. Baudelaire puis Mallarmé, à la pointe de l'évolution du champ poétique général, anticipant Apollinaire et les avant-gardes du siècle suivant, se voient en inventeurs de langage. Il s'agit pour l'un de « Plonger [...] Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »³, pour l'autre de « creuser le vers »⁴, à la fois pour l'approfondir, pour le porter à son « point » limite de tension, pour y réduire à néant les clichés formels et pour en faire le creuset d'une expérience verbale. La nouveauté

1. Lettre à Henri Cazalis, probablement du 30 octobre 1864, dans *Correspondance (1862-1871)*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 206.

2. Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », dans *Les Contemplations, Œuvres poétiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1967, p. 494-500.

3. Baudelaire, « Le Voyage », dans *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 134.

4. Lettre à Cazalis, 28 avril 1866, dans *Correspondance*, éd. cit., p. 297.

dont Mallarmé parle, en 1864, ne se situe pas seulement à ce haut niveau de généralité, situation du poète dans la langue ou rapport critique aux codes régissant l'expression poétique. Elle concerne aussi bien, ainsi qu'il le souligne, l'adoption d'un autre régime rhétorique, fondé sur l'interception verbale d'« effets » latéraux, d'« intentions » mobiles ou de « sensations » évanescences plutôt que sur une représentation mimétique des « choses » qui les émettent ou qui les donnent à éprouver.

Hugo déclarait la « guerre à la rhétorique ». Mallarmé, qui ailleurs dira vouloir supprimer le mot « comme », déclare, au fond, la guerre à la métaphore et, plus largement, au primat de l'Analogie que les romantiques, relayés par les Parnassiens, ont imposée en figure par excellence et en modalité définitoire de la parole poétique. Car, en toute rigueur, plutôt qu'à une rhétorique impressionniste, dont bien sûr elle se rapproche, en anticipant de quelques années, c'est à une rhétorique de la métonymie que le poète d'*Hérodiade* en appelle – trope de la contiguïté, du déplacement, de la médiation à distance entre objets épars dans un espace englobant (c'est-à-dire aussi entre mots distribués dans l'espace prosodique), là où la métaphore est trope de l'assimilation, de la fusion, de la connexion entre objets nettement définis et rabattables l'un sur l'autre (sous la forme d'une figure occupant une place localisable dans l'espace textuel). Sur ce point, qui touche au plus central de sa poétique particulière, Mallarmé ne transigera jamais. *Crise de vers* condamnera sans détour, comme une « erreur » esthétique, « la prétention [...] 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 arbres⁵ ». Et l'entretien avec Jules Huret redira, contre toutes les infatuations mimétiques des Parnassiens, que « nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.⁶ » C'est moins la chose qui sera dite que l'indicible halo d'effets qu'elle émet, c'est moins la solidité du monde (figurée par « le bois dense et intrinsèque des arbres ») que son murmure ou son frissonnement qui seront captés et confiés au « papier subtil » du poème⁷.

5. *Crise de vers*, dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. Yves Bonnefoy, coll. Poésie-Gallimard, 1976, p. 247.

6. Entretien avec Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, (1891), éd. Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 76-77.

7. L'aplomb de ces déclarations théoriques ne doit pas faire illusion. Ce n'est pas, quoi qu'il en ait, une vérité de la poésie que Mallarmé délivre, vérité ultime maintenant atteinte ou vérité originaires enfin retrouvée : c'est une « vérité » tout historique, liée à un moment de l'histoire des

Dans cet « idéal poétique », dont à s'éloigner du Parnasse s'approchent les « jeunes » auxquels Mallarmé rend hommage dans son entretien avec Huret⁸, deux aspects importent : d'une part, l'à-peu-près, l'à-côté et le peu-à-peu – c'est par morceaux, fragments, détails, bribes saisis de biais, placés côte à côte en dégradé que le poème dira le monde; d'autre part, le pour-quelqu'un – car la suggestion comme l'allusion postulent un sujet suggestionnable, susceptible de percevoir sinon de décoder l'allusion, et d'éprouver comme une « jouissance », comme un « bonheur », la part active qu'il prend à l'unification des effets qu'il reçoit. La rhétorique de la métonymie, moyen verbal au service de cet « idéal » symboliste, renvoie ainsi à une sorte d'esthétique de la perception. La compréhension du poème ne reviendra pas à recevoir un message fini, dont le texte ne serait que le véhicule subsidiaire, mais à élaborer avec lui le message qu'il adresse, à le fabriquer à partir d'un pointillé perçu de notations dispersées, d'indices, de rapports, de reflets verbaux que le poème aura agencés de façon mobile⁹.

Soit, ainsi, le premier *Petit Air* :

Quelconque une solitude
 Sans le cygne ni le quai
 Mire sa désuétude
 Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
 Haute à ne la pas toucher
 Dont maint ciel se bariole
 Avec les ors de coucher

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

formes avec laquelle se confond l'histoire de l'écriture poétique. La référence polémique au Parnasse dans l'entretien avec Huret en témoigne.

8. *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 76-77.

9. C'est moins sans doute dans la Scène d'*Hérodiade*, texte encore très fortement médaillé, que dans *L'Après-midi d'un faune* que cette rhétorique particulière prend tournure, où elle s'associe d'emblée à une dimension méta-rhétorique, incarnée par le personnage du Faune, abruti par le vin et la chaleur, jouet de ses « sens fabuleux », se demandant si les deux nymphes qu'il a cru posséder et qu'il croit avoir laissé s'échapper ne résultent pas d'une illusion synesthésique produite par la présence d'un rosier (pour leur « incarnat »), la proximité d'une source (pour les pleurs de l'une) et la sensation de la « brise [...] chaude dans [sa] toison » (pour les soupirs de l'autre).

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue

Glosions, s'il le faut, Mallarmé ayant cette réputation d'être difficile – « obscur », dit-on même. Un lieu apparemment désert en bord de rivière, d'étang ou de canal, au « coucher » du soleil. Ni « cygne », ni « quai ». Un promeneur qui, à l'instant, se livrait au spectacle que lui offre le « ciel » crépusculaire avec ses « ors » et sa « gloriole ». Transition brusque (mais donnée en ordre inverse) entre un là-« haut » céleste, « bariolé », grandiose, dont l'œil du promeneur cependant se détourne, et un « ici »-bas terrestre et aquatique, « quelconque », dont la « désuétude » se « mire » dans le « regard » porté sur lui. Une scène de bain furtivement entrevue (ou imaginée) : « linge » vite abandonné au bord de l'eau, plongée d'un corps féminin, longeant la rive en compagnie d'un « fugace oiseau ». Vive jouissance éprouvée par ce corps nu au contact de « l'onde ».

Fin de la glose, passons au poème. Pour remarquer d'abord qu'il soumet la contrainte strophique du sonnet (ici à l'anglaise) à la mise en place d'un champ dynamique, reposant sur les deux oppositions, polaires, d'une part des strophes 1 et 2 aux strophes 3 et 4 – articulées deux à deux par un « Mais », qui disjoint le lieu inerte et banal installé au début de ce même lieu transfiguré ensuite par un événement à forte dimension érotique –, d'autre part de la strophe 1 à la strophe 2, celle-là évoquant un espace terne, terrestre, marqué par la banalité et par l'absence (« quelconque », « solitude », « sans » « désuétude »), celle-ci un autre espace, céleste et marqué, quant à lui, par l'excès et la surcharge (« gloriole », « haute », « bariolé », « ors », « maint »). Le poème mallarméen n'est jamais statique : machine à transformations, il pose un état pour l'entraîner dans un devenir. Et d'une certaine manière c'est bien ce devenir (explicitement indiqué, à la rime, au vers 13) que le *Petit Air* met en jeu et en scène, à travers le mouvement par lequel le regard du promeneur se détourne des séductions d'un spectacle céleste plutôt kitsch en direction d'un décor réduit à une épure, puis à travers la soudaine plongée d'un beau corps fugacement entrevu, sa nage longitudinale à la rive et sa dilution jubilatoire dans l'onde qui le baigne. D'abord vide, inerte miroir renvoyant sa propre « désuétude » à la probable lassitude éprouvée par le promeneur, l'espace se ponctue ensuite d'objets et d'actes mêlés dans une même perception confuse – corps nageant, linge ôté, oiseau. C'est dans cette même logique de transformation et d'inversion polaire que le « cygne » absent à la première strophe apparaîtra fantomatiquement à l'avant-dernière (à travers la

synecdoque généralisante de l'oiseau), et que le « quai », lui aussi nié d'entrée de jeu, sera profilé en puissance, comme esquissé en parallèle, par l'action de « longer » prêtée au « fugace oiseau » apparu.

Le plus remarquable reste cependant l'extraordinaire discrétion de la métaphore dans un texte relevant d'un genre qui, croit-on, tiendrait du seul pouvoir de l'analogie l'essentiel de son aura symbolique et de sa séduction. Sans doute la troisième strophe semble-t-elle donner coup sur coup, et en superposition prosodique à l'initiale des vers 10 et 11, deux outils de comparaison (« comme » et « tel »). Mais si le premier de ces outils assume pleinement son rôle ordinaire (la blancheur de l'oiseau étant rapportée à la blancheur du « linge ôté »), encore faut-il bien voir que le second, en cela trompeur, assume à mieux y regarder la fonction d'un article indéfini. La lecture construisant le « tel » en outil de comparaison et le « fugace oiseau » en comparant de la nageuse tutoyée (au vers 14) conduit, en effet, à une aberration grammaticale, les verbes « longe » et « plonge » étant à la troisième personne du singulier : ce n'est pas la nageuse (c'est-à-dire « toi ») qui « longe » ou « plonge » à la manière d'un oiseau (dans ce cas la deuxième personne serait de rigueur), c'est « tel oiseau » qui « plonge » auprès de la nageuse puis qui « longe » la rive à ses côtés. Excepté cette comparaison – sur le statut sémantique de laquelle il faudra revenir –, le poème procède presque exclusivement par métonymies (mais aussi synecdoques) successives, dans un mouvement de *glissando* général auquel contribue fortement, d'ailleurs, l'absence totale de ponctuation. Ainsi, au fil des deux premières strophes, la « solitude » vaut pour [lieu désert] ; le « cygne » et le « quai », même niés, valent pour [proximité d'un point d'eau] ; la réflexion de la « désuétude » par le « regard » du narrateur pour [présence d'un promeneur dans ce lieu désert] ; l'affiche de « gloriole » prêtée à la débauche chromatique du crépuscule pour cette débauche même ; « maint ciel » pour [ce ciel] ; « ors de coucher » pour [éclats somptueux du soleil couchant].

Les deux strophes qui bouclent le poème ne dérogeront pas à la règle : ils la porteront même à sa dernière conséquence. Si l'on ne sait trop en effet (à la grammaire près) qui, de l'oiseau ou de la nageuse « plonge » « à côté » de l'autre, lequel des deux est semblable à du « blanc linge ôté », ni qui de « l'onde » ou de « toi » devient l'autre (« dans l'onde toi devenue »), c'est que l'ensemble est agencé de telle sorte que tous les éléments qu'il dispose (linge-oiseau-toi-onde) puissent être pris l'un pour l'autre en vertu de leur contiguïté dans un même espace représenté et d'une succession rapide d'événements fondus en un même « devenir » (longer-se déshabiller-plonger-exulter-devenir). Le distique final (« Dans l'onde toi devenue/Ta jubilation nue ») atteint,

sous ce rapport, à l'exploit, dans lequel la mobilité de la syntaxe, ses ambiguïtés, ses réversibilités même viennent appuyer le jeu de la médiation métonymique : l'onde dans laquelle tu évolues est devenue toi ; tu es tout entière la jubilation que l'onde te cause; l'onde avec toi confondue est aussi la jubilation qu'elle te procure¹⁰.

En dernière analyse, ce n'est pas simplement du régime rhétorique proprement mallarméen que témoigne ce texte, ni seulement à la promotion de la métonymie en vecteur puissant de la médiation poétique qu'il procède : c'est aussi à sa démonstration en acte, à la fois dans son fonctionnement et dans ses conditions d'efficacité. Comment ne pas en effet affecter au processus rhétorique du glissement par contiguïté d'un élément à un autre, en tant que marqueurs de ce processus, le verbe « longer », la locution « à côté » et, au fond, toute cette scène de bain, lourdement chargée d'érotisme tactile (et visuel), dans laquelle un corps livre sa nudité à la caresse ondoyante de l'eau à proximité d'un « oiseau » glissant, « fugace », à sa surface ? Comment, non plus, ne pas tenir, sous cet angle, la présence du narrateur-voyeur pour une représentation de cette saisie globale d'un espace exigée par l'opération du déplacement métonymique ? C'est le promeneur en effet qui d'un regard embrasse toute la scène et qui, avec une jouissance égale à celle qu'il suppose chez la femme qu'il contemple, associe au point de les mélanger les différents objets qui, simultanément ou de façon rapprochée, s'offrent à sa perception. Il est beau, en tout cas, que cette sorte de manifeste rhétorique passe par l'évocation érotique d'un corps féminin dilué dans les sensations qu'il éprouve. Et il n'est pas moins beau, ni troublant, – chose à ajouter au passif de ceux qui ne voient dans le travail formel du langage qu'un formalisme mécanique, ou en Mallarmé qu'un glacial bricoleur d'Idées fumeuses, – que la « jubilation » de ce corps nu caressé par « l'onde » ait trouvé son exact répondant dans la métonymie, cette autre caresse, cet effleurement du sens.

10. Il faut encore porter à l'actif du pouvoir que la métonymie exerce sur ce texte le fait qu'elle soumet à sa logique jusqu'à certains processus rhétoriques qui n'en relèvent pas de droit. Ainsi de la comparaison de l'« oiseau » (ou de la blancheur du corps nu) avec le « blanc linge ôté », qui est sous-tendue, dans la perception implicite que prend de toute la scène le promeneur-voyeur, par la coprésence rapprochée des deux éléments homologués l'un à l'autre – le linge sur la rive, l'oiseau-femme le long de la rive – et par la transition rapide d'un acte à l'autre – se dévêtir, plonger, nager. Ainsi également de la syntaxe particulière des deux dernières strophes, qui semble juxtaposer des éléments sans liens directement sensibles : « Tel fugace oiseau si plonge », « onde toi devenue ». C'est la coprésence des mots dans la séquence plus que leur articulation qui l'emporte, et d'avantage le mouvement allant d'un mot à l'autre que leur sens cumulatif.

Vers le spiritogramme

À propos du *Coup de dés* récemment publié dans *Cosmopolis* Mallarmé écrit le 14 mai 1897 à Gide : « le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris à l'estampe originelle, en doit rendre malgré tout quelque chose. »

Le verbe « imite » place inévitablement le lecteur de cette phrase dans le champ traditionnel de la *mimésis* et de ses diverses ruses. Il s'agit bien, pour Mallarmé, de « rendre quelque chose de l'objet ou de l'acte » ; mais la restriction du « malgré tout » ne doit pas nous échapper. Qu'est-ce que « l'attitude » d'un objet et d'un acte – puisque dans une lettre écrite à Mauclair en octobre 1897 il précise de nouveau sa pensée en usant de ce mot ? Il est évident que nous sommes loin, en pareil cas, du cerne qui dessinerait la chose en question ; c'est plutôt une façon d'être qui est appréhendée, une manière de comportement – fût-ce pour un élément inanimé –, une « tenue » quant à qui voit ou conçoit, certes, mais également quant au monde – ce qui, bien sûr, fait passer par une sorte d'étape phénoménologique et pareillement implique une mise en relation générale avec l'ensemble. Mais on a sans doute moins affaire à une enquête de la perception qu'à un type d'intuition spirituelle. Le terme de *spiritogramme* pour désigner le poème mallarméen vaut d'être risqué. Il renverrait à une inscription traçant la figure de la relation entre un esprit et non pas simplement un être de sensation et l'objet à l'origine du poème – cet objet pouvant être aussi bien une situation, un acte.

Le développement que je propose en deux phases : une réflexion à caractère théorique et une lecture (proche, au demeurant, du classique commentaire), prendra comme hypothèse que les propositions notées par Mallarmé à l'usage de Gide et de Mauclair, vaudraient non seulement pour l'œuvre finale du *Coup de dés*, mais tradueraient rétrospectivement une démarche essentielle perceptible dans nombre de ses œuvres antérieures, l'ensemble des *Poésies* pouvant être parfaitement lu à leur lumière.

La modification de la notion mimétique s'était opérée une première fois sous le signe de l'analogie. Baudelaire sort du romantisme par ce moyen (ce n'est pas le seul) en concevant un vaste tissu de ressemblances et de différences qui expliquent le tissu du monde – ce qui n'évacue pas pour autant la portée prégnante du mystère. À propos de Hugo, il parle du mystère de la vie et de la manière de le comprendre par le moyen d'une analogie universelle, plus proche toutefois de la conception des correspondances selon Swendenborg que du système de Fourier qu'il ne manque pas de critiquer chaque fois qu'il est possible. Il est clair que l'analogie permet de maintenir une cohérence du monde, même privé de Dieu, et l'on sait que Baudelaire, par quelque côté, croit encore à Dieu. Mallarmé, quant à lui, même s'il n'abandonne pas l'idée d'un certain éden (et c'est souligner l'importance de Banville à ses yeux) se reconnaît sujet d'un univers – il l'appelle Terre ou séjour – qui n'a de principe explicatif que le hasard ou le coup de dés transformant ce hasard en décision aléatoire. L'interrogation à partir d'une *tabula rasa* inspirée de Descartes se fait, quant à lui-même et quant au reste, non sans poser constamment la question des rapports réciproques, des relations (c'est le sens qu'il accorde au mot Musique en son sens grec) - démarche hégélienne, en outre, mais qui semble s'exempter de la relève (l'*Aufhebung*), en quoi le texte n'est pas le simple résultat d'une sublimation, même si les effets en furent calculés, et reste soumis à une cristallisation en acte, dont le type diamantaire s'exemplarise du modèle des constellations.

Il faut concevoir alors que l'écriture poétique a un devoir, en dehors du strict calcul des effets assurant le réseau de la communication. Mallarmé le proclame assez tôt et d'une expression difficile souvent citée : l'explication orphique de la Terre. Avant même de tenter de comprendre cette expression, il est légitime de se demander s'il en a fait le moteur de toute l'œuvre à partir d'une certaine date ou bien s'il l'a considérée comme prémisses maximale d'un projet ; autrement dit, chaque poème participe-t-il de cette explication particulière, ou bien le lieu où elle devait trouver sa validité serait-il plutôt le théâtre (encore à venir) ou le Livre, ou un genre de poème apparentable au *Coup de dés* ? Mon avis est qu'il faut risquer de voir dans cette formule une proposition que l'on peut reverser sur l'ensemble de l'œuvre, l'interrogation de Mallarmé ayant porté dès 1863 sur un « qu'en est-il ? fondamental. « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? » et pourquoi, de même, le rien nous est sensible ? À quoi une forme de réponse première faisant l'économie du symbolique est également fournie par lui, très parménidienne au fond : « le monde existe » – avec cet appendice : « on n'y ajoutera pas ». Il

convient, cependant, d'estimer conjointement la présence de l'art et la fonction symbolique inhérente à l'homme. Bien entendu, il n'est plus question pour lui de s'engager dans l'impasse d'une *mimésis* élémentaire ; mais la *mimésis* – Derrida l'a bien vu – est toujours de l'ordre du doublage ; qu'elle soit simple ou fantastique, elle est toujours inférieure à l'objet ou à l'action auxquels elle se rapporte, et il n'y a pas lieu pour Mallarmé de se résigner à cette infériorité, encore qu'il reconnaisse l'art comme un leurre vrai.

Toute sa vie, Mallarmé estimera cette réalité de la représentation, en sachant fort bien (il est même l'un des premiers à l'avoir dénoncée avec cette rigueur) quelle illusion elle met en jeu. *Hérodiade*, *L'Après-midi d'un Faune* constituent des tentatives où un certain mode de représenter fut d'abord envisagé, mais plutôt comme dans un rêve – sur le mode du réfléchissement et de la réflexion pour la première, dans le temps du fantasma pour le second. Dans l'un et l'autre cas, cependant, il s'agit bien d'une prise de conscience ou d'un dépli ; et pour cela et surtout *par* cela le texte se forme, en tant qu'interrogation sur lui-même et sur sa validité possible, en un point limite que le vers presque impitoyablement détermine et où il tranche.

Une « explication orphique de la Terre » supposerait un véritable projet astronomique à l'égal de l'*Eureka* de Poe. Mais, en-deçà, on peut admettre également une démarche plus modeste, au coup par coup, soit en considérant tel objet, soit en pensant à tel acte, de toute façon en estimant ce que Mallarmé plus tard appellera des « attitudes ». L'attitude en ce cas s'apparenterait à un dessin mental ou encore à un schéma mobile – et s'il y a possibilité d'écriture, c'est évidemment en empruntant à ce schéma quelques traits d'abord, puis en laissant ces propres traits provoquer leur scintillement divers. Ainsi se trouveraient harmonisées les deux propositions, contradictoires en apparence, énoncées par Mallarmé : la consciente recherche de l'effet et la « disparition élocutoire » cédant l'initiative aux mots. L'explication orphique de la Terre ne supposerait pas, à la suite d'une démonstration, l'atteinte, en fin de course, d'une vérité. Plutôt il y aurait présentation par transposition. L'explication est un dépli, mais une forme de dépli qui, dans son ouverture même d'éventail, porte l'ombre du repli possible. Le terme d'orphique, qui ne renvoie pas spécialement aux spéculations alors contemporaines d'un Édouard Schuré ni aux recherches de la Rose Croix esthétique, est un équivalent singulier de « poétique » et de ce qu'au Moyen Âge l'école provençale nommait le *trobar clus*. L'orphique chante, assurément, et déplace par le chant, « air sous le texte ». Il exige aussi l'épreuve du corridor sombre et se risque dans la perte. L'explication orphique assure d'un dépli qui peut tou-

jours se rabattre. Ce qui est dit *transpose* le phénomène avec ses moyens, qui peuvent être ceux de l'analogie ; mais Mallarmé dépasse le cadre des références baudelairiennes (malgré son ironique *Démon de l'Analogie*) et de l'allégorie par ce qu'il nommera ensuite l'estampe. Cette estampe évite la figuration comme le récit. Il faut bien cependant que quelque chose ait lieu sur la page – et quelque chose qui ne soit pas sa simple effectuation. Mallarmé, en ce cas, se place loin d'une pure écriture blanche seulement appliquée à scruter son événement. Ce qu'il aligne sur la page signale une certaine effectuation, proche des mathématiques aussi, un schéma avec les vingt six lettres (le moyen du symbolique scriptural) mobilisées par la syntaxe organisatrice aussi de liaisons et de ruptures, et redoublée ou relancée par l'espacement. Les termes de schéma ou d'effectuation misent sur une compréhension de Mallarmé. À la limite de la représentation (mais en faisant l'économie du *re mimétique*), ils déploient une fiction qui n'a donc pas vraiment figure et qui n'est pas davantage défiguration : l'activité d'une transposition que Mallarmé à la fin de sa vie (et plus spécifiquement à l'égard du *Coup de dés*) a précisée comme s'inspirant de l'estampe originelle.

On ne peut que s'interroger sur l'originalité de cette estampe dont, à lire la phrase adressée à Gide, on comprend qu'elle existe « au sujet d'un acte ou d'un objet ». Serait-ce dire que l'objet lui-même apparaîtrait non pas en soi – ce qui est sûrement impossible et chimérique –, mais selon une image première, une impression qu'il donne et qui correspondrait à l'une de ses façons essentielles, l'un de ses moments ? L'estampe originelle, infidèlement reproductrice, impose une certaine idée de l'objet (ou un certain *air*) et c'est un tel air, une telle idée, une telle attitude qu'il conviendrait de reproduire par des moyens linguistiques, mais – on l'aura compris d'ores et déjà – non pas avec le seul arbitraire des mots ; car à cet arbitraire catégorique qui ne saurait redonner que l'archétype désincarné de la chose ou de l'acte, la syntaxe, ou ce que Mallarmé appelle encore « le rythme », suppléent afin que décidément l'opération ne soit plus logique, mais bel et bien orphique, à la hauteur du chant et tenant compte du pouvoir particulier de la musique, laquelle, en pareil cas, n'est-ce pas réductible à quelque effet d'harmonie imitative.

Mais que veut-il dire encore lorsqu'il parle du rythme, d'une phrase imitatrice de l'objet ou de l'acte envisagés sous le rapport de l'estampe originelle – notation qu'il précise cinq mois plus tard en parlant, cette fois, de rythme modelé sur l'objet : « toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise. » C'est signifier – on l'aura compris – qu'il existe assurément des pensées ou des phrases sans rythme et – on l'aura

pareillement saisi – celles-là n'appartiennent pas au registre de la poésie. Mais la pensée poétique, qui est essentiellement rythmique, (rythme dès que style », annonce-t-il ailleurs), ne se coule point, pour Mallarmé, dans le rythme tout fait, voire étouffant d'une prosodie préexistante, même si cette dernière peut être maintenue. L'affaire du rythme, en ce cas, semble bien de figurer par une scansion particulière, et des blancs, le mouvement de l'objet ou de l'acte dont il est question. La figuration abstraite (mais cette abstraction n'est qu'apparente) naît d'une série de rapports et d'interruptions manœuvrés selon des coupes, des diérèses, tout un jeu courant sur l'e muet, etc. C'est en ce point que le poème reprend quelque chose à l'estampe originelle, et l'on voit bien qu'il n'est pas question de dessin, de calligramme, ni d'idéogramme, quoique la situation planimétrique des mots sur la page importe – on le sait – pour le *Coup de dés*. Il s'agit plutôt d'une équivalence orphique : le souffle est directement impliqué –, quelques éléments comme la musique, non pas dans l'imitation (on ne redonnera pas le bruissement de la forêt), mais dans l'équivalence transposée d'une impression appliquée à l'esprit par l'objet ou l'acte. Il est permis qu'un poème, tout en respectant les normes de la prosodie française, contienne en soi par mobilité et fragmentation du rythme, l'objet ou l'acte dont il garde ou « rend » quelque chose.

Ces réflexions conseillent une méthode de lecture complexe qui dépend directement de la décision *a priori* de Mallarmé, plus ou moins consciente. On peut, sans grand risque d'erreur, estimer que s'affermir en lui, de plus en plus manifestement, une telle intention qui rappelle – on ne saurait en disconvenir – les propres résolutions de Poe, inventant, non sans complaisance, la genèse du *Corbeau*. Mais là où Poe lui-même est soupçonné d'ironie, il apparaît que Mallarmé, loin de ressentir une possible mystification de la part de Poe, a parfaitement pris au sérieux cette hyperlucidité presque malade. Chez lui, la poursuite de l'effet passe par la recherche reproductrice de l'émotion, non sans concevoir également une possible liberté du langage en son activité sous-jacente. Il est bien certain qu'exposées ces quelques remarques, il reste à soumettre à une écoute particulière le texte des *Poésies* (puisque c'est de lui seul qu'il est question, et non du *Coup de dés*, par exemple).

Commencer par l'analyse syntaxique n'aurait pas de sens, puisque, indissolublement, syntaxe et sémantique sont liées. Chez Mallarmé toutefois, elles paraissent l'être d'un lien plus infrangible, en sorte que c'est l'élément jonctif, le jet de pensée qui l'emporte, disposant des mots dont le sens se forge par son activité même. Et cette réalité correspond au dessin, à l'incision de la vivante estampe originelle, ou plutôt en forme le pendant, en lui offrant un

particulier accès au symbolique. Cet accès, cette mise en place animée ne se conçoivent pas sans une motricité spéciale (ou une propagation étincelante quasi physique) ou encore par des heurts et coalescences, lesquels forment le spectre de l'objet (ou de l'acte), sans pour autant l'imiter. Nous sommes donc loin de tout effet calligrammatique. Le poème mallarméen, bien avant le *Coup de dés*, procède déjà d'un mouvement indiqué sémantiquement par les mots (parfois véritables kinèmes) et surtout emporté par la syntaxe qui, ici, *fait figure* ou, du moins, entraîne dans son tracé, jusqu'à ce que se recompose par la lecture non pas l'image mentale d'une « rose dans les ténèbres », par exemple, mais le mouvement impliqué par cette rose ténébrale, lorsque l'esprit de l'homme la rencontre et lorsqu'y fait impression son « attitude » de rose, à la jonction du sensible et de l'intelligible – ces mots de jonction, de constellation formant chez Mallarmé le vocabulaire non pas d'une union des contraires, d'une réconciliation sous la houlette de l'esprit, mais d'une tension et d'une insistance limitrophe.

Hommage (à Puvis de Chavannes) s'inscrit *a priori* dans un cadre mimétique, puisque tout comme la conscience est *conscience de*, l'hommage est hommage à. Il concerne une personne et comporte un nécessaire écho de la personnalité dont il est question. Un hommage à un artiste n'est donc pas concevable sans le référent que représente l'œuvre de celui-là et sa signification esthétique. Cette signification toutefois consiste plutôt en une *aura* particulière émanée de l'ensemble de l'œuvre. Il s'agirait moins, en l'occurrence, d'une œuvre particulière (tableau ou figure) que d'une impression générale qui se dégagerait de la contemplation de celle-là. On évite donc la réplique, par les mots, d'une surface picturale singulière formant alors un sujet préalable, et l'on échappe dans une certaine mesure aux lois assujettissantes de la mimésis – ce qui ne veut pas dire qu'on la récuse complètement. Mais le choix passe, de ce fait, à la transposition : si le terme est de Gautier, on voit Mallarmé s'en emparer et l'adapter tout personnellement à son propos.

Le nom de l'objet de l'hommage est habituellement placé dans le poème. Il y a valeur d'inscription sur une stèle, caractère épitaphique, bien que la typographie ne cherche pas à le relever par des lettres d'un caractère différent. Les sonnets mallarméens placent fréquemment le nom du célébré à la rime, dans une position forte, où il est exposé plus violemment en temps que phonogramme ; le patronyme cependant se détache de son arbitraire et reçoit un sens par le moyen de l'homophonie. Son *hapax* prend place dans la chaîne sémantique. Ainsi « tu vis », dans sa familiarité nue, fait résonner à l'avance

le « Puvis » de Puvis de Chavannes, inscrivant dans ce nom son existence même. L'estampe du poème contient donc sa signature et cette signature fait sens, non pas dans la mesure où, responsable de l'œuvre, elle ornerait ce qu'elle a produit, mais sa substance même est expliquée, dépliée, d'une façon orphique, par un effet de résonance du langage avec lui-même. Puvis est lié à la vie, comme aussi (et tel est le choix de sens du poème) à l'immortalité et à ce que Mallarmé appelle plutôt la Gloire.

Si l'on admet les propos de Mallarmé concernant la composition du *Coup de dés*, on estimera qu'il souhaite, ici également, « rendre quelque chose » de l'objet Puvis de Chavannes. Le choix qu'il fait projette un paysage bucolique, veillé par un personnage allégorique, celui de l'Aurore. L'ensemble, ajustant deux régimes de pensée, nous place plutôt dans un temps immémorial, le présent de la Fable.

La personnification de l'Aurore fait allusion au monde mythologique, à l'*Eos* « *rododactulos* » d'Homère. Mais cette Aurore, plus que ses doigts déliés, montre son poing resserré autour de clairons annonçant l'azur. La représentation proposée par ce premier quatrain offre un caractère ancien, démodé, qu'il serait judicieux de comparer un instant avec l'Aube, gigantesque corps féminin, du fameux poème de Rimbaud. Du point de vue du *spiritogramme* proprement dit, la place du premier quatrain, en haut de page par conséquent, confirme les constantes de l'espace mallarméen où les éléments supérieurs du texte correspondent très souvent au monde céleste, le poème lui-même suivant une pente qui implique aussi le mouvement apparent du soleil déclinant. L'Aurore qui éveille le texte se lève en même temps sur la littérature, comme le Soleil de Ponge, et son caractère allégorique, se charge aussi d'une valeur intertextuelle ; tout, de surcroît, nous place dans un monde de la généralisation qui fait accéder une scène précise à l'immortalité. L'Aurore annonce le texte gestuellement, exposée dans une attitude proclamatrice, qui l'apparente assez vite à l'image de la Renommée. Le mot « clairons » produit alors l'exemple d'un vocable conforme phoniquement à sa signification – mot clair, en son début du moins, pour dire la clarté face à l'obscurité du poing crispé pour le saisir.

Ce premier quatrain comporte au moins deux expressions d'attitude : la crispation du poing, le clairon porté contre la bouche, tandis que l'humour mallarméen s'affirme à la rime, habilement primesautière : l'Aurore encore engourdie par le froid, comme une divinité de Scarron et de son *Virgile travesti* – et sourde : autant dire qu'elle souffle à tue tête ! Le tableau supérieur, le trumeau, formé par ce quatrain, domine de façon plaisante le texte,

allégorique et quelque peu parodique ; la distance amusée de Mallarmé s'y exprime.

Le deuxième quatrain rejoint la simple assise terrestre. Le décor connu se compose, élément par élément, dans sa généralité de bucolique en référence à un genre comportant le personnage obligé du berger (comme l'églogue avait un faune et des nymphes). Certes, ce n'est pas un gardien de bœufs, mais un simple pâtre qu'esquisse Mallarmé en se souvenant de certains paysages de Puvis. Individu familier, portant, comme un dieu, ses attributs de majesté : la gourde et le bâton. Après le quatrain supérieur, celui-ci indique une ligne horizontale tracée par la marche du pâtre, « le long de » ; le *pas* du pâtre donne une leçon d'évidence homophonique : le pâtre est l'homme du pas, celui qui marche. La ligne ambulatoire atteint cependant le lieu du jaillissement, impliquant un nouveau mouvement de bas en haut provoqué par ce berger qui, dès lors, prend l'allure d'un Moïse frappant le rocher pour qu'en jaillisse une source. La source ample, le verbe « sourdre » insistent sur le mouvement qui se projette vers l'étage supérieur, le quatrain de l'Aurore et de la Renommée aux cent bouches.

Dédoublé par un « ainsi » humoristiquement appuyé, le poème poursuit sa route dans les deux étages inférieur de l'*analogon*. Les deux premiers quatrains formaient bien un lieu complètement allégorique. Il reste à mesurer, maintenant, la teneur de l'« ainsi » mallarméen. Cet adverbe semble porter d'abord, comme le veut ici la syntaxe, son « par avance », et ce « par avance » force le lecteur, placé dans la prémonition, mais aussi bien dans la consécution, à relier plus précisément les deux tercets qui s'annoncent au « pas futur » du deuxième quatrain. Dans la spatialité du texte, les mots parlent de l'espace-temps qu'ils constituent, autour d'un futur qui est aussi une promesse de gloire. Le patronyme dédicataire, dans son évidence proclamée, rompt l'ordonnance habituelle du vers, impose son rythme et la coupure ou la disjonction entre « solitaire » et « seul ». Le qualificatif quasi épique appliqué à Chavannes « le solitaire » – où entendre également « soleil » et « terre » et le mouvement même du soleil par rapport à la terre – en vient à se nier ou plutôt à nier son synonyme. Ce solitaire n'est pas seul. Le blason du nom propre se forme d'une contradiction, on pourrait presque dire : s'accompagne d'une devise paradoxale parfaitement lisible sur la page.

Jusqu'à ce tournant du poème, le sens (celui de l'Aurore luttant contre l'obscurité, celui du pâtre frappant pour que sorte au jour l'eau de la source) se produisait en pleine clarté. Il était même question de cela : écarter l'obscurité par l'azur. Mais le texte mallarméen ne peut évidemment pas s'en tenir à

de si simples évidences, puisqu'il inscrit aussi la complexe estampe originelle et spirituelle. Le dernier tercet forme bien alors un lieu de concentration-résolution exceptionnel, en route vers le dernier mot qui, comme les concetti, doit l'emporter, d'autant plus que la disposition des strophes manifeste un surprenant écart interrompant arbitrairement, et j'oserais dire esthétiquement, le sens. Or c'est à l'endroit même où le sens se poursuit par un élément de syntaxe inhabituel : « de conduire » dépend-il du lointain « tu vis » (comme on dit « vivre d'écrire des romans ») ou du plus proche « seul » : « seul de conduire » calquant un plus habituel « seul à conduire » ? À cet endroit, du moins, la compréhension, limpide jusque là, trébuche, dérangée de ses réflexes ordinaires ? Spatialement, la dimension terrestre de la marche n'a pas changé et la comparaison ne peut que se faire entre le pâtre sourcier et Puvis de Chavannes. La même activité de la marche les rapproche ; mais nous savons que cette marche a une destination et que le point fort de la comparaison tient dans la source découverte. C'est toutefois à un déplacement que nous convie Mallarmé, sans recourir à de trop manifestes homologies. La ligne horizontale continue de s'imposer ; Puvis conduit le temps comme, on le suppose, (puisque le texte a été orienté par cette analogie majeure), le pâtre conduisant son troupeau. Le temps pourrait être assimilé au troupeau séculier des hommes, aux ouailles d'une génération. L'analogie, déductible des éléments mis en place dans le deuxième quatrain, ne peut toutefois se faire terme à terme, et la nymphe sans linceul où le temps viendrait boire demeure d'interprétation délicate. On pense d'abord à la vérité nue, à l'*aléthéia*, qu'une étymologie, méconnue sans doute de Mallarmé, montre révélée, soustraite au caché, au *Léthé*, le fleuve de l'oubli celui où certains morts viennent boire dans les Enfers des mythologies gréco-latines. La nymphe, est aussi une eau (souvenons-nous du « peu profond ruisseau » du *Tombeau de Verlaine*). Plus que la vérité nue ou dépouillée de ses voiles, elle est surtout « sans linceul » ; c'est-à-dire qu'elle n'est pas sortie de n'importe quel voile ; elle échappe à l'étoffe du linceul qui ensevelit le mort. Le mode allégorique impliqué par l'Aurore du premier vers trouve ici un regain dans un nouveau tableau bucolique où Puvis, berger, conduit le temps (sans majuscule : il vaut donc mieux comprendre « l'époque », le temps de « son » temps) boire à la nymphe de l'immortalité. Le tableau, où continue de régner, déplacée, une ambiance parnassienne, se complique encore d'une surenchère allégorique, puisque la Gloire finale (« ta Gloire » avec majuscule), faisant pendant à l'Aurore initiale, produit la découverte, ou mieux le découvremment. Cette Gloire, cette Renommée provoquent une remontée du texte, dont la partie

médiane était toute terrestre. Mais comme la source sourd, de bas en haut, le temps accède à une forme d'immortalité et c'est la Gloire qui lui montre ce lieu, cette nymphe ou cette femme. Boire à une nymphe n'est pas sans évoquer l'enfant (ou l'œuvre) tétant le sein qui chez le Mallarmé de *Don du poème* revêt une importance considérable, l'immortalité constituant un lait nourricier qui donne à l'artiste une éternelle survie. Et la Gloire préside à ce nourrissement, comme l'Aurore éclaire, claironnante, le cheminement du pâtre.

Cet *Hommage* qui se forme à travers le sens est aussi constitué d'une suite de mouvements, de lignes en acte qui inscrivent une réplique ou une réponse à l'objet dont il est question et en produisent une équivalence d'attitude. Il n'y a donc pas la peinture de Puvis de Chavannes que l'on s'appliquerait à décrire par une habile transposition d'art, par une description. Se repère plutôt un schème en puissance ou en activité dans cette œuvre et que, en vertu d'un autre matériau symbolique, ici le langage, il devient possible de transposer, l'ensemble de l'opération dépendant à la fois du sujet choisi, de sa marque rythmique et d'un code dont l'arbitraire peut être réduit au gré d'une perception particulière cédant l'initiative aux mots.

Jeux de rimes et jeux de mots dans les poésies de Mallarmé

Plusieurs critiques se sont étonnés devant la rime *bosquet – jamais* au second quatrain de *Petit Air II*, unique en son genre en effet, même si contrairement à ce qu'on semble dire parfois, elle reste une rime¹. Cette rime paraît étrange dans le système prosodique mallarméen lui-même, parce qu'elle n'a pour elle que le son. À l'opposé, Mallarmé a véritablement cultivé la rime fondée sur le mot et le jeu de mots.

On ne rencontre guère de rimes équivoquées chez le premier Mallarmé, proche encore de l'esthétique parnassienne ou baudelairienne. Parmi les poèmes qui, dans le recueil Deman, sont « en amont » de *L'Après-midi d'un faune*, seul *Le Guignon* en offre un timide exemple, où le jeu de mots se perçoit discrètement, construit sur un banal emprunt aux *Fleurs du mal* : *la mer – l'idéal amer*².

L'intérêt des rimes équivoquées est qu'elles appartiennent à la fois au Mallarmé obscur, celui de la *Prose (pour des Esseintes)* par exemple, où elles pullulent, et au versificateur ludique, qui s'amuse à décomposer des noms propres : *Jalouzet*, dans un triolet daté de décembre 1859 :

Peltier et le blond Jalouzet
Sont les deux astres de la classe.
Jalouzet craint déjà loups et
Tigres, quand on nomme sa place.

1. Voir ci-dessus la contribution d'Antoine Compagnon, p. 100-103.

2. Une rime pauvre, graphiquement hétérogène (associant un terme en *s* et un terme sans *s*, ce qui est proscrit ; voir Quicherat, *Traité de versification française*, Hachette, 1838, rééd. 1850, p. 35) et dépourvue de la consonne d'appui que recommande Banville (*Petit Traité de poésie française*, Charpentier, 1872, rééd. 1881, p. 56). La rime *mer – amer* apparaît dans *L'Homme et la mer* et, au pluriel, *mers – amers*, dans *L'Albatros*, notamment.

Peltier plus encor jaloux est
 Quand l' « astre blondin » fond sa glace.
 Peltier le moine et Jalouzet
 Sont les deux astres de la classe³,

ou *Armand*, dérivé en *Art ment* dans un rondeau de la même année⁴. Un rondeau non retrouvé appartenant à cette veine devait s'intituler *Six Phyllis*⁵.

Racine, nom propre, et *racine* nom commun s'appellent à la rime d'un poème ironique d'avril 1860⁶. Le nom du poète, *Mallarmé*, qui se prête lui-même au calembour, rime avec *alarmé* dans le *Carrefour des demoiselles* daté du 18 mai 1862, écrit en collaboration avec Emmanuel des Essarts⁷, lequel est désigné dans le même poème comme « le plus beau-*det* jeunes rimeurs », avec trait d'union et italique⁸. Les formes poétiques s'adaptent le cas échéant à ces jeux, le rondeau par exemple, dont l'*incipit* se retrouve à la fin des strophes, invitant à des reprises calembouriques telles *L'art ose... La rose... L'arrose*, dans un rondeau de mars 1859⁹, auquel un sonnet de 1860 semble faire écho en faisant rimer *moroses - aux roses*¹⁰. Les exemples seraient assez nombreux de ces calembours dans la production non recueillie, de *vitrier - l'y trier* dans un quatrain à *numéro-s'enrhumer au* dans *Le Crieur d'imprimé*¹¹, en passant par de simples homonymes comme *l'une-lune* dans un sonnet de 1859¹², ou par le calembour *buffo* d'un *Petit air (guerrier)*, que Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine donnent comme exemple de rime équivoquée dans leur *Introduction à l'analyse de la poésie* (à côté d'un quatrain de Bobby Lapointe faisant rimer *péniche - paix niche* et *marinier - mari niais*¹³) :

Ce me va *hormis l'y taire*
 Que je sente du foyer
 Un pantalon *militaire*
 À ma jambe rougeoyer.

3. *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, coll. Poésie-Gallimard, 1992, p. 133.

4. *Ibid.*, p. 141.

5. *Ibid.*, p. 144.

6. *Ibid.*, p. 140.

7. *Ibid.*, p. 152.

8. *Ibid.*, p. 153.

9. *Ibid.*, p. 136.

10. *Ibid.* Mêmes mots à la rime à deux occasions dans les *Vers de circonstance* (éd. Bertrand Marchal, coll. Poésie-Gallimard, 1996, p. 125 et 187).

11. *Ibid.*, p. 162.

12. *Ibid.*, p. 134.

13. *Introduction à l'analyse de la poésie*, PUF, 2^e éd. mise à jour du t. I, 1982, p. 72.

Les *Vers de circonstance* regorgent évidemment de calembours à la rime, sur les noms propres le plus souvent : *j'ajouterais dia – cet Hérédia, mets-y – Mézy, l'hiver ni – Giverny, Redon – édredon, endurait – Duret, mac-ferlane – Verlaine, vers l'aine – Verlaine, rouge on – Roujon, pensée, ailles – Séailles, Elisa – me lise à, allez-vi[ste] – Halévy, Jeannie est – niais, dormir, beau – Mirbeau, Deman – emmerdement, anticipa – Cipa, Jouy – ai-je oui, rit à – Rita, Titi – ouistiti*. Certains comme *Frigide – Gide* ont un reflet d'ironie, ou de virtuosité linguistique : *éblouisse l'air – Whistler*. D'autres sont presque trop simples comme *l'ami – lamy* ou *Rêva – Eva*. Méry Laurent s'accommode avec *l'Améri[que]* ou avec *amer y*. Quelques noms communs fournissent des occasions analogues : *ça l'on – salon, ondine – on dîne, confit – qu'on fit, qu'on sert – concert, n'ai-je – neige, qu'est-ce – caisse* ou *mi-sel – missel*, etc.

Si mon attention ne s'est pas égarée, j'ai dénombré dans les *Poésies* – dans le recueil Deman – neuf occurrences de rimes équivoquées, au sens où elles font jouer entre elles des mots entiers. Je les cite dans l'ordre du recueil et dans le contexte de la strophe, en soulignant les syllabes constituant le calembour :

Oui, dans une ile que l'air charge
De vue et non *de visions*
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en *devisions*.

(...)

Gloire du long *désir*, *Idées*
Tout en moi s'exaltait *de voir*
La famille *des iridées*
Surgir à ce nouveau *devoir*,

(...)

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà *par chemins*
Elle dit le mot : Anastase !
Né pour d'éternels *parchemins*.

Prose (pour des Esseintes), strophes 6, 8 et 13.

Il va de cuir à ma paire
 Adjoindre plus que je *n'eus*
 Jamais, cela désespère
 Un besoin de talons *nus*.

Chansons bas I, 2^e strophe

Ta paille azur de *lavandes*,
 Ne crois pas avec ce *cil*
 Osé que tu me *la vendes*
 Comme à l'hypocrite *s'il*

Chansons bas II, 1^e strophe

Indomptablement a dû
 Comme mon espoir *s'y lance*
 Eclater là-haut perdu
 Avec furie et *silence*,

Petit Air II, 1^e strophe

Sur les crédences, au salon vide : nul *ptyx*,
 Aboli bibelot d'inanité *sonore*
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
 Avec ce seul objet dont le Néant *s'honore*.)

« Ses purs ongles... », 2^e strophe

Les quatre derniers quatrains cités figurent dans des sonnets. On ne s'étonne pas trop de trouver là le sonnet « allégorique de lui-même », qui « s'honore » de pousser l'« inanité » à ce degré de réflexivité, le paradigme phonétique *sonore* – *s'honore* prolongeant le paradigme sémantique de l'*inanité* et du *Néant*. On retrouve aussi *Petit Air II*, qui sollicitait déjà notre attention pour une autre rime et qui offre peut-être la plus belle de ces rimes calembouriques : *s'y lance* – *silence*. La rime *lance* – *silence* apparaît par ailleurs dans deux quatrains-adresses¹⁴, et dans le *Monologue d'un faune* [1865] :

Donc, mes bois de lauriers remués, confidentes
 Des fuites, et vous, lys, au pudique *silence*,
 Vous conspiriez ? Merci. Ma main à ravir *lance*
 En l'éternel sommeil des jaunes nénuphars
 La pierre qui noiera leurs grands lambeaux épars.

14. *Vers de circonstance*, éd cit., p. 58 et 76.

La *Prose (pour des Esseintes)* contient à elle seule, outre des cas comparables, quatre rimes de cette espèce, trois de profil assez sobre et qui semblent construites par simple détachement d'un préfixe : *de visions – devisions* (strophe 6), *de voir – devoir* (strophe 8) et *par chemins – parchemins* (strophe 13), et le plus compliqué, le plus sophistiqué de ces calembours prosodiques : *désir, Idées – des iridées*, cas limite, rappelant le mécanisme d'une charade (mon premier..., mon second, ..., mon tout est une variété de fleurs apportant la consolation).

Ces rimes se fondent sur l'homophonie. Il faut donc, pour être complet, leur adjoindre les cas de rimes homonymiques simples, celles qui font rimer deux homonymes déjà constitués comme tels dans la langue : c'est le degré zéro de la rime équivoquée, plus banal et qu'on trouve chez d'autres poètes : *fin* substantif et *fin* adjectif riment dans *Les Fleurs du mal* par exemple. Mais Mallarmé le fait plus fréquemment et avec une particulière dilection. Il s'agit le plus souvent de monosyllabes tels que *fin* ou *nue*, alternativement adjectif et substantif (« Las de l'amer repos.. »), *joue*, substantif et verbe (*L'Après-midi d'un faune*), *lui*, pronom personnel ou participe passé (*Éventail de Madame Mallarmé*) ou *tu*, pronom ou participe (« À la nue accablante... »). Le seul *Toast funèbre* en offre trois occurrences : *Je ne sais pas – sur ses pas* (v. 31-32) ; *d'un nom – non ?* (v. 35-36) et *ce qui nuit – massive nuit* (v. 55-56). La *Prose (pour des Esseintes)* en contient trois autres, dont deux dans la même strophe : *sité – cite ; été – Été* (v. 17-20), et à nouveau *pas* (aux v. 46 et 48), qui présente une forme oblique et prosodique de la figure étymologique, le *pas* de la négation étant à l'origine un *pas*, substantif. Il existe en tout cas trop d'exemples, dans les seules *Poésies*, de ces monosyllabes homonymes en fin de vers, pour les attribuer aux heureux « hasards de la rime ».

Ces jeux de mots à la rime sont donc de deux espèces : fondés sur un fait de langue existant, une homonymie, qui fait rimer par exemple le verbe *nuit* et la *nuit*, ou créés selon une équivoque phonétique originale, qui peut très bien ne concerner qu'une syllabe, comme *cil* et *s'il* ou *n'eus* et *nus*, mais qui a pour principe de la recomposer autrement, suivant la logique du calembour, lequel n'est véritablement sensible que lorsqu'il est relativement élaboré et recouvre au moins deux syllabes.

Mallarmé ne résiste guère au démon de l'homophonie, dont il existe, sous sa plume, ou dans *l'oreille* de sa plume, d'autres cas, dans sa correspondance en particulier. Il se surprend lui-même, par exemple, à décomposer le mot *Ardèche* pour y refléter son destin :

Demain je fuirai l'Ardèche. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie – Art, dèche...

Tu vois, je suis un misérable, je fais des calembours¹⁵.

Ces décompositions homophoniques ont donc aussi un sens. Elles l'ont chaque fois qu'il s'agit de lire ou d'entendre d'autres mots dans les mots : *des iridées* dans *désir*, *Idées*, ou l'inverse.

Mallarmé attribue à la rime une autre fonction que la simple récurrence phonique. Dans son esprit, l'homonymie relaie l'homophonie. Le paradigme n'est plus seulement celui de deux sons en récurrence, il est celui de mots, qui entrent dans un jeu sémantique virtuel en reflétant leur identité phonique les uns dans les autres. C'est cette virtualité que le poète cultive, pour l'effet de miroir et de mystère. Son sens de la rime est un sens du mot à la rime autant que du son à la rime.

D'autres signes apparaissent de cette lexicalisation de la rime qui me semble être la marque prosodique mallarméenne : le fait par exemple, extrêmement fréquent chez lui, de faire rimer deux mots comme par inclusion ou segmentation, l'un semblant le prolongement ou le raccourcissement de l'autre, du type *astres – désastres* (*Les Fleurs*) ou *songes – mensonges* (*Angoisse*). Des strophes entières sont rimées sur ce modèle :

Mais que mon battement *délivre*
 La touffe par un choc *profond*
 Cette frigidité se *fond*
 En du rire de fleurir *ivre*
 (*Éventail de Méry Maurent*)

Le second terme rime avec le premier comme s'il s'en détachait ou en répétait l'écho : ainsi la nymphe d'Ovide répond-elle en répétant la fin de ce qu'elle vient d'entendre : « Ecquis adest ? » – « Adest »¹⁶. Dans le même *Éventail*, à la pointe, le nom de *Méry* fait écho à *émeri*, selon un principe analogue. En un sens ou en un autre, de la forme plus longue à la forme plus brève ou l'inverse, nous tenons là le système d'un très grand nombre de rimes mallarméennes. Pour donner une idée de l'importance du phénomène, j'en énumère quelques cas, sans exhaustivité, relevés en feuilletant les vingt premières

15. Lettre à Henri Cazalis [30 août 1864] ; *Correspondance complète 1862-1871* (...), éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 199.

16. *Métamorphoses*, III, v. 380.

pages des *Poésies* : *vers* – *envers*, *étoile* – *toile*, *vers* – *pervers* – *travers*, *bec* – *rebec*, *rue* – *apparue*, *rideaux* – *dos*, *dure* – *ordure*, *encensoirs* – *soirs*, *tombeau* – *beau*, *las* – *lilas*, *remords* – *morts*, *noblesse* – *blesse*, *linceul* – *seul*, *livides* – *vides*, *ravie* – *vie*, *eaux* – *roseaux*, *matin* – *thym*, *paupières* – *pierres*, *cieux* – *silencieux*, *vidée* – *idée*, *chante* – *méchante*. On en trouve plus de quinze exemples dans le seul *Après-midi d'un faune* : *vent* – *avant*, *aride* – *ride*, *artificiel* – *ciel*, *dévala* – *la*, *dent* – *confident*, *ligne* – *maligne*, *vide* – *avide*, *deux* – *hasardeux*, *vole* – *frivole*, *vapeurs* – *peurs*, *pas* – *trépas*, *délivre* – *ivre*, *mûre* – *murmure*, *teinte* – *éteinte*, *flamme* – *l'âme*, *vins* – *devins*. Or ce système est fondé lui aussi sur l'homonymie, au-delà de l'homophonie, la dernière syllabe d'un mot, *confident* par exemple, devenant elle-même un autre mot, *dent*. La rime n'est plus seulement affaire de syllabe et de son : elle se lexicalise. Dans certains cas où elle implique plus de deux termes, un monosyllabe, premier mot à la rime, semble déterminer la série des autres termes, comme par augmentation ou préfixation : *ivre-givre-délivre-vivre* (« Le vierge... »)¹⁷, *beau* – *tombeau* – *lambeau* – *flambeau* (« Victorieusement... ») ; *or* – *décor* – *encor* – *septuor* (« Ses purs ongles... ») ; *mains* – *humains* – *maints* – *lendemains* (*Tombeau* [de Verlaine]) ; *moire* – *mémoire* – *grimoire* – *armoire* (*Hommage* [à Wagner])¹⁸.

Les cas plus nombreux détachent deux monosyllabes d'un mot plus long. Mais il peut arriver que le nombre de syllabes qui prennent en quelque sorte leur autonomie lexicale s'accroisse jusqu'à un effet très voisin du calembour : *spirituels-rituels* (*Prose*) ; *apparaisse* – *paraisse* (*Éventail de Madame Mallarmé*) ; *bracelet* – *ce l'est* (*Éventail de Mademoiselle Mallarmé*), *odeur* – *raccommodeur* et *gouailleurs* – *ailleurs* (*Chansons bas I*), *envahissante* – *y sente* et *mets-la* – *Paméla* (*Chansons bas II*), *écumes* – *vécûmes* (*Billet*), *ôté* – *côté* (*Petit Air I*), *entier* – *sentier* (*Petit Air II*), *assigne* – *Cygne* (« Le vierge... »), *millier* – *familier* (*Hommage* [à Wagner]), *péché* – *empêché* (« M'introduire... »), *ondoie* – *blondioie* (*Le Château de l'Espérance*), *pleurnichez* – *nichez* et *pleuniche* – *caniche* – *niche* (*Mélancolie*), *rature* – *littérature* (« Toute l'âme... »). Les trois derniers cas cités¹⁹, qui n'appartiennent pas au corpus des *Poésies* – car bien

17. Les quatre mêmes mots apparaissent à la rime dans un sonnet adressé en 1890 à Méry Laurent : *vivre* – *givre* – *délivre* – *ivre* (*Vers de circonstance*, éd. cit., p. 20), mais dans le sens allant vers le monosyllabe.

18. Voir aussi : *éphémère* – *amère* – *mère* – *Chimère* (« Surgi de la croupe... »), *séxténue-nue-ave-nue-nue* (« Quelle soie... »), *tu* – *vertu* – *tu* – *dévêtu* (« A la nue... ») et *Paphos* – *trionphaux* – *faulx* – *aux*, avec deux rimes homonymiques dans les trois derniers exemples (*nue* – *nue*, *tu* – *tu*, *faulx* – *faux*).

19. *Poésies*, éd. cit., respectivement p. 157, 139 et 164.

sûr le système envahit toute la production versifiée de Mallarmé –, illustrent assez le sens de la paronomase et du jeu de mots, et l'intention poétique ou ironique :

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature²⁰.

Ces rimes par segmentation lexicale, comme les rimes équivoquées, sont plus nombreuses et plus caractérisées chez le Mallarmé des derniers poèmes. La *Prose (pour des Esseintes)* en compte une dizaine d'occurrences : *science – patience, spirituels – rituels, maintiens – tiens, tendre – l'entendre, litige – tige, rive – arrive, carte – s'écarte, rie – Pulchérie, aïeul – glaïeul*. Le lien apparaît donc, là encore, à distance du premier Mallarmé, entre les poèmes obscurs et les vers de circonstance, où j'aurais pu relever de très nombreux cas de segmentation à la rime de la même espèce : *idée – orchidée, cierge – concierge, colorier – laurier, perruche – ruche, braire – libraire, stance – circonstance*, etc.

J'ai parlé de paronomase. Elle caractérise des rimes telles que *Hébé – abbé (Placet futile)* et affecte aussi un grand nombre de vers où deux mots riment à l'exclusion de leur consonne initiale : *lèvres – Sèvres (ibid.)*. C'est le dernier aspect de cette lexicalisation mallarméenne de la rime : la rime paronymique. J'en relève quelques cas, qu'il convient de considérer parmi d'autres, là encore sans exhaustivité : *renaitre – fenêtre, sacre – nacre, passiez – glaciez, cygnes – lignes, limbes – nimbes, fort – Mort, mature – nature, baisons – maisons, satin – matin, voiles – toiles, fauves – sauves, désir – saisir, roses – poses, banal – canal, toucher – coucher, loi – moi – roi – foi, fête – tête, rubis – subis – pubis, roule – moule – foule, gourde – sourde, boire – gloire*. Le fameux *ptyx*, rapproché de *Styx*, appartient à cette famille : le *S* initial du nom désignant le fleuve des Enfers devient un *p* dans ce mot mystérieux, mi-réel, mi-fictif. Quelques cas, encore, dans la seule *Prose (pour des Esseintes)* : *vêtu – sais-tu, trouble – double, charge – large, chacune – lacune, loin – soin, taisons – raisons*.

À partir de la récurrence du son final, Mallarmé reconstitue des mots, et c'est le mot qui devient la véritable unité prosodique. Rares sont les rimes mallarméennes qui n'existent que par le son : d'où la surprise devant la rime *jamais-bosquet*, qui a l'air de placer Mallarmé au seuil du verslirisme²¹ et

20. Même jeu *rature-littérature* dans un quatrain pour l'envoi de fruit glacés (*Vers de circonstance*, éd. cit., p. 110).

21. Ce sont les premiers poètes du vers libre qui se sont mis à bousculer la règle du *s* graphique final, et même, comme Laforque, à l'oublier systématiquement.

n'appartient à aucune de ces espèces caractérisant le système prosodique mallarméen : la rime homonymique (*joue-joue*), la rime équivoquée (*silence-s'y lance*), la rime par segmentation (*moire-mémoire*), la rime paronymique (*banal-canal*).

Dans ce système, les calembours en fin de vers ne sont qu'un degré plus élaboré de cette loi lexicale qui « remonte » le vers mot à mot suivant une logique tendant à l'homonymie. Au bout de cette logique, se trouverait le vers holorime, vers auquel tendent les calembours les plus élaborés tels que *désir*, *Idées – des iridées*. L'un des plus célèbres exemples de vers holorimes, attribué à Théodore de Banville :

Dans ces meubles laqués, rideaux et dais moroses
Danse, aime, bleu laquais, ris d'oser les mots roses²².

présente à la rime des mots sur lesquels Mallarmé a exercé son talent de rimeur équivoque²³.

Thibaudet avait très judicieusement observé chez Mallarmé cette logique du « rimeur », qui, à rebours de celle du « lecteur », « va de la rime au vers »²⁴ et Mallarmé lui-même, fasciné par « la loi mystérieuse de la rime », la montre « dévor[rant] [le vers] tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe »²⁵. Du reste, l'ambition exprimée dans un passage célèbre de *Crise de vers* et dans l'« Avant-dire » du *Traité du verbe*, selon laquelle le vers doit constituer un « mot nouveau » n'est pas sans relation avec l'inflexion qui fait rimer des mots plutôt que des sons, des mots que certains jeux prolongent à rebours vers la totalité du vers. Ce n'est pas un hasard non plus si cette lexicalisation de la rime se manifeste par prédilection dans les poèmes difficiles. Parmi les rimes de la *Prose (pour des Esseintes)*, il n'y en a guère qui n'entrent dans l'une des quatre catégories relevant de ce que j'ai appelé la lexicalisation de la rime. Les seules exceptions : *se para – sépara*, *mémoire – grimoire*, *visage – paysage* ne sont que des variantes de la rime par segmentation ou de la rime paronymique. Je ne vois qu'*extase-Anastase* qui semble échapper au système, comme par la force du saint nom.

22. Voir Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1961, p. 915.

23. Voir ci-dessus et *Poésies*, éd. cit., p. 136.

24. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1912, rééd. 1926, p. 245.

25. « Solennités », *The National Observer*, 7 mai 1892, repris sous le titre « Solennité » dans *Crayonné au théâtre (Igitur, Divagations, Un coup de dés)*, éd. Yves Bonnefoy, coll. Poésie-Gallimard, 1976, p. 233-234).

Bien sûr Mallarmé n'invente ni la rime homonymique, ni la rime paronymique, ni la rime par segmentation : Baudelaire fait rimer *lits – lis, lueurs – sueurs* et *remords – morts*. La rime équivoquée n'est pas non plus une originalité absolue : on la rencontre à des périodes ou dans des registres satiriques ou légers, qui sont à première vue très éloignés de Mallarmé. Mais elle est chez lui inséparable d'une conception du vers. Le vers de Mallarmé reconstitue la phrase, l'ordre des mots. Les mots y jouent horizontalement et verticalement le jeu de la poésie et du sens. Dans ce jeu, c'est la rime par le son seul qui est l'écart : *jamais – bosquet*. Le calembour en fin de vers n'est qu'un degré plus apparent de la recomposition lexicale dont la rime est l'occasion. Il est à la pointe d'une logique qui produit le mot par le son. Ainsi, Mallarmé ne pratique pas la rime riche pour elle-même, mais pour le prétexte qu'elle offre d'un paradigme lexical équivoque.

Devenir de l'œuvre : Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton

« Dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif », déclare Mallarmé au seuil de sa réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire¹. Constat serein plus qu'inquiet, ayant pour arrière-fond la notion d'un Devenir accepté, si attestée dans la vulgate hégélienne de l'époque. Il est tentant de prolonger l'idée du poète en suggérant qu'il n'y a pas eu, qu'il n'y aura pas de lecture « stable » de son œuvre. Les quelques poètes majeurs du XX^e siècle dont il sera question ici, Apollinaire, Reverdy, Breton, ont lu chacun *leur* Mallarmé. Même auprès d'un Breton qui, comme chacun le sait, a subi dès l'adolescence l'emprise la plus forte, l'image du poète et de son œuvre a connu des cotes variables et des infléchissements marqués. Faut-il se justifier d'avoir écarté Paul Valéry de ce parcours forcément décrit à grande allure ? La matière eût été trop considérable pour être traitée en quelques propos d'avance condamnés au superficiel ; tant la poésie et la pensée de Valéry, comme le disent les pages de *Variété* qui se passent de commentaires, sont impliquées dans l'œuvre de celui qui resta pour lui la grande figure tutélaire, quasiment paternelle. L'influence littéraire n'est pas séparable ici de l'empreinte existentielle : comme le confirment les correspondances et les *Cahiers*, l'homme Valéry n'en finira jamais avec la mort de Mallarmé. Racontant à Vielé-Griffin son pèlerinage à la maison de Valvins quelques jours après la disparition de l'ami, il confie que les « pleurs ordinaires » montés à ses yeux ont été accompagnés dans l'intime par la « larme de l'esprit », la « sage larme infiniment funèbre et transparente, purement née dans l'intelligence seule² », ce que rediront les alexandrins plus lisses de *La Jeune Parque*. Pour peu que le climat de septembre ait été généreux en jour-

1. *Œuvres*, éd. Henri Mondor, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 866.

2. *Littérature du XX^e siècle. Collection d'un amateur*, Nouveau Drouot, 13, 14, 15 juin 1983, n° 530 du cat.

nées ensoleillées et fasse resurgir l'automne splendide de 1888, l'émotion est aussi intense dix ans plus tard :

Il me semble encore qu'un héros s'y consume, – je ressens l'angoisse générale d'une perte à renaître tout entière comme un astre, demain. Rien n'a ressuscité, rien n'a enseveli ce qui fut ce jour-là, par un télégramme terrible, arrêté dans le mouvement caché de mon être ; retiré de ma vie et fixé à jamais dans ma pensée³.

On ne peut dire de façon plus saisissante qu'on ne parvient pas à « faire son deuil ». Qu'il s'agisse des « larmes de l'esprit », des grands thèmes solaires et stellaires, des mythes qui s'y associent, il semble que Valéry ait à cœur de prendre le relais, d'enrichir l'héritage, de répondre à la confiance accordée par le maître. Et nul doute que l'indépendance noblement choisie – et chèrement payée – par Mallarmé ainsi que sa qualité de « témoin ou martyr de l'idée du parfait⁴ » habitèrent son esprit comme un Surmoi exigeant au cours d'une destinée soumise plus d'une fois à la tentation de la carrière. Apollinaire, s'assumant « fils de personne », créant jusqu'à son propre nom, ne s'inscrit, lui, dans aucune lignée⁵.

« Mallarmé a dû agir en moi » (*Apollinaire*)

Le 14 février 1916, en réponse à une missive fervente et respectueuse du jeune André Breton, alors occupé par un grand débat entre « la leçon de Mallarmé et l'appel de Rimbaud » selon les termes de Marguerite Bonnet dans la présentation exemplaire qu'elle a donnée à cette correspondance⁶, Apollinaire délivre quelques souvenirs sur ses propres lectures. Dans un style à la fois cérémonieux et nonchalant, il commence précisément sur Mallarmé, à propos duquel son correspondant le questionnait :

3. Lettre du 8 septembre 1908 au docteur Bonniot, *Manuscrits et correspondances autographes*, Drouot Rive gauche, 19 décembre 1977, n° 180 du cat.

4. Dans « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé... », *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1957, p. 652.

5. Voir les vues suggestives de Claude Debon sur lesquelles s'ouvre le récent *Apollinaire, en somme* (Champion, 1998).

6. « Lettres d'Apollinaire à André Breton », introduction et notes par Marguerite Bonnet, *Guillaume Apollinaire 3, La Revue des lettres modernes*, 1964, p. 13-37.

Je vous avouerai donc, Monsieur et cher poète, que si Mallarmé a toujours été dans l'air autour de moi je n'ai jamais beaucoup médité sur son compte. J'ai dû le lire entièrement (mais non sa prose) à bâtons rompus aux hasards des trouvailles.

Conscient de n'avoir pas répondu à l'attente de Breton, il revient plus loin sur le sujet :

Pour ce qui est de Mallarmé, c'est l'*Hérodiade* qui d'abord me frappa dans ce que j'en lus. Néanmoins il est hors de doute que Mallarmé a dû agir sur moi quoiqu'avant tout je l'aie trouvé parnassien, pro parnassien. Plus tard, je ne sais comment un jour, j'ai découvert qu'il continuait Racine, mais c'est ma raison qui découvrait et je ne l'ai pas aimé plus qu'auparavant [...].

Lecture « à bâtons rompus au hasard des trouvailles ». À preuve les copies de poèmes qu'aux alentours de sa vingtième année, grand lecteur de journaux, de revues et d'anthologies, l'impécunieux Apollinaire pratique dans les bibliothèques publiques. Utilisé au moins à partir de 1898, l'« Agenda russe » entré il y a quelques années au Département des manuscrits de la B.N.F.⁷ confirme la lettre de 1916. Glanons sur les feuillets 20 et 21 :

Je ne sais qu'une bombe : c'est le livre.

St. Mallarmé
Sur un album⁸

Je suis hanté ! l'azur !

S. Mall.

La chair est triste etc.

Brise marine
S. M.

7. Cet agenda inédit en caractères cyrilliques pour l'année 1892 a été décrit avec précision par Michel Décaudin dans *Que vlo-ve ?*, janvier-mars 1996, p. 26-44. Voir aussi mon article « Autres scolies sur *Alcools* d'Apollinaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1998, p. 113-116.

8. En 1893, après l'attentat anarchiste à la Chambre, la phrase, qui a plusieurs versions, aurait été prononcée par Mallarmé au Soleil d'or (Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 670). – Le journaliste Paul Brulat l'avait également recueillie auprès de Mallarmé. Selon un renseignement aimablement communiqué par Bertrand Marchal, une réponse autographe à l'enquête de Paul Brulat, presque semblable (« Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre »), figure

Suivent sur le même feuillet le poème *Soupir* en entier et, au verso, dix vers de *L'Après-midi d'un faune* (« Tâche donc, instrument des fuites... je regarde au travers »).

Au feuillet 22, sans indication de titre, figurent les deux dernières strophes de *Prose, pour des Esseintes*, sur lesquelles enchaîne le sonnet *Idylle symbolique*, la plus célèbre pièce des *Déliquescences d'Adoré Floupette* de Vicaire et Beauclair à laquelle l'anthologie de Van Bever et Léautaud allait conférer une durable célébrité⁹. Indication indiscutable de source : c'est sans titre que les deux strophes de *Prose* se lisaient en épigraphe entre le titre et le texte d'*Idylle symbolique*, qui, miroir parodique, s'inscrivait ainsi dans leur descendance. Apollinaire connaît *Prose* par Floupette interposé.

Devenu journaliste, il n'oublie pas Mallarmé, dont, pressé par l'actualité et sans doute conscient du caractère éphémère du support auquel il confie ses impressions, il fait des citations parfois approximatives¹⁰. On sourira devant l'éloge décerné en 1908 aux toiles que Derain expose aux Indépendants :

La Toilette, Le Portrait et Le Paysage de cyprès sont des exemplaires de cette noble discipline qui purifie la réalité et « doue d'authenticité la nature » (Mallarmé)¹¹.

On aura un sourire plus complice devant l'ironie subtile, tempérée de reconnaissance pour leur accueil ou leur amitié, dont Apollinaire entoure l'évocation de certains mallarméens de son temps, comme le très précieux Louis de Gonzague Frick, qui, perdu de vue depuis le collège, fait irruption chez lui un matin de 1907 pour lui réciter *L'Après-midi d'un faune* et quelques

avec celles de cinq autres écrivains dans un album comprenant principalement des poèmes et des lettres de Verlaine (Hôtel Drouot, ventes Sicklès, cat. n° 3780) : il est probable qu'Apollinaire a trouvé dans un journal ou une revue un écho concernant cet album. Tenté lui-même par l'anarchisme, il dut apprécier la sérénité de Mallarmé en face d'actes qui bouleversaient l'opinion.

9. La section II de l'appendice est consacrée aux *Déliquescences* dont quatre pièces sont reproduites (*Poètes d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1900, p. 406-409).

10. Voir le précieux index fourni par Michel Décaudin dans la Bibliothèque de la Pléiade.

11. *Œuvres en prose complètes*, t. II, p. 105. – On aura reconnu sous le travestissement involontaire (*la nature pour notre séjour*) la phrase de la lettre à Léon d'Orfer qui deviendra réponse à l'enquête de *La Vogue* du 18 avril 1885. – Le catalogue de vente *Collection Guillaume Apollinaire* (Hôtel Drouot, 18 mai 1988, n°5) mentionne parmi d'autres notes relevées par le poète : « Réponse de Mallarmé à une enquête sur l'art (1^{er} mars 1899, sur une enveloppe du *Cercle des Étrangers de Monaco* »). Il s'agit certainement de cette définition bien connue.

proses de Mallarmé¹². Jean Royère, le solennel directeur de la revue *La Phalange* à laquelle Apollinaire collabora, se voit consacrer ces lignes d'un billet du 8 avril 1910 :

M. Royère met au net ses souvenirs sur Stéphane Mallarmé qu'il n'a jamais rencontré, avec lequel il n'a jamais correspondu. Il convient d'ajouter que Jean Royère est un poète de talent qui observe ce qui, à son sens, est la discipline mallarméenne¹³.

L'écho serait oubliable s'il ne rappelait au lecteur d'aujourd'hui que, pour les générations des grands créateurs du XX^e siècle, l'image de Mallarmé est associée à ceux que Breton appellera « les fortes têtes de l'école mallarméenne¹⁴ ». Apollinaire n'aurait sans doute pas critiqué, s'il l'avait connue, cette expression visant sans complaisance une dérive intellectualiste et précieuse à laquelle lui-même associait, comme on le voit, le mot *discipline*. D'où une tendance à écarter de la modernité Mallarmé ainsi que Valéry, son « rare et lointain disciple¹⁵ ». On pourrait ajouter que la reproduction par Apollinaire du *Tombeau de Charles Baudelaire* en conclusion de sa préface aux *Fleurs du Mal*¹⁶ en 1917 procède davantage du remplissage que de la piété. Il reste que la lecture précoce de Mallarmé et des symbolistes a certainement eu pour lui valeur d'encouragement à une pratique différente de la poésie : c'est un précédent qui autorise l'extrême allusif, les déroutants entrecroisements de thèmes, le recours aux savoirs marginaux – mais je ne parlerais pas d'hermétisme, horizon qui est à mes yeux étranger à la poésie d'Apollinaire –. Lire aujourd'hui dans une revue ancienne la préoriginale d'un poème de Mallarmé ou d'Apollinaire, c'est chaque fois faire l'épreuve d'une étrangeté radicale, au milieu du tout-venant de l'époque.

12. « Vie anecdotique » du 16 septembre 1912, *Œuvres en prose complètes*, t. III, p. 125.

13. *Œuvres en prose complètes*, éd. citée, t. II, p. 1025. – Ceci n'empêche que la sortie du recueil de Royère *Sœur de Narcisse nue* ait fourni à Apollinaire l'occasion – ou le prétexte – de quelques-unes de ses plus belles pages sur la poésie (« Jean Royère », *La Phalange*, janvier 1908 ; *ibid.*, t. II, p. 1003-1006).

14. « Le Merveilleux contre le mystère », *La Clé des champs*, Le Sagittaire, 1953, p. 11.

15. Dans un écho d'*Excelsior* sur la parution d'*Au platane* ; *Œuvres en prose complètes*, t. III, p. 1113.

16. *Ibid.*, éd. citée, t. III, p. 875-876.

L'« art non descriptif » de Mallarmé (Reverdy)

Peut-être s'étonnera-t-on de rencontrer ici le nom de Reverdy, tant l'œuvre du poète le plus dépouillé et le plus purement créateur de notre siècle semble avoir échappé à l'influence mallarméenne – et, de façon plus générale, à toute emprise –. Pour une vue claire des choses, précisons d'abord que Reverdy n'a jamais marchandé à Mallarmé son importance dans le renouvellement de la poésie. Sa première lettre à Jacques Doucet, en date du 24 novembre 1916, affirme d'entrée de jeu que Rimbaud, Laforgue et Mallarmé sont les seules grandes illustrations du mouvement symboliste ; non seulement ils dominent leur époque, mais ils « plongent par-dessus leurs contemporains dans celle que nous réalisons¹⁷ ». Mallarmé est crédité d'avoir accompli une rénovation sans précédent dans la « réalisation formelle » par sa « syntaxe personnelle », alors que son but est, estime Reverdy, « *le vouloir ne rien dire* » en réaction contre l'asservissement au réel pratiqué par le naturalisme et le réalisme ambiants. Cette reconnaissance d'un rôle historique de Mallarmé, sur laquelle on reviendra, ne succédait pas à une période d'admiration juvénile éperdue, même si Reverdy a plusieurs fois confié l'émotion qu'il ressentait, adolescent, à la lecture des notices biographiques et des textes de l'anthologie *Poètes d'aujourd'hui* de Van Bever et Léautaud. Dans « Cale sèche », brassée de textes de jeunesse inédits publiée sur le tard de sa vie, ajoutée quasiment sur épreuves à son grand recueil collectif *Main d'œuvre* peu avant sa sortie¹⁸, de rares indices de sa lecture de Mallarmé se laissent identifier, en accord avec une déclaration de 1956 : « [J'ai utilisé] Mallarmé un peu, en passant¹⁹. » On pourrait ainsi citer une strophe de *Ligne déserte*, dont les rimes et le thème se

17. Inédit. – Sur cette correspondance, voir les informations précises et les commentaires pénétrants de François Chapon dans *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, 2^e éd., Perrin, 1996, p.224.

18. À la sortie du recueil *Premiers poèmes, 1913-1921*, qu'Eluard a publié chez Mermod en 1948, Reverdy est exaspéré par la sélection et les glissements chronologiques à la faveur desquels Eluard, dont lui-même a reçu des productions anciennes quand il dirigeait encore la revue *Nord-Sud*, se ménage un rôle de précurseur (depuis l'édition des *Cœuvres complètes* d'Eluard procurée par Lucien Scheler dans la Bibliothèque de la Pléiade, on sait que les authentiques premiers poèmes d'Eluard témoignaient d'une modernité plus timide). À Maurice Saillet, chargé en 1949 de la préparation éditoriale de *Main d'œuvre* au Mercure de France, Reverdy apporte un jour les inédits auxquels il donne le titre *Cale sèche, 1913-1914-1915*. Ennemi de toutes complaisances à l'égard de soi-même, il signifie par là qu'il fait voir la charpente de son œuvre, jusque dans ses parties submergées.

19. Dans une interview par Paul Guth, *Le Figaro littéraire*, 5 mai 1956, p. 4.

souviennent du *Cantique de saint Jean* qu'avait révélé au public l'édition dite complète de 1913 :

Sous le ciel incandescent
 Où le soleil plie boutique
 Il avance et redescend
 Derrière la basilique²⁰

Empreinte autrement plus discrète dans *Cale sèche* que celles de Laforgue, de Maeterlinck et surtout de Rimbaud, qui restera l'objet d'une admiration entière et d'une réflexion relancée²¹. Tout au long de sa vie, Reverdy aura des occasions de confier sa lassitude de « l'état d'âme vague et vaporeux devenu tout à fait insupportable des symbolistes²² » auquel il substitue cette poésie « comme des cailloux, comme des pierres²³ », selon le mot profond d'un jeune Américain sur sa poésie, retenu par lui. On sera sensible au dépassement décidé du Symbolisme, accompli très tôt par le poète et médité par le penseur. Car, fait rare chez les jeunes écrivains de son temps, Reverdy habitué à la spéculation esthétique par son voisinage quotidien avec Picasso, Braque, Gris, Severini – représentants du cubisme ou proches du mouvement que passionnait la discussion – a fait presque immédiatement suivre ses premiers recueils poétiques de la publication d'essais et de *notes*, désignation modeste qu'il avait élue et qu'il maintiendra. La création de la revue *Nord-Sud* en 1917 répondra chez lui au besoin impérieux de mettre un peu de clarté dans les débats autour de la poésie et de l'art. S'il n'a pas signé l'article « Quand le Symbolisme fut mort... » qui ouvre le premier numéro en mars et qu'a rédigé – non sans maladresse emphatique – son disciple Paul Dermée, il en a inspiré fortement le contenu concurrentiellement avec Max Jacob : le grief contre le Symbolisme – celui des suiveurs plus que celui des initiateurs –, c'est le culte du mot recherché pour lui-même, enchâssé comme un trésor dans le vers.

En revanche, ce qui sollicite très tôt le poète, hanté lui-même par le déplacement du sens du côté de la *structure* du poème, c'est la nouveauté éclatante de la *syntaxe* de Mallarmé ainsi que de ses tentatives typographiques. D'une conversation échangée avec Reverdy lors des dernières années du poète,

20. *Main d'œuvre*, éd. revue, Mercure de France, 1989, p. 458.

21. Voir notre article « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud » in : *Cahier de L'Herne, Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, 1993, p. 161-176.

22. « Notes 1944-1946 » in : *Pour Reverdy*, textes réunis et présentés par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1990, p. 31.

23. *Ibid.*, p. 21 ?

Maurice Saillet a publié des notes prises sur le vif où se croisent les noms d'Apollinaire et de Mallarmé. Interrogé par Maurice Saillet, Reverdy se rappelle une discussion nocturne avec Apollinaire, datable du début de novembre 1913, commencée au café de Flore et poursuivie sur le Pont-Neuf. Apollinaire a en main les premières épreuves encore ponctuées d'*Alcools* et demande à Reverdy, qui n'a encore rien publié mais dont il recherche les avis, ce qu'il pense de la suppression de la ponctuation à laquelle il songe.

[*Interrogation de Reverdy* :] Faut-il centrer chaque vers au milieu de la page (La Fontaine, les librettistes, Apollinaire lui-même), ou aligner alternativement sur la droite et sur la gauche – ou bien... *le Coup de dés* ?

Apollinaire fait cette objection inouïe : le *Coup de dés* n'est pas des plus agréables à voir, et ce que Mallarmé voulait faire n'apparaît pas, il manque une explication.

Pour P.R., la situation est nette : Apollinaire retient ce qui plaît à l'œil, alors que le *Coup de dés* s'adresse à l'esprit : sa disposition typographique est une syntaxe, sans comparaison plus intéressante que celle des *Divagations*. – Avoir une syntaxe à lui, tel est l'objectif de P.R. En attendant, il continue d'aligner ses vers sur la gauche et d'écrire, comme tout le monde, en paragraphes plus ou moins compacts²⁴.

Cinq ans après cette discussion et trois ans après *Nord-Sud*, dans un opuscule qu'il appelle significativement *Self defence* (1919), Reverdy évoque parallèlement deux adultérations : celle que les imitateurs de Mallarmé ont infligée et infligent à sa syntaxe, dont la nécessité interne leur échappe et qu'ils caricaturent dans leurs poèmes ; celle que ses propres suiveurs (Dermée, Huidobro et surtout le Cocteau du *Cap de Bonne-Espérance*, non cités mais reconnaissables) font subir à la structure et à la disposition typographique neuves du poème dont lui-même a été l'incontestable initiateur dans *La Lucarne ovale* en 1916 et surtout *Les Ardoises du toit* en 1918 :

L'effort de Mallarmé fut énormément dans la syntaxe, d'où ses imitateurs imitant sa syntaxe, cette minceur. Son *intention* est plus importante que son œuvre. Aujourd'hui l'effort porte sur la structure, d'où les suiveurs s'emparant des moyens de structure sans prendre garde qu'ils entraînent la transformation

24. Appendice au *Voleur de Talan* de Pierre Reverdy, éd. Maurice Saillet, Flammarion, 1967, p. 167 (*Œuvres complètes*, VI). Maurice Saillet avait bien voulu revenir devant moi sur l'importance que Reverdy donnait au *Coup de dés*. – La réflexion de Reverdy sur nouvelle syntaxe et typographie libérée est exposée très clairement dans sa note « Syntaxe » (*Nord-Sud*, avril 1918).

de tout le reste avec eux. *Vocabulaire, syntaxe, choix et limitation des éléments.*
 [...] À quoi bon défigurer et déformer pour n'aboutir en fin de compte qu'au
 maquillage d'une vieille chose²⁵?

Mais le nom de Mallarmé a d'autres raisons d'être évoqué et même revendiqué par Reverdy en ces années où des « débats cruels et héroïques²⁶ » se déploient à l'occasion de la querelle de la « poésie cubiste » ou du « cubisme littéraire ». Pour résumer à grands traits une controverse au cours de laquelle les fronts se multiplièrent – les poètes contre un critique, les poètes et une partie des peintres contre d'autres peintres, etc. –, disons qu'elle éclata fin 1917 quand Frédéric Lefèvre, journaliste habitant alors Montmartre et destiné à connaître plus tard la consécration aux *Nouvelles littéraires*, publia un livre, *La Jeune poésie française*, habité par une ironie goguenarde et simplificatrice²⁷. Apollinaire, Reverdy, Max Jacob – ce dernier ayant pourtant joué un jeu ambigu devant le journaliste puisqu'il l'avait d'abord encouragé – étaient présentés par Lefèvre comme des suiveurs de l'art plastique, appliqués à transposer dans l'écrit les innovations d'un « cubisme pictural » sur lequel le chroniqueur s'exprimait avec une ironie égale : pour lui, les toiles incompréhensibles des peintres et les « indéchiffrables rébus » des écrivains se valaient dans l'illisibilité. À la publication d'un livre qui était le premier qui fût consacré à la poésie d'aujourd'hui, on imagine l'indignation à Montmartre et à Montparnasse : les traces imprimées n'en manquent pas. De peu postérieures à la querelle, des pages de Reverdy font voir qu'il s'élève au-dessus de la polémique et de l'anecdotique pour s'interroger en profondeur sur les rapports de la poésie avec l'art le plus nouveau de l'époque. Dans un article paru en février 1919 dans *L'Art* et pourvu d'un titre fort, « Le Cubisme, poésie plastique », d'une part il affirmait sereinement que la « poésie cubiste n'existe pas » ; d'autre part il inversait la perspective qu'avait voulu imposer le livre de Lefèvre – et qui continue d'être paresseusement entretenue aujourd'hui par des auteurs de manuels scolaires ou par des essayistes –. Non, ce n'était pas la poésie qui avait été entraînée par le mouvement artistique dont elle aurait

25. *Self defence*, reproduit dans « Nord-Sud », « *Self defence* » et autres écrits sur l'art et la poésie, éd. É.-A. Hubert, Flammarion, 1975, p. 121-122 (*Œuvres complètes*, XII).

26. Dans *Une aventure méthodique*, reproduit dans *Note éternelle du présent*, éd. É.-A. Hubert, Flammarion, 1973, p. 74 (*Œuvres complètes*, XIV).

27. Voir Michel Décaudin et Étienne-Alain Hubert, « Petit historique d'une appellation : *cubisme littéraire* », et, de moi-même, « Pierre Reverdy et la poésie plastique de son temps » dans *Europe*, juin-juillet 1982, p. 7-25 et 109-118 (*Cubisme et littérature*).

épousé les principes et transposé les procédés dans l'écriture (et on sait à quelle réjouissante diversité de commentaires a donné lieu cette absurdité), mais c'était la peinture d'aujourd'hui qui avait appris des grands poètes d'hier, affranchis de la représentation des objets et de l'expression des sentiments, qu'elle atteindrait sa plus pure expression et rejoindrait son essence en cessant d'être imitative :

Des peintres passent, – on trouve qu'ils ressemblent à certains poètes. On oublie cependant à quelle heure Rimbaud ou Mallarmé bouleversèrent l'esthétique littéraire. Ce n'est pourtant pas remonter bien loin en arrière, et au moment où Picasso montra ses premières audaces, leurs œuvres, *leur esprit* étaient la préoccupation de tous²⁸.

Plus loin, une phrase dense faisait voir comment, au delà de toute distinction d'école, l'affranchissement naturel du poète par rapport à la mimésis avait inspiré au peintre le nouveau traitement de l'objet :

[Le cubisme] C'est un art de conception : ce que fut de tout temps l'art poétique. La reformation de l'objet équivalait à la création poétique de la phrase non descriptive. En littérature il ne saurait en effet être question d'imitation²⁹.

Dans la même page, scandée d'affirmations et de négations sans réserves, on pouvait lire cette déclaration où respire une conviction bien ancrée :

Ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif.

Nos contemporains risquent de sourire devant ce qui leur paraîtra une illusion de poète reconstruisant l'histoire du mouvement artistique autour de la poésie. Ce serait oublier des témoignages, des documents, des faits : par exemple un peintre, Severini, déclarant que Mallarmé – il ne cite pas Rimbaud – est à la source de l'art moderne, et ceci dans une conférence bientôt publiée dans le *Mercure de France*³⁰; le perspicace critique Maurice Raynal,

28. « Nord-Sud », « *Self defence* » et autres écrits sur l'art et la poésie, éd. citée, p. 142-143. Voir mes notes dans cette édition.

29. *Ibid.*, p. 144.

30. « Symbolisme plastique et symbolisme littéraire », 1^{er} février 1916, p. 466-476. Severini va jusqu'à exposer que le « divisionnisme de mots » pratiqué par Mallarmé, répondant à la « subdi-

compagnon ancien des cubistes, rappelant l'importance des « leçons de poésie pure de Mallarmé et de Rimbaud » à côté des révélations de l'art primitif³¹ dans la formation de Picasso ; Juan Gris vouant un culte à Mallarmé, qu'il met au-dessus de Rimbaud³²; les peintres se faisant les meilleurs lecteurs de leurs amis poètes, collectionnant leurs manuscrits ou leurs ouvrages (souvent enrichis de précieuses dédicaces), parfois leur offrant l'accompagnement de leurs images dans des collaborations autrement profondes que celle qu'implique habituellement le travail de l'illustrateur³³. Note cocasse et tragique : Modigliani dans son ivresse déambulait à travers les rues en déclamant Lautréamont ou Rimbaud, sans se séparer toutefois de son édition de *Monsieur le Dante*, comme il disait. Plus significatif : les peintres intègrent à leurs concepts habituels le vocabulaire de la poétique. Juan Gris semble bien avoir été le créateur de l'expression « métaphore plastique » – que lui empruntera sans vergogne André Lhote – et Galanis, voisin des cubistes, proposera vers 1918 à l'éditeur Léonce Rosenberg un portfolio de gravures sur bois, avec texte de Max Jacob, qu'il intitule *Rimes plastiques*³⁴. Reverdy, on le voit, n'est pas seul à penser que le cubisme rejoint la poésie des grands novateurs du XIX^e siècle à un niveau essentiel, qui transcende les différences d'outils, de moyens et de supports. D'où l'émotion qu'une peinture nourrie de poésie, comme celle de Picasso, procure au poète qui la contemple : l'émotion éprouvée ressortit « à celle que fait naître la pure, la véritable poésie³⁵ ».

vision prismatique de l'idée » et à la « compénétration simultanée d'images », a inspiré le « divisionnisme de formes » pratiqué par Braque et Picasso.

31. « Le Cubisme », *Gazette des Beaux-arts*, mars 1935, p. 182.

32. Dans un passage de son *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits* (Gallimard, 1946, p. 58), Daniel-Henry Kahnweiler rapporte d'après Michel Leiris des propos du peintre qui appellent la réflexion : « Il adorait Mallarmé qu'il préférerait à Rimbaud, et je me souviens d'une chaude dispute à ce sujet entre lui et de jeunes poètes. Michel Leiris se rappelle lui avoir entendu citer plusieurs fois – les prononçant avec jubilation – le vers 'Dans la considérable rouffe' du sonnet de Mallarmé *Quelle soie aux baumes de temps*. 'Je puis préciser, dit Michel Leiris dans la communication qu'il m'adresse à ce propos, que ce qui causait la joie de Jean, c'était la simple rencontre d'un tel substantif avec une telle épithète. [...] Ce qu'il appréciait ici – je ne crois pas interpréter – c'était la pure union des deux mots, en dehors de toute image.' »

33. Voir le bel ouvrage de François Chapon, *Le Peintre et le livre*, Flammarion, 1984, notamment le chapitre « Des poètes et des peintres ».

34. Comme la plupart des titres annoncés par Léonce Rosenberg aux Éditions de l'Effort Moderne, celui-ci ne paraîtra jamais.

35. « Pablo Picasso et son œuvre » dans *Pablo Picasso, N.R.F.*, 1924 (Les Peintres français nouveaux, n° 16) ; reproduit dans « Nord-Sud », « *Self defence* » et autres écrits sur l'art et la poésie, éd. citée, p. 203.

Le « mystérieux dé clic » des vers de Mallarmé (Breton)

Comparé à l'attitude de ses aînés Apollinaire et Reverdy, trop nativement créateurs pour se maintenir dans quelque allégeance que ce soit, l'attachement premier de Breton à l'œuvre de Mallarmé revêt un caractère plus attendu et autrement durable. Vers 1910, il n'était pas banal, mais point exceptionnel non plus, qu'un adolescent entretînt une vénération pour Mallarmé – plus singulier était qu'il habitât une grise banlieue industrielle et fût issu d'une famille à peine sortie du peuple –. Comme l'attestent nombre de documents datés, l'attachement presque religieux à l'œuvre de Mallarmé, teinté d'un idéal poétique élitiste et même de dandysme, se manifeste précocement en lui. Le nom du poète revient avec insistance dans les correspondances de la première jeunesse, suscitant de vrais débats avec les réticents. Après la grande thèse de Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*³⁶, où l'on trouvera des pages aussi riches en documents que perspicaces dans leur commentaire, est-il nécessaire de revenir sur l'histoire d'une emprise sans laquelle la trajectoire ultérieure de Breton eût été à coup sûr différente ? Les éléments les plus saillants sont désormais bien connus : la poésie de Mallarmé a été révélée à Breton à l'âge de quinze ans par une lecture faite par son professeur, Albert Keim, pour susciter un culte s'adressant à à l'œuvre autant qu'à l'homme. Témoin, dans une lettre du 22 juin 1914, cette phrase où « Mallarmé » désigne la création et son créateur et dont la formulation finale se souvient des *Pensées* de Pascal, autre lecture de Breton :

Mallarmé règne : de ma part, nulle idolâtrie, mais comme une dévotion au Dieu manifesté³⁷.

Ajoutons aux éléments fournis par le livre de Marguerite Bonnet cet extrait d'une des conférences inédites que Breton devait prononcer à Haïti en janvier 1946. Il y revient sur ses émotions d'adolescent pour introduire la lec-

36. José Corti, 1975. Rappelons l'article précurseur d'Henri Pastoureau « Des influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton » in : *André Breton, essais et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1949, p. 137-173. – Dans le catalogue *Le Rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme* (Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1994-1995, p. 233-240), la contribution de Jean-Luc Steinmetz, « Breton et Mallarmé. Une amitié nantaise, le docteur Edmond Bonniot » rassemble utilement sur le sujet des citations empruntées à la thèse de Marguerite Bonnet et à son édition des *Œuvres complètes* de Breton, et ajoute des éléments inédits provenant de quatre lettres de Breton au docteur Bonniot.

37. Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 32.

ture des *Fenêtres* – confirmé comme le premier poème de Mallarmé à avoir été connu de lui –, avant de faire entendre *Apparition, Le vierge, le vivace...*, et *Ses purs ongles...* Il se révèle encore une fois ce lecteur attentif à cerner la spécificité de l'effet produit par le vers ou le poème de l'auteur qui le retient, qu'il s'agisse par exemple d'Apollinaire dont les poèmes majeurs – *Zone, Le Musicien de Saint-Merry* – imposent leur imprévisibilité comme des « événements » en train de se produire, ou de Reverdy dont, dans ses *Entretiens*, il a mieux que personne évoqué la « magie verbale » qui procède par coupes et entailles rythmées, pratiquées à travers le halo enveloppant les choses. Pour décrire l'effet produit sur lui, jadis et aujourd'hui, par les vers de Mallarmé, il recourt aux images du dynamisme centrifuge, de la production, de la propagation indéfinie d'orbes : introuvable sens, introuvable centre du poème, et, corrélativement, production de l'émotion chez le lecteur selon un mode qui n'est pas le choc – le « coup de revolver » des *Chants de Maldoror*³⁸ – mais la propagation. Et quand Breton évoque ici le *pouvoir ensorcelant*, croyons bien que l'expression est rien moins qu'un cliché sous la plume de celui qu'ont fortement sollicité les danses des Indiens Hopi et les rites du Vaudou :

Mais citer ne fût-ce qu'un vers de Mallarmé, c'est s'exposer, comme pour nulle autre œuvre poétique, à faire jouer un mystérieux *déclat* qui la met en branle par ondes toujours plus vastes jusqu'à lui faire prendre possession, quand on l'a quelque peu fréquentée, de toute l'oreille intérieure. Nulle autre œuvre poétique, dis-je, ne dispose du pouvoir, comme ensorcelant, de se rappeler à vous par cercles allant sans cesse s'élargissant. Au reste, je crois moins utile de la commenter plus longuement que de la laisser s'imposer à vous par elle-même. Je sais trop bien quelle révélation fut pour moi la lecture qu'on me fit lorsque j'avais seize ans³⁹ d'un poème de Mallarmé, sans qu'alors je fusse instruit le moins du monde de la personnalité de son auteur et c'est ce poème que je vais d'abord vous lire. De ce poème, encore par certains côtés baudelairien, j'essaierai, par un très petit nombre de poèmes intermédiaires, de vous faire atteindre le *faîte* de l'expression individuelle chez Mallarmé⁴⁰.

38. *Ceuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 235.

39. Au collège Chaptal.

40. Septième conférence d'Haïti, à paraître dans le tome III des *Ceuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (Copyright Gallimard). Entièrement rédigée comme toutes les autres, la conférence ne fut sans doute pas prononcée en raison des troubles politiques qui éclatèrent alors et dont l'arrivée de Breton avait été le catalyseur dans la jeunesse étudiante.

On ne sera pas surpris que Breton mette en avant son admiration pour Mallarmé quand il s'autorise à adresser le 7 mars 1914 sa première lettre à Paul Valéry, auquel il demande

d'évoquer pour moi vos précieux souvenirs sur Stéphane Mallarmé pour qui votre culte doit avoir la ferveur du mien⁴¹.

On lira dans le livre de Marguerite Bonnet l'histoire de cette amitié, consacrée par une précieuse correspondance que nous avons le privilège de connaître : d'un côté, la ferveur un peu gauche du jeune homme à laquelle succéderont bientôt les questionnements graves sur soi-même autant que sur la poésie ; de l'autre la malicieuse perspicacité de l'aîné, la vivacité et la richesse des aperçus, la modestie et la bonté les plus authentiques sous le brio désinvolte, l'empressement déployé en toutes circonstances et par exemple pour ménager au jeune homme ses entrées auprès du Dr Bonniot⁴², affecté comme aide-major à l'Hôpital temporaire n° 25 à Nantes alors que Breton est interne à l'Ambulance municipale dans la même ville (lettre du 16 décembre 1915). L'échange donne à Valéry l'occasion d'apprécier les poèmes que se risque à lui soumettre son correspondant et, ainsi, de formuler dans une missive du 21 janvier 1916 ce diagnostic à propos de la pièce *À vous seule* :

vous touchez un certain point intellectuel de fusion ou d'ébullition, bien connu de moi, quand le Rimbaud, le Mallarmé, inconciliables, se tâtent dans un poète⁴³.

Moins généreux dans son analyse que Valéry, qui projetait sur Breton les termes d'un débat qui l'avait lui-même habité, Apollinaire avait estimé quelques semaines plus tôt que les vers de Breton, évoquaient « un peu *Sœur de Narcisse nue* de Jean Royère » plus que Mallarmé. Breton confiera en 1962 à Madeleine Chapsal à propos de ses poésies de jeunesse qu'elles étaient tout au plus de forme mallarméenne : « Je dis de *forme* car, du fait de mon inexpérience humaine, encore une fois, le fond manquait⁴⁴. » Jugement auquel il est difficile de ne pas souscrire.

41. Copie provenant des archives de Marguerite Bonnet.

42. Voir la contribution déjà citée de Jean-Luc Steinmetz au catalogue *Le Rêve d'une ville*.

43. Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 77.

44. « Entretien avec Madeleine Chapsal », *Perspective cavalière*, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, 1981, p. 208.

« *Inexplicable Pénultième* » (Breton, 1913)

Parmi toutes les lettres de jeunesse adressées à son camarade de lycée Théodore Fraenkel, certaines suggèrent des passerelles déjà lancées vers l'avenir. Il était prévisible que l'esprit corrosif de Fraenkel, grand amateur de Jarry, résistât au mallarméisme dans lequel son ami voulait l'entraîner et que cette résistance contribuât à ranimer la ferveur de son correspondant. Marguerite Bonnet reproduit plusieurs importants fragments de lettres de l'été 1913. L'un révèle que *Le Démon de l'analogie* est l'enjeu d'un débat, se jouant entre taquinerie et conviction. Breton à Fraenkel :

J'enrage encore silencieusement pour Mallarmé et sa « Pénultième⁴⁵ », mais, en vérité, ton suffrage a si peu d'importance que je n'entreprendrai pas une défense ridicule, au sujet d'un écrivain que je veux, méprisant les accusations de « snobisme, attitude fausse, etc. » avoir le privilège d'admirer⁴⁶.

Une autre lettre parlera de « l'inexplicable Pénultième⁴⁷ ». Comme Marguerite Bonnet l'a fortement souligné, cette fascination précoce pour la phrase-choc du *Démon de l'Analogie*, « La Pénultième est morte », est annonciatrice de riches développements futurs, encourageant l'esprit à se passionner pour les phrases perçues dans le demi-sommeil de l'endormissement ou du réveil. Mais, même si Breton amorce lui-même le rapprochement avec Mallarmé – « Je ne trouve trace de cette maladie que dans Mallarmé (la pénultième⁴⁸) » – prenons garde aux écarts : le motif obsédant s'avère dans la prose de Mallarmé exercer un harcèlement peu supportable, puisqu'il met finalement en fuite le sujet ; s'il laisse entrevoir un réseau d'associations phoniques, thématiques ou follement étymologiques (la *pénultième*, la *penne*, etc.), ce réseau est un filet, une menace de prison pour l'esprit ; s'il fait découvrir des coïncidences avec les objets réels ou rêvés du magasin d'antiquités, il s'agit d'inquiétantes trouvailles et non des rencontres magiques procurées par le hasard objectif. Nous voici loin des bribes verbales recueillies par Breton au réveil, « méritant tous les égards dus aux pierres précieuses⁴⁹ »

45. Rappelons que « La Pénultième » est le premier titre de cette prose et subsiste dans *Vers et prose* de 1895.

46. Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 31.

47. *Ibid.*, p. 163.

48. *Ibid.*

49. *Le La*, 1960.

« *Ouvrez-vous à Mallarmé ?* »

Il était inévitable que, dans la présence que le surréalisme se sentait impérieusement tenu d'assurer face à l'Histoire et à l'action politique, la figure de Mallarmé connût une éclipse. Déjà, dans un de ces jeux de notation scolaire dont Dada fut familier, Mallarmé se voyait attribuer la note – 1 par Breton⁵⁰ : cette mise à mort d'un culte avait surtout la signification d'un reniement décidé d'une partie de soi-même, qui s'était découverte dans Mallarmé. Ceci n'empêche que, glorieusement dans *Le Surréalisme et la peinture* ou de façon plus grise dans nombre de pages de *La Clé des champs*, Mallarmé continue de figurer parmi ceux « dont l'attitude à conditionné la nôtre⁵¹ » et rejoint Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Jarry. Mais il arrive qu'au nom d'une vision engagée du social, le poète soit taxé de faiblesse ou d'insignifiance humaine. Dans la revue *Medium* de novembre 1953, le jeu surréaliste *Ouvrez-vous ?*, dont les participants sont sommés de dire s'ils accueilleraient ou expulseraient le personnage du passé qui leur est proposé, fait défiler le nom de Mallarmé. Réponse de Breton : « Non, à cause des ronds de jambe. » D'autres parmi les surréalistes avaient exprimé leur rejet avec une vigueur plus iconoclaste. La verve polémique exacerbée de René Crevel s'en était prise plusieurs fois à Mallarmé. Dans « Après les divertissements », article publié en 1931⁵² et illustré d'un portrait-charge à la plume représentant « Mallarmé et son cygne » (Mallarmé est enveloppé frileusement de son châle, selon une photographie célèbre, et retient le cygne sur la table au moyen d'une ficelle attachée à sa patte), Crevel rangeait le poète dans la catégorie des « brodeurs »

De sa géométrie givrée nul triangle ne nous vise au cœur. S'il évoque « le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », le cygne, devenu par sa faute et celle de ses contemporains animal domestique n'est que le symbole de la plus naïve virginité. D'autres métaphores glaciales nous vaudront juste un petit chatouillis à la base du cerveau. Dame, comment ne pas s'enrhumer dans ce conservatoire d'automates gelés⁵³.

50. *Littérature*, n° 18, mars 1921.

51. *La Clé des champs*, éd. citée, p. 119

52. In : *Omnibus, Almanach auf das Jahr 1931*, Berlin et Düsseldorf, Galerie Flechtheim, p. 76-78. Le texte y a paru en français (n° 216 dans mon « Essai de bibliographie de René Crevel », *Bulletin du bibliophile*, 1983, IV).

53. Une attaque voisine figure dans un fragment, « Le Cygne de Pau », recueilli dans le posthume *Feuilles éparées* (Paris, Louis Broder, 1965, ill., p. 34-36) : Mallarmé y est associé dans le siffilage à un personnage que j'identifie comme l'abbé Bremond. Voir aussi *Nouvelles vues sur Dali*

Réquisitoire visant moins Mallarmé que le goût grandissant de l'élite bourgeoise – « vermine de vermine » – pour son œuvre. Sans citer Crevel, Breton n'a pas oublié ces réquisitoires et d'autres dans la conférence d'Haïti.

Mallarmé, un « prêtre »

Breton arrive en Haïti le 4 décembre 1946 pour y donner une série de conférences sur l'invitation de son ami Pierre Mabile, attaché culturel à l'Ambassade de France, et grâce à l'appui de Claude Lévi-Strauss et d'Henri Laugier. Comme on l'a déjà indiqué⁵⁴, la septième conférence, annoncée sous le titre *Mallarmé, Rimbaud*, bien qu'entièrement rédigée, ne fut probablement jamais prononcée. Qu'on ne se méprenne pas sur le statut de ce texte, auquel une visée didactique n'est pas étrangère et dans lequel Breton cite largement deux ouvrages de critique, trouvés sur place ou apportés dans ses bagages, ceux de Marcel Raymond et de Louis Estève⁵⁵. Mais ce sont les pages de *Variété* sur Mallarmé qui sont le plus généreusement citées et utilisées : comme si, oubliant des propos incisifs et de circonstance contre Valéry qui avaient scellé leur éloignement à partir de 1923, Breton revenait, par delà la mort, à l'aîné vers lequel il s'était tourné dans sa première lettre de 1914 en alléguant leur ferveur commune pour Mallarmé. De cette longue conférence, on proposera cet extrait, qui offre une analyse critique de la phrase célèbre

et l'obscurantisme, manuscrit appartenant au fonds Tzara de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et publié (avec quelques erreurs de copie) en annexe à la réédition de *L'Esprit contre la raison*, Paris, Tchou, 1969. La verve pamphlétaire de Crevel alimente sa dénonciation de l'idéalisme en puisant dans le texte du plus célèbre sonnet de Mallarmé, dont une lecture psychanalytique schématique est furieusement ébauchée : « Encore et toujours Mallarmé, avec son transparent glacier de vols qui n'ont pas fui. Le glacier, s'il conserve la mémoire de tous les cadavres et ces cadavres eux-mêmes ne saurait, certes, évoquer les jeux, les échanges d'un esprit chaud, d'un corps libre. Le vol signifiant l'érection, un vol qui n'arrive pas à prendre son essor ne fait le bonheur de personne. »

54. Voir note 40.

55. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Corrêa, 1933. – Breton s'est reporté au chapitre « Autour de Mallarmé » du livre posthume de Louis (ou Claude-Louis) Estève, *Études philosophiques sur l'expression littéraire* (Vrin, 1938). Personnalité attachante, professeur de philosophie à Carcassonne, Estève (1890-1933) fut l'un des proches de Joë Bousquet, auquel le chapitre est dédié, et collabora à sa revue *Chantiers*. Dans ses citations, Breton a parfois fait des retranchements significatifs, éliminant des citations d'Estève les affirmations qui portaient une marque spiritualiste, omettant les phrases laudatives de Marcel Raymond à l'adresse de Verlaine et de son œuvre.

d'une lettre de Mallarmé à Verlaine. Ces quelques mots, cités dans *De Baudelaire au Surréalisme*⁵⁶, avaient inspiré à Marcel Raymond un éloge très général de la haute ambition de Mallarmé, Breton les soumet à un déchiffrement autrement exigeant en relevant l'expression *jeu littéraire*, indice à ses yeux des limites de Mallarmé :

L'aspiration suprême de Mallarmé eût été de livrer au monde – ou de dresser contre le monde – un *livre* et un seul dans lequel viendraient en quelque sorte s'engloutir les fatalités de ce monde en même temps que ses lois. Et ce livre auquel Mallarmé a songé toujours ne serait rien de moins, comme il l'écrit à Verlaine en 1885, que « l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence. » Une telle phrase, à elle seule, nous permet de nous faire une idée critique de la position et de l'attitude de Mallarmé : curieusement, elle présente en effet un départ en ascension verticale (écrire le Livre qui soit l'explication orphique de la Terre) et un retomber brusque (qui est le seul devoir du poète et le *jeu littéraire par excellence*). C'est précisément ce retomber – dans le jeu littéraire – qui fixe à l'influence de Mallarmé sur l'esprit poétique d'aujourd'hui des limites, somme toute assez étroites [...] Nous n'avons pas aimé, nous surréalistes par exemple, nous avons même quelquefois haï cette complaisance aux jeux *littéraires* sans conséquence, si peu en rapports avec la grandeur initiale de l'entreprise. Nous n'avons pas *compris*, chez Mallarmé, à quoi pouvaient bien correspondre tant de petits poèmes de circonstance, d'ailleurs parfaitement gracieux, et de quatrains d'enveloppes – vous savez peut-être que Mallarmé s'est plu à rimer les adresses postales de ses amis, innocent petit jeu de cache-cache avec le facteur –, nous n'avons pas *admis* qu'il ait entretenu sur un ton de constante flatterie des relations épistolaires et autres avec bon nombre de ses contemporains qui représentaient la négation de son entreprise. « Toute médiocre qu'était sa condition dans le monde qui mange, gagne et griffonne, dit Valéry, cet homme faisait songer à ces êtres semi-rois, semi-prêtres⁵⁷ » et c'est vrai qu'il y fait songer mais pourquoi faut-il que son attitude sociale à certains égards si diplomatique et si humble souligne à chaque instant la *médiocrité* de cette condition ? C'est par là justement que Mallarmé, par rapport au culte qui s'instaure, ne fait encore figure que de *prêtre*. Absolument purs de telles faiblesses, qui, il faut bien le dire, entachent aussi gravement l'œuvre de Hugo et imposent un choix très strict dans celle de Nerval, Rimbaud et

56. *Op. cit.*, p. 31.

57. Dans « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé... » (*Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 645).

Lautréamont vont marquer dans la poésie au sens de re-création du monde deux passages fulgurants et faire figure de *dieux*⁵⁸.

En dépit de la hiérarchie de valeurs réaffirmée ici, Breton conservera une proximité avec Mallarmé dont les vers ou les proses reviennent plus d'une fois sous sa plume. La mort de Pierre Mabilie, celui qui l'avait accueilli à Haïti, lui inspire un texte d'une dizaine de lignes s'ouvrant sur la stupéfaction devant l'arrachement à la vie : « Vous, Pierre dans les ombres⁵⁹? » Chaque vocable qui suit va renvoyer à un trait de la personnalité de l'ami disparu, à un épisode vécu ensemble, à une préoccupation intellectuelle partagée, à son amour de la nature, jusqu'à cette clausule :

Voici où, grand campeur comme je vous sais, vous viendrez faire le feu.
Là ? « Un peu profond ruisseau calomnié... »

On aura reconnu le dernier vers du *Tombeau* composé par Mallarmé pour Verlaine. Mais Breton élude *la mort* : l'imprononçable de la disparition.

La mort, le crépuscule. C'est au Mallarmé crépusculaire du début du *Phénomène futur* que, dans des textes d'après-guerre, Breton fera appel, comme si relue au milieu du XX^e siècle dans le demi-jour tragique de l'époque, après le conflit mondial et sous la menace atomique, cette prose prenait valeur prophétique. En 1950, dans son *Introduction à l'œuvre de Toyen*⁶⁰, il médite sur l'accélération contemporaine de l'Histoire et la succession de bouleversements comme la mainmise de l'U.R.S.S. sur la Tchécoslovaquie, pays qu'a dû fuir l'artiste ; il fait siens alors les mots saisissants : « Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, sous l'eau, s'enfoncé avec le désespoir d'un cri... » Même émergence du *Phénomène futur* à la fin d'un texte écrit en 1958 pour l'exposition du peintre Yves Laloy⁶¹, dont une toile monumentale, *Le Grand casque*, appelle cette évocation finale :

58. Inédit. À paraître dans le tome III des *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (Copyright Gallimard).

59. Publié dans *Arts*, 24-30 octobre 1952, p. 6.

60. Dans *Toyen*, Paris, Sokolova, 1953, p. 10. Repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 207.

61. Catalogue *Yves Laloy*, Paris, La Cour d'Ingres, 7-28 octobre 1958. Repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 254-256.

[...] explosion inespérée dans un ciel – le nôtre – qui ne diffère guère de celui que Mallarmé montre décoloré dans *Le Phénomène futur* et en laquelle je n'hésite pas à voir le bouquet du feu d'artifice et la culmination de toutes les gloires.

Femme miraculeuse chez Mallarmé, œuvre d'art météorique pour Breton. Le ciel du *Phénomène futur* a quelque chance de s'éclairer pour que l'homme spectateur puisse vivre, selon l'expression du beau commentaire de Jean-Pierre Richard, « un court instant illuminé par un éblouissement d'être »⁶². Gardons l'image de Breton rejoignant Mallarmé dans cette attente.

62. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 125.

L'ordonnance d'un livre de vers

Une ordonnance du livre de vers point
innée ou partout, élimine le hasard
Crise de vers

On a trop bien pris Mallarmé au mot : il a feint avec une adresse excessive de mépriser ses *Poésies*. Aussi nul recueil capital de la littérature française n'a-t-il connu, quant à son édition, un destin pareillement malencontreux.

En 1887, il publie un *ensemble* de ses poèmes (le seul paru de son vivant), sans prendre la peine – cela saute aux yeux – de le « construire » : une simple mise en ordre, sous forme de « cahiers » titrés comme des chemises de classement, sans plus. En 1891, grâce à l'éditeur bruxellois Deman, Mallarmé songe à nouveau à rassembler ses poèmes. Sans précipitation : la correspondance à ce sujet, entre l'auteur et l'éditeur, s'échelonne sur sept années. Mallarmé débat sans fin le choix du caractère typographique, refusant en tout cas l'italique, trop proche à son gré de l'écriture alors que le poème réclame un tracé impersonnel. Et c'est posthume que l'édition verra le jour, en 1899, conforme au manuscrit, soigneusement préparé, qui avait été livré à Deman. Mais une édition toute en italiques ! infidélité légère en comparaison de celles à venir... En 1913, pieusement, la fille et le gendre du poète éditent les *Poésies complètes*, c'est-à-dire augmentées – il faut certes s'en réjouir ! – d'inédits, mais brouillent l'ordonnance du recueil Deman. En 1945 enfin, l'édition de la Pléiade opte pour un essai de conciliation : pas plus que Geneviève et le Dr Bonniot, le Professeur Mondor n'étudie sérieusement l'ordonnance de l'édition Deman. Il rectifie néanmoins l'arbitraire de certaines dispositions de l'édition de 1913, s'alignant de préférence sur le plan de l'édition Deman. Mais comme il n'en pénètre pas les intentions profondes, il juge prudent, pour surmonter ses perplexités, de rétablir dans le recueil les titres des « cahiers » de 1887 – autre façon de brouiller l'ordonnance. Aussi bien, pour tâcher d'exhumer celle-ci dans sa vérité, et réagir contre la commodité de

croire que Mallarmé l'a établie au petit bonheur, prendrons-nous pour règle de ne tenir pour avoués que les seuls intitulés compris dans l'édition Deman.

Geneviève Mallarmé, quant à elle, a dû entrevoir que l'ordonnance obéissait à des principes. Un indice solide à cet égard : le 10 novembre 1899, projetant déjà sa propre édition, elle consulte Édouard Dujardin : « on pourrait peut-être ne point classer les poèmes par ordre chronologique, mais respecter la disposition indiquée par père et qui est si parfaite (...). Il y a très peu de choses inédites, quelques poèmes que l'on pourrait intercaler dans un groupe d'autres poèmes classés déjà et je trouve qu'il serait dommage de détruire un tout, alors qu'on peut (...) trouver une place aux poèmes nouveaux (...). Je sais que père détestait tant l'ordre chronologique ». Intercaler dans un tout pourtant parfait ? Quand on songe à ce qui se peut déduire de l'architecture dont un poète constructeur – mettons Baudelaire – dote son œuvre, il peut sembler urgent de s'interroger sur les intentions de Mallarmé : pourquoi, en vertu de quelle organisation arrêtée, a-t-il exclu du manuscrit préparé pour Deman des poèmes parfaitement publiables en la circonstance ? Seul guide sûr en cette matière : l'édition Deman.

Par des méthodes d'une admirable ingéniosité, voisines de celles que la philologie moderne applique aux manuscrits de Pascal, on a cherché des principes d'ordonnance dans les notes laissées par Mallarmé : ces bouts de papier au format d'une petite fiche, et où venait s'avorter ou se déposer une fumée de rêves, Jacques Scherer y a brillamment découpé le projet d'un « Livre », et Jean-Pierre Richard celui d'un « Tombeau d'Anatole ». On peut s'étonner, dès lors, que des analyses aussi serrées et minutieuses n'aient pas pris pour objet le recueil des *Poésies*, qui a sur les vertigineux projets le redoutable avantage d'exister – d'une existence voulue et préméditée par son auteur.

Pour l'édition Deman, Mallarmé retient dans sa production quarante-neuf poèmes : nous devons donc limiter à ceux-là notre champ d'investigation ; dans l'édition de 1913, le chiffre montera à soixante-quatre (dans celle de la Pléiade, il ne s'en ajoute plus que deux), et ces suppléments, au lieu de se désigner pour tels, par exemple sous la forme d'un appendice, se distribuent, s'insèrent dans le plan du recueil premier, rendant indéchiffrable le dessein éventuel qui s'y lisait.

Sans conteste possible, *Salut* exige la place initiale. Ouvrant la circonstance du poème sur le toujours jeune avenir, l'auteur propose d'une main amicale son livre à tous ceux qui partagent le même « souci » que lui. Son premier mot – « Rien » (toujours si bien supporté par le blanc métaphorique de la page) – sera aussi son dernier : « le docte manque » d'un « sein brûlé ». Mais

surtout, il entrelace deux motifs, dont la valeur se révélera architectonique, assurant une « ponctuation » aux divisions capitales du recueil : la coupe levée du toast et la navigation hasardeuse.

Une première série de poèmes – que certains s'empressent, à tort, de sauter pour courir vite à un improbable « vrai » Mallarmé – peut se qualifier doublement de « parnassienne », puisqu'elle se lie, dans l'historique des publications, au *Parnasse contemporain* (à quatre exceptions près) et qu'on y voit un personnage de poète-héros, nativement amer, s'efforcer en vain à la sérénité. Encadré par les bornes symétriques du *Guignon* et d'*Aumône*, le cycle développe les poèmes comme les images-variantes d'un récit unique : le drame d'une immobilité frénétique ; la navigation, encore à l'optatif, tanguée ambivalente : chant de matelots ou chant de sirènes ? et naufrage à l'horizon ? – quoi qu'il en soit le « mendieur d'azur » ne se retrouve pas plus avancé en « mendiant » frère « avec des étoiles au gosier »... Cycle baudelairien a-t-on coutume d'assurer – encore que l'influence en cause se voie attribuer, selon la critique, des marges variables, et qu'elle ne recouvre pas tous les jeux de scène (par exemple y échappent les ronds de jambe précieux du *Placet futile* et le saut banvillesque du *Pitre châtié*. En choisissant de s'exposer d'abord dans un paysage aliéné, emprunté aux *Fleurs du Mal*, Mallarmé se livre-t-il simplement, par une commémoration génétique, à une archéologie de sa propre pensée ? Apparence trompeuse : dans ce ciel baudelairien se distinguent, si l'on scrute l'espace *formel*, les grandes déchirures d'éclairs rigoureusement mallarméens. Disons avec plus de justesse que pour nous préparer à l'invention de son langage personnel, l'auteur nous parle d'abord « en langue étrangère » : à nous de traduire le vocabulaire, de troquer la valeur des termes isolément baudelairiens contre leur sens autre dans une sémantique d'ensemble du cycle.

Le Guignon, ainsi, ne figure plus à un simple seuil, la *Bénédiction* d'un nouveau « Spleen et Idéal », mais sert de révélateur provisoire à un « mal » plus profond « de nos vertèbres » qui ne veut se dévoiler qu'avec patience et précaution. Un mal d'essence douloureusement ambiguë : aux symptômes superficiels bénéfiques, pour mieux abuser, quand il se signifie par l'« azur », mais à l'issue redoutable lorsqu'elle s'annonce dans l'ombre portée du « Renouveau ». La mère « fée au chapeau de clarté », femme-fleur qu'on « a sentie, enfant, au filigrane bleu de l'âme se greffant » – cette Mère balance aussi la « future fiole », « la balsamique Mort ». Entre les côtes du « squelette nain », voici béant l'infini, et le « risque de tomber pendant l'éternité » : c'est le Néant qui s'allégorise, secret encore, discret à force de pittoresque. Mais

c'est bien lui « amants, qui saute en croupe à trois, le partageur ». Jeté par l'« Angoisse » sur la couche nocturne de la putain ou par le plein soleil d'été sur le flanc d'une « lutteuse endormie », le poète n'atteint dans l'acte d'amour que linceul et momie. C'est dans la « cervelle » que gît et se dérobe le mal ; on n'y creuse que pour enfoncer dans le vide, s'abîmer dans « les trous que le vaste cimetière ne fera qu'unir » : au nom de ce Néant qui coexiste avec notre pensée, « que dire » ? L'interrogation va produire les deux grands signes qui se partageront l'œuvre : l'emblème nocturne (ce sera le rituel d' *Hérodiade*, cette autre chevelure) et l'empreinte solaire (qui modèlera aussi bien le *Faune* que le « vol d'une flamme à l'extrême »). Toast solaire et Tombeau de nuit : mais l'instant privilégié de désarroi, le moment entre tous fascinant demeure celui où se refait la synthèse du signe double, au lieu temporel où se conjuguent la nuit et le jour – aurore et suicide solaire.

Dans l'édition de 1913, un troisième poème vient inutilement perturber le schéma en diptyque : Mallarmé avait formellement exclu l'érotomanie d'« Une négresse... », qui n'a ici que faire.

La première série de poèmes – le premier « récit » – narre une version dramatisée de la situation : le « héros » cherche à fuir, par-delà son destin même, la menace ; mais « où fuir » ? Tout émane du Néant, tout y renvoie. Alors ? Se « sacrer par le fard » et jouer Hamlet en histrionnant ? Ou bien imiter le « distrait Chinois », figer « la mort telle avec le seul rêve du sage » ?

Préambule que tout cela, où images et thèmes se purifient avant de pénétrer dans le sanctuaire. Car ce n'est qu'avec un deuxième cycle que commence le vrai recueil, l'esquisse d'un poème total (ici nécessairement fragmenté) « sur la conception spirituelle du Néant ». Cycle qui s'inaugure de façon significative par le *Don du Poème* précisément. Il s'agit, certes, du poème qui jouxte : (a) la *Scène d'Hérodiade*, seule à figurer dans l'édition Deman – mais pour cette fois il était raisonnable (d'autant que cela ne modifie pas l'ordonnance) de lui adjoindre ses compléments, promis par l'auteur. Tous les exégètes ont relevé les liens directs qui attachent Hérodiade à la « nuit d'Idumée », seul site possible pour la personnification extrême des « splendeurs » du Néant : le Rêve nu au miroir. Mais le *Don* ne s'en prodigue pas moins au (b) *Faune*, « que l'air du vierge azur affame » aussi ; voyeur de nymphes, il confronte avec éclat son signe à celui de sa sœur hivernale et nocturne : à cette insoutenable nudité, qui ne se peut regarder en face, il oppose les prestiges de l'illusion perpétuée par l'artifice (c'est *La Gloire du mensonge...*). Attribut d'Hérodiade et cependant solaire, (c) « la chevelure... » – opérant une synthèse des signes, elle avait ici sa place indiquée – a été offerte dans *La Déclaration foraine* : un *don*

encore. Et, dans ce cycle de l'« offrande », tous les poèmes vont ainsi se dédier : – (d) à « sainte Cécile », « musicienne du silence » qui rend « instrumentale » cette chevelure métamorphosée qu'est le plumage séraphique ; – à Gautier, un(e) *Toast* qui pèse le silence parlé du poète ; – à des Esseintes enfin, la (f) *Prose*, doublet subjectif, mentalement autobiographique, de la profession de foi énoncée dans le *Toast funèbre*. Ainsi glisse-t-on souplement d'un poème à l'autre, – sans que ce passage et le mouvement assurant la cohérence de la série ne soient entravés par l'agencement, évident, « en couples » (dont le premier antithétique) : (a) - (b) ; (c) - (d) ; (e) - (f) ; – ou « en triades » : (a) (b) (c) - (d) (e) (f).

Ces structures agroupantes organisent une série très homogène et d'un bel unisson dans le plain-chant. Par-delà ce cycle, le thème de l'offrande poétique se prolonge, et fort loin, à peu près jusqu'au terme du recueil (poèmes offerts aux Amis belges, à Whistler, aux Ombres des Tombeaux, hommages à Wagner, à Puvis, etc.). C'est qu'il ne s'agit pas d'un simple thème, mais d'un geste sacré : le poème – rompu, quand bien même ! dans un calice de néant – doit devenir le lieu d'une communion. De là, par ailleurs, ces quatrains innombrables qui redoublent un don concret : fruits glacés du Nouvel An, œufs de Pâques, livres, ou simplement les missives des « Loisirs de la poste »...

Et le cycle suivant ne comporte pratiquement pas de poème qui, d'une façon ou d'une autre, ne soit offert ; dès les deux éventails (deux et non trois : nous verrons ce qui écarte celui de Méry Laurent) qui l'ouvrent par un « battement aux cieux » ; jusqu'à ces deux *Petits Airs* (ici également trois c'est trop) où cependant le thème de l'offrande se fluidifie aux abords d'un cycle prochain.

La série présente, temps faible entre deux temps forts, n'est pas sans faire écho à la précédente, dont la hauteur, l'ampleur de ton s'entendent ici dans un registre familier : des motifs musicaux identiques, mais comme fredonnés – le poète, plus proche de notre oreille, chante *bas*. Le plumage instrumental se redéploie en double éventail : « l'arôme émané de Méry » offusquerait l'image. Voici, ô Faune, « le bois de tes diverses flûtes » sur un simple *Feuillet d'album* (simple pour, justement, confirmer la tonalité : il est donc abusif de soustraire ce titre à sa fonction pour en faire une rubrique, un chapeau collectif) et tes « talons nus » offerts, soumis au « Savetier ». Tandis que l'humble amie « marchande d'herbes aromatiques » propose de quoi parodier l'azur, les parfums et la chevelure d'Hérodiade ! Exclues, il va de soi, les six prétendues *Chansons bas* ajoutées en 1913 : puisqu'elles ne fournissaient pas d'harmoniques au cycle de l'Offrande. Exclues les poèmes d'amour pour Méry, abso-

lument déplacés ; car nous sommes dans un cycle humblement dédié à *l'instrument* : « langage, le futur vers », – et encore « sceptre des rivages roses », « bois des flûtes », artisanal « raccommodeur », ou « brin salubre ». Ainsi émondée, la série s'unifie encore dans la simplicité grâce à la forme, unique (mis à part *l'Éventail de Mlle Mallarmé*, néanmoins familier, et la noble *Remémoration...*, qui contraste par avance avec celle du prochain cycle : les « quatorzains » ici, comme pour exprès désolenniser la régularité du sonnet parfait, se disposent, sur sept rimes, en trois quatrains et un distique.

Et puisqu'il s'agit de l'outil poétique, l'occasion est bonne pour renouveler un « Salut » de navigateur aux Amis, belges ici, dont le vol instrumental « irradie ainsi qu'aile l'esprit ». Mais qu'est-ce, pour ces « immémoriaux », que voler ou naviguer dans le temps ? Le cygne est déjà présent (même, surtout, absent), et son chant – « l'oiseau qu'on n'ouït jamais une autre fois en la vie » – ; deux *Petits Airs* encore (un troisième, « guerrier », claironne là en 1913 une note discordante !) et nous voilà introduits à la gravité d'un nouveau cycle.

Un cycle à soi seul pour ces quatre premiers de « Plusieurs Sonnets » – mais quel cycle ! véritablement le « saint des saints » du recueil, vers quoi tout y converge. Et que devait logiquement précéder une méditation révérencielle sur *l'instrument*, pour nous préparer à son choix, savamment adéquat à la noblesse du propos : l'austère sonnet régulier mesuré en alexandrins (notons que la Table des matières de l'édition Deman discrimine expressément la plupart des sonnets irréguliers, fréquents dans nos cycles antérieurs, des sonnets réguliers, qui, à partir d'ici, règnent seuls). Mètre et forme indicatifs d'une parole solennelle, majeure – et concertés sur un mode symphonique, en dépit de « l'action restreinte » par le format.

La maturation de la pensée circonscrit dans l'obscurité un carré magique (I, II, III, IV), pour captiver un « récit » bien différent – et pourtant le même – que celui du tout premier cycle. L'âge du Maître relève maintenant d'une ère d'impersonnalité, d'où une dramatisation non plus théâtrale mais strictement spirituelle : ce qui se dit « s'adresse à l'intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même ». Il est par conséquent essentiel, pour discerner « le dessin dans le tapis » quadrangulaire, d'envisager celui-ci selon le rapport de son ensemble et de ses parties. Bornons-nous à indiquer un exemplaire, parmi beaucoup, de lecture couvrant de la sorte le tout du cycle. Interrogeons les deux catégories le plus universelles de la pensée. Le concept d'*espace*, nommé dans I comme dans II, désigne d'abord l'étendue astronomique, généralisée, « qu'elle s'accroisse ou se nie » ; puis, mais également abstrait, se particularise en « transparent glacier ». Par une relation homologue, le *temps*,

subordonné dans ce versant-ci, symétrise « les siècles » et « l'aujourd'hui » ? Dans III et IV, les données s'inversent : la durée – le Minuit – s'assujettit l'espace, en l'occurrence chambre ou salon, une première fois suggéré dans son intimité reclose, puis dilaté par la dimension métaphysique et sidérale. Ainsi, le cycle s'ouvre et se ferme (mais, à ce point, ouverture et clôture se mirent l'une l'autre) sur une vision cosmique. Un récit, cependant, circule de I à IV, un drame désormais feutré : entre la « salle d'ébène » et « l'oubli fermé », quelque chose s'est passé, d'abstrait – le lieu s'est *vidé* de la présence humaine et citation célèbre, « rien n'aura eu lieu que le lieu ».

Succède, alternance opportune, un nouveau temps « faible » : puisque le Maître est au Styx et que l'accompagne son « instrument », « seul objet dont le Néant s'honore » (le calembour blasonne ici l'*essentiel*), un cycle va s'attarder à deux attitudes orientées par le même songe. D'une part, le Poète se considère dans l'Absence qui vient de se dévoiler : « changé en éternité », « Ombre absente toujours à respirer », ou « parcourant le solitaire bond ». L'architecture du recueil justifie donc que ces trois Tombeaux (car il faut écarter celui « Pour votre chère morte... », inséré ici en 1913, mais trop « romantique », pas assez métaphysique pour s'allier au présent cycle), se localisent très loin du monument de Gautier, qui ne prend sens que dans une autre série. D'autre part, l'écrivain rend hommage aux arts qui lui importent, confronte le silence où se rêve le Drame supérieur avec le fracas du sacre wagnérien (un Tombeau également, ceci, puisque Wagner meurt en 1883), délègue Puvion, « vivant par avance solitaire », dans l'avenir, autre modalité de l'absence.

Signalons, pour l'édition Deman, un absent réel et notable : le poème « Toute l'âme résumée... », cet illustre art poétique, dont l'aveu, brutalement explicite, jurerait absurdement avec la pudeur des cinq poèmes. Un dernier cycle débute alors, par une reprise (la deuxième donc) du *Salut* liminaire. Résurgence non du toast amical, ce n'est plus l'heure, mais de l'image qu'il s'associait : celle d'une navigation extatique et périlleuse. Transition entre deux cycles, Ombre-Nom, le « pâle Vasco » attend sa tombe marine : son sourire prévoit le geste crispé de l'ultime capitaine mallarméen. Dans ce finale, par un procédé de récurrence que le recueil nous a rendu familier, on voit, d'abord, se disposer en triangle les motifs du carré magique. Lieu unique : la chambre métaphysique d'Igitur (la syntaxe latine, on le sait, n'autorise ce terme qu'en position seconde, d'écho conclusif). Le Temps, lui, parcourt un cycle parfait : soir – ténèbres – aube ; et se font pendant les deux moments de « doute » : l'agonie solaire et l'équivoque lumière d'aurore. *L'instrument*,

avec moins de mystère que le « ptyx », ne manque pas – « tristement dort une mandore » – non plus que le redoublement phonique, calembour ici encore crucial.

Après avoir allumé à des instants précis, foyers de nos cycles, ses feux thématiques, Mallarmé veille à les éteindre insensiblement. Le motif musical, souverain dans sa version pour quatuor, n'est plus confié, décidément musique de chambre, qu'à un trio où l'orchestral alexandrin cède la place à l'octave inférieure du vers octosyllabique. Achèvement, le grand récit du recueil va s'étouffer, amortir ses éclats en trois images finales et synthétiques. « Le cri des Gloires » expire dans une chevelure ultime, avec, proches, l'angoisse et le miroir. Meurt un dernier « char vespéral ». D'un Maître chenu traîne sur la page un cheveu, signe hypothétique de la navigation naufragée. À la suite des six poèmes en octosyllabes, l'alexandrin se redéploie, pour appuyer le point d'orgue : tout est dit, le livre – tandis que nous lisons encore – est déjà comme refermé. On peut « authentifier le silence » et « conclure que : rien au delà » du blanc, – excepté que se poursuit le Rêve, délivré.

La démonstration est faite, croyons-nous, qu'un « récit » (*Drame* ou *Hymne*) s'ordonne et se module à dessein à travers les images, les poèmes, les cycles. Il est donc possible, il est temps d'outrepasser les précieuses exégèses (sans elles pourrions-nous lire Mallarmé ?) qui, à une étape inévitable, ont divisé ce que l'auteur avait uni : commentaires en « point-par-point » ou fragmentations en réseaux thématiques (« drame solaire », « univers imaginaire »). Jean-Pierre Richard soutient que les poèmes écrits de Mallarmé semblent à leur auteur « accessoires, hasardeux, liés de bien trop loin à la signification d'ensemble. Ils peuvent se juxtaposer en un album, mais non pas s'organiser en un livre ». Cela est vrai, sans doute, au regard du *Livre*, qui n'est pas. Mais le recueil des *Poésies* est, irrécusable, voulu : le soin apporté par Mallarmé à sa « Bibliographie » de 1898 en témoigne, et aussi sa « déférence aux scoliastes futurs ». Cela suffit à justifier que nous déposons ici un germe modeste d'idée : moins qu'un programme de travail hâtif et sommaire, la simple indication d'une perspective, une invite à chercher, à découvrir. À découvrir ce qu'après tout l'on sait depuis longtemps : qu'en toute chose Mallarmé fut architecte...

Bibliographie

Établie par Bertrand Marchal.

(Le lieu d'édition n'est pas indiqué pour les ouvrages publiés à Paris)

Éditions des *Poésies*

Œuvres complètes, tome 1, *Poésies*, éd. Carl Paul Barbier et Charles Gordon
Millan, Flammarion, 1983.

Œuvres, éd. Yves-Alain Favre, Garnier, 1985.

Poésies, éd. Pierre Citron, Imprimerie Nationale, 1987.

Poésies, éd. Lloyd James Austin, Flammarion, coll. GF, 1989.

Poésies, éd. Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Gallimard
coll. Poésie, 1992.

Poésie, éd. Jean-Pierre Lecercle, EJL, coll. Libro, 1996.

Poésies et autres textes, éd. Daniel Leuwers, UGE, Le Livre de Poche, 1998.

Œuvres complètes, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la
Pléiade, t. I, 1998.

Autres œuvres

Vers de circonstance, éd. Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy,
Gallimard, coll. Poésie, 1996.

Igitur, Divagations, Un coup de dés, éd. Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. Poésie,
1976.

Correspondance

Correspondance I, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959.

Correspondance II-XI, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard,
1965-1985.

Correspondance: compléments et suppléments, éd. Lloyd James Austin, prép. p.
Nicola Luckhurst, Oxford, Legenda, Research Monographs in French
Studies, 1998.

Correspondance complète 1862-1871 suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*,
Préface d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. Folio, 1995.

Lettres à Méry Laurent, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1996.

Documents Stéphane Mallarmé I-VII, éd. Carl Paul Barbier *et al.*, Nizet, 1968-
1980.

Biographies et travaux documentaires

- BARBIER (Carl Paul) *et al.*, *Documents Stéphane Mallarmé I-VII*, Nizet, 1968-1980.
- GILL (Austin), *The Early Mallarmé*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1979-1986.
- JOSEPH (Lawrence A.), *Henry Cazalis, sa vie, son œuvre, son amitié avec Mallarmé*, Nizet, 1972.
- MILLAN (Charles Gordon), *Mallarmé, A Throw of the Dice*, Londres, Secker & Warburg, 1994.
- MONDOR (Henri), *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941.
- *Mallarmé plus intime*, Gallimard, 1944.
 - *Histoire d'un faune*, Gallimard, 1948.
 - *L'Affaire du Parnasse: Mallarmé et Anatole France*, Fragrance, 1950.
 - *Eugène Lefébure, sa vie, ses lettres à Mallarmé*, Gallimard, 1951.
 - *Mallarmé lycéen*, Gallimard, 1954.
 - *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Gallimard, 1961.
- STEINMETZ (Jean-Luc), *Mallarmé, L'Absolu au jour le jour*, Fayard, 1998.

Anti-biographies

- OSTER (Daniel), *Stéphane*, P.O.L., 1991.
- *La Gloire*, P.O.L., 1997.

Synthèses sur l'homme et l'œuvre

- BELLET (Roger), *Mallarmé, l'encre et le ciel*, Champ vallon, 1987.
- MAURON (Charles), *Mallarmé par lui-même*, Seuil, 1964.
- MEITINGER (Serge), *Stéphane Mallarmé*, Hachette, 1995.
- MICHAUD (Guy), *Mallarmé*, Hatier, 1957 (nouvelle éd., 1971).
- WALZER (Pierre-Olivier), *Mallarmé*, Seghers, 1963.

Synthèses sur les *Poésies*

- BACKÈS (Jean-Louis), *Poésies de Mallarmé*, Hachette, 1973.
- DURAND (Pascal), *Poésies de Mallarmé*, Gallimard, coll. Foliothèque, 1998.
- LLOYD (Rosemary), *Mallarmé, Poésies*, Londres, Grant & Cutler, 1984.

Exégèses et lectures des *Poésies*

- AUSTIN (Lloyd James), *Poetic Principles and Practice*, Cambridge University Press, 1987.
- *Essais sur Mallarmé*, Manchester University Press, 1995.
- BÉNICHOU (Paul), *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.
- BENOIT (Éric), ouvrage à paraître sur les *Poésies* aux Éditions Ellipses.
- BRUNEL (Pierre), *Lectures d'une œuvre. Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou Échec au Néant*, Éditions du Temps, 1998.
- CHASSÉ (Charles), *Les Clefs de Mallarmé*, Aubier, 1954.
- COHN (Robert Greer), *Toward the Poems of Mallarmé*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1965.
- DAVIES (Gardner), *Les Tombeaux de Mallarmé*, José Corti, 1950.
- *Mallarmé et le drame solaire*, José Corti, 1959.
- *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, José Corti, 1978.
- *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, José Corti, 1988.
- FOWLIE (Wallace), *Mallarmé*, University of Chicago Press, 1953.
- GAUTHIER (Michel), *Mallarmé en clair*, Nizet, 1998.
- LUND (Hans Peter), *L'itinéraire de Mallarmé*, *Revue Romane*, n° spécial, Copenhague, 1969.
- MAURON (Charles), *Mallarmé l'obscur*, Denoël, 1941 (réed. José Corti, 1968).
- NOULET (Émilie), *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1940 (réed. Bruxelles, J. Antoine, 1974).
- *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris-Genève, Minard-Droz, 1972.
- PEARSON (Roger), *Unfolding Mallarmé, The Development of a Poetic Art*, Oxford Clarendon Press, 1997.
- ROBB (Graham), *Unlocking Mallarmé*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.
- THIBAUDET (Albert), *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1912 (réed. 1926).
- ZUROWSKI (Maciej), *Les Poèmes hermétiques de Stéphane Mallarmé. Essais d'interprétation*, Varsovie, Seminaria Jezykow i literatur romanskich, uniwersytetu Warszawskiego, 1947.

Études partielles sur les *Poésies*

- AGOSTI (Stefano), *Il Fauno di Mallarmé*, Milan, Feltrinelli, 1991.
- *Il Cigno di Mallarmé*, Parme, Nuova Pratiche Editrice, 1994.

- *Lecture de « Prose pour des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, Comp'Act, 1998.
- BOULAY (Daniel), *L'Obscurité esthétique de Mallarmé et la Prose pour des Esseintes*, Nizet, 1973.
- CELLIER (Léon), *Mallarmé et la morte qui parle*, Presses Universitaires de France, 1959.
- DE NARDIS (Luigi), *Mallarmé in Italia*, Milan-Rome-Naples, Società editoriale Dante Alighieri, 1957.
- DI GIROLAMO (Nicola), *Cultura e coscienza critica nell'Hérodiade di Mallarmé*, Bologne, Patron, 1969.
- DRAGONETTI (Roger), *Études sur Mallarmé*, Gand, Romanica Gandensia, 1992.
- HUOT (Sylviane), *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, Nizet, 1977.
- LAWLER (James R.), *The Language of French Symbolism*, Princeton University Press, 1969.
- OLDS (Marshall C.), *Desire Seeking Expression, Mallarmé's "Prose pour des Esseintes"*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1983.
- SCHLEICHER (Helmut), *Die Struktur des « Tombeaux » von Mallarmé*, Cologne, 1971.
- SUGANO (Marian Zwerling), *The Poetics of the Occasion, Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford University Press, 1992.
- VIAL (André), *Mallarmé. Tétralogie pour un enfant mort*, José Corti, 1976.
- VERDIN (Simone), *Stéphane Mallarmé le presque contradictoire*, Nizet, 1975.

Lectures psychocritiques et psychanalytiques

- BERSANI (Leo), *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press, 1982.
- BOURGAIN-WATTIAU (Anne), *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, L'Harmattan, 1996.
- ROBILLARD (Monic), *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, 1993.
- MAURON (Charles), *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, la Baconnière, 1950.
- *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, 1964.
- WOLF (Mary Ellen), *Eros under Glass, Psychoanalysis and Mallarmé's Hérodiade*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

Ouvrages thématiques

- AYDA (Adile), *Le Drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens*, Istanbul, Éditions de la Turquie moderne, 1955.
- BACHELARD (Gaston), *Le Droit de rêver*, Presses Universitaires de France, 1970.
- BIRD (Edward A.), *L'Univers poétique de Stéphane Mallarmé*, Nizet, 1962.
- COLLOT (Michel), *L'Horizon fabuleux*, t. I : *XIX^e siècle*, José Corti, 1988.
- POULET (Georges), *Études sur le temps humain*, t. II, Plon, 1952.
- *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961.
- *La Pensée indéterminée*, t. II, Presses Universitaires de France, 1987.
- RICHARD (Jean-Pierre), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.
- SAGNES (Guy), *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue 1848-1884*, Armand Colin, 1969.

Poétique, esthétique, politique, philosophie

- ABASTADO (Claude), *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Minard, 1970.
- AISH (Deborah A. K.), *La Métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1938.
- ALCOLOUMBRE (Thierry), *Mallarmé: la poétique du théâtre et de l'écriture*, Minard, 1995.
- ASSAD (Maria L.), *La Fiction et la mort dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, New York-Berne-Francfort-Paris, Peter Lang, 1987.
- AUDI (Paul), *La Tentative de Mallarmé*, Presses Universitaires de France, 1997.
- BADIOU (Alain), *Théorie du sujet*, Seuil, 1982.
- *L'Être et l'Événement*, Seuil, 1988.
- *Conditions*, Seuil, 1993.
- BEAUSIRE (Pierre), *Mallarmé, Poésie et poétique*, Lausanne, Mermod, 1949.
- BENOÎT (Éric), *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Champion, 1998.
- BERNARD (Suzanne), *Mallarmé et la musique*, Nizet, 1959.
- BLANCHOT, *Faux Pas*, Gallimard, 1943.
- *La Part du feu*, Gallimard, 1949.
- *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.
- BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art*, Seuil, 1992.

- BOWIE (Malcolm), *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge University Press, 1978.
- CAMPION (Pierre), *Mallarmé, Poésie et philosophie*, Presses Universitaires de France, 1994.
- CHADWICK (Charles), *Mallarmé, sa pensée dans sa poésie*, José Corti, 1962.
- COHN (Robert Greer), *Vues sur Mallarmé*, Nizet, 1991.
- COMBE (Dominique), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
- DAYAN (Peter), *Mallarmé's « Divine Transposition »*, Oxford Clarendon Press, 1986.
- DELÈGUE (Yves), *Mallarmé, le suspens*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- DELFEL (Guy), *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, Flammarion, 1951.
- DERRIDA (Jacques), *La Dissémination*, Éd. du Seuil, 1972.
- DURAND (Pascal), *Crises*, Louvain, Peeters, 1998.
- *Le Messager du Livre. Genèses de Mallarmé*, Seuil, 1998.
- FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- FRIEDRICH (Hugo), *Structures de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Denoël-Gonthier, 1976.
- GIROUX (Robert), *Désir de synthèse chez Mallarmé*, Sherbrooke, Naaman, 1978.
- GOUX (Jean-Joseph), *Les Monnayeurs du langage*, Galilée, 1984.
- JACKSON (John E.), *Le Corps amoureux, Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, la Baconnière, 1986.
- *Mémoire et création poétique*, Mercure de France, 1992.
- JONES (Henri), *Mallarmé chez Gabriel Séailles, Vues esthétiques sur la poésie de synthèse*, Publications de Toulouse-Le Mirail, 1975.
- KAUFMANN (Vincent), *Le Livre et ses adresses*, Méridiens-Klincksieck, 1986.
- KRISTEVA (Julia), *La Révolution du langage poétique*, Éd. du Seuil, 1974.
- LEWIS (Paula Gilbert), *The Aesthetics of Stéphane Mallarmé in relation to his public*, Londres, Association University Press, 1976.
- MARQUET (Jean-François), *Miroirs de l'identité. La Littérature hantée par la philosophie*, Hermann, 1996.
- MARVICK (Louis Wirth), *Mallarmé and the Sublime*, Albany, State University of New York, 1986.
- MESCHONNIC (Henri), Préface aux *Écrits sur le Livre* de Stéphane Mallarmé, Éditions de l'Éclat, 1986.

- MICHON (Jacques), *Mallarmé et Les Mots anglais*, Presses de l'université de Montréal, 1978.
- MUS (David), *Le Sonneur de cloches. Villon, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé, Reverdy et nous autres*, Seyssel, Champ Vallon, 1991.
- NECTOUX (Jean-Michel), *Un clair regard dans les ténèbres. Mallarmé, peinture, musique, poésie*, Flammarion, 1998.
- PELLETIER (Anne-Marie), *Fonctions poétiques*, Klincksieck, 1977.
- REGN (Gerhard), « *Konflikt der Interpretation* ». *Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés*, Munich, Fink, 1976.
- ROBAEY (Jean), *La Riparazione di un oblio da Dante a Mallarmé*, Adolf M. Hakkert ed., Amsterdam, 1998.
- RIFFATERRE (Michael), *Sémiotique de la poésie*, trad. J.-J. Thomas, Seuil, 1983.
- SARTRE (Jean-Paul), *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986.
- SCHERER (Jacques), *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Nizet, 1947.
- *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977.
- SHAW (Mary Lewis), *Performance in the texts of Mallarmé, The Passage from art to ritual*, The Pennsylvania State University Press, 1993.
- SOLLERS (Philippe), *L'Écriture et l'expérience des limites*, Éd. du Seuil, 1968.
- STANGUENNEC (André), *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Vrin, 1992.
- STAROBINSKI (Jean), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1972.
- STEINMETZ (Jean-Luc), *Le Champ d'écoute*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.
- *La Poésie et ses raisons*, José Corti, 1990.
- *Signets, Essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*, José Corti, 1995.
- SZONDI (Peter), *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1981.
- TEMPLE (Michael), *The Name of the Poet: Onomastics and Anonymity in the Works of Stéphane Mallarmé*, University of Exeter Press, 1995.
- VADÉ (Yves), *L'Enchantement littéraire*, Gallimard, 1990.
- WIECKOWSKI (Danièle), *La Poétique de Mallarmé*, SEDES, 1998.

Rythme et métrique

- CORNULIER (Benoît de), *Théorie du vers, Rimbaud. Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982.
- MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme*, Verdier, 1982.
- ROUBAUD (Jacques), *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspéro, 1978 (2^e édition: Ramsay, 1988).

Numéros spéciaux de revues et volumes collectifs

- La Nouvelle Revue française*, 1^{er} novembre 1926.
- Le Point*, février-avril 1944.
- Les Lettres*, n^{os} 9-10-11, 1948.
- Empreintes*, n^o 5, novembre-décembre 1948.
- Empreintes*, n^o 10-11, 1952.
- L'Esprit créateur*, I, 3, 1961.
- Synthèses*, n^o 258-259, décembre 1967-janvier 1968.
- RHLF*, janvier-février 1968.
- Europe*, avril-mai 1976.
- Yale French Studies*, n^o 54, 1977.
- Lendemain*, n^o 40, 1985.
- Poésie 1992*, n^o 42, avril 1992.
- Dalhousie French Studies*, 25, Fall-Winter 1993.
- Lendemain*, n^o 73, 1994.
- Australian Journal of French Studies*, n^o 31, janvier-avril 1994.
- Yearbook of Comparative and General Literature*, n^o 42, 1994.
- Littérature et Nation*, n^{os} 14 et 15, 1995.
- Europe*, janvier-février 1998.
- La Licorne*, 1998.
- Revue de littérature comparée*, avril-juin 1998.
- Le Magazine littéraire*, septembre 1998.
- Romantisme*, colloque, 1998.
- Poésies. Stéphane Mallarmé*, Ellipses, 1998.

Table des matières

<i>Préface</i> d'André Guyaux	5
Hugo, Baudelaire, Mallarmé, par Michel Brix	7
L'« idéalisme » mallarméen, par Dominique Combe	27
L'hésitation entre la chair et l'art, par Éric Benoit	45
Suggestion et abstraction : les objets de l'écriture, par Henri Scepi	53
Pour une phénoménologie de la lecture des poésies de Mallarmé, par Luca Bevilacqua	69
Variations sur un sujet : l'obscur, par Pierre Brunel	75
Apories mallarméennes, Antoine Compagnon	95
Le fantôme d'Hérodiade <i>Don du poème et Sainte</i> , par Bertrand Marchal	123
Hérodiade et le faune, par Jean-Louis Backès	133
Sur les transformations de <i>L'Après-midi d'un faune</i> , par Gianfranco Contini	145

L'intérieur et l'extérieur, ou le <i>ptyx</i> à ressort, par Pierre Jourde	157
Le sens « à côté » : <i>Petit Air I</i> , par Pascal Durand	175
Vers le spiritogramme, par Jean-Luc Steinmetz	181
Jeux de rimes et jeux de mots dans les poésies de Mallarmé, par André Guyaux	191
Devenir de l'œuvre : Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton, par Étienne-Alain Hubert	203
L'ordonnance d'un livre de vers, par François van Laere	223
Bibliographie	231
Table des matières	239

Impressions Titoulet-Rémy
42000 SAINT-ÉTIENNE
Dépôt légal : novembre 1998
N° d'imprimeur : 34837

Imprimé en France