

MALLARMÉ A-T-IL EU DES DISCIPLES... ... APRÈS SA MORT ?

à Raymond BONHEUR

PRÉLUDE

à
l'après-midi d'un faune.

1892

d'après une églogue
de Stéphane MALLARMÉ (1876)

CLAUDE DEBUSSY

Très modéré
1^{er} SOLO

3 FLÛTES

p doux et expressif

2 HAUTOIS

2 CLARINETTES EN LA

4 CORS A PISTONS EN FA

2 HARPES

1^{er} accordes
LA2-SI¹, DO2-RÉ², MI2-FA³, SOL²

1^{er} glissando

Très modéré

VIOLONS

ALTOS

LITTÉRATURE ET NATION

Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques

Publiée par l'équipe de recherche
**Histoire de l'Intelligence européenne
des Lumières à nos jours**
sous la direction de Pierre Citti
avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Tours

Comité de rédaction

Jacques Body, Pierre Citti, Jean Marie Goulemot, Maurice Penaud,
Jean-Louis Backès

Secrétariat de rédaction

Christiane Citti

Toute correspondance est à adresser à :
Pierre Citti, *Littérature et Nation*, Faculté des Lettres, 3 place Anatole
France, 37 000 Tours.

Le prix du numéro45 F
L'abonnement à quatre numéros120 F
pour les étudiants... 100 F

ISSN 1146-2698

Les chèques doivent être libellés à l'ordre de M. L'Agent comptable
de l'Université de Tours et adressés à *Littérature et Nation*, Faculté
des Lettres, 3, place Anatole France, 37 000 Tours.

LITTÉRATURE ET NATION

n° 15 de la 2e série

MALLARMÉ A-T-IL EU DES DISCIPLES... ...APRÈS SA MORT?

Sommaire

PRÉSENTATION

Daniel OSTER — Salut.....	5
Muriel DÉTRIE — <i>Un Coup de dés</i> a-t-il été imité?	13
Christian DOUMET — Mallarmé, Ségalen: la question du livre.....	35
Jean-Pierre RAMET — Le coup prisonnier. Proust et le Cygne.	51
Michèle TOURET — Orphée en héritage: explication ou fable nouvelle?	69
Bernard BANOUN — "Lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels". Théâtre réel et "scène intérieure" chez Mallarmé et Hofmannsthal.....	91
Hélène HENRY —Présence de Mallarmé en Russie aux temps du symbolisme: éléments pour une recherche.....	103
Anne FAIVRE-DUPAIGRE — Mandelstam et Mallarmé: convergences et divergences.....	119
Jean-Michel GOUVARD — Métriques de l'alexandrin chez Mallarmé et Darío: du vers français au vers espagnol.....	139
Anna LO GIUDICE — Les <i>Naufrages</i> de Giuseppe Ungaretti.....	157
Valérie DESHOULIÈRES — De Mallarmé à <i>Stéphane</i> de Daniel Oster: la conscience du sucre.....	181

Le colloque avait été honoré d'une communication de Daniel Grojnovski " De Mallarmé à l'Art postal", qui a été publiée dans le numéro de *Poétique* daté de novembre 1994.

*Cum puer audaci coepit gaudere volatu
Deseruitque ducem caelique cupidine tractus
Altius egit iter.*

PRÉSENTATION

Ce volume présente une partie des communications qui ont été entendues lors d'un colloque organisé à Tours en février 1994.

Comme dans le précédent volume, on regrette dans celui-ci des absences, par exemple celle d'Arthur Symons, qui fut un excellent traducteur de Mallarmé, et le fit connaître à Yeats, par exemple celle de Ravel, qui mit en musique plusieurs poèmes, par exemple celle d'Innokenti Annenski, qui méritait bien une étude pour lui seul.

L'Europe entière — ou presque — est invitée. Mallarmé s'est, sans le savoir, fait entendre en Russie, comme l'indiquent, de points de vue divers, Hélène Henry et Anne Faivre-Dupaigre. Bernard Banoun le fait venir à Vienne; Jean-Michel Gouvard lui compare Ruben Darío, sur un point de métrique (en quoi consiste "la gloire du métier"); Anna Lo Giudice évoque, en Giuseppe Ungaretti, un fidèle qui pousse la fidélité jusqu'à la traduction.

"Le Chinois au cœur limpide et fin" sera-t-il un maître, un disciple, un égal? Christian Doumet pose la question à propos de Ségalen. A propos de Ségalen encore, et aussi de Claudel et de Pound, Muriel Détrie pose la question de l'idéogramme ou "hiéroglyphe".

Plus le maître s'éloigne, plus son influence devient diffuse, en même temps que — par un joli paradoxe — son œuvre se disperse en joyaux résistants. Ceux qui traduisent éclairent ceux qui citent, parfois de mémoire, ceux qui sont devenus, l'espace d'un instant, vers de Mallarmé. Non plus disciples à la tête encore bourdonnante de discours qui vont s'estompant, non plus disciples persuadés qu'ils ont retenus, avec leurs propres mots, les idées de celui qu'ils admiraient; mais disciples plus lointains, qui recueillent les reliques, qui répètent le propos ou texte, "tel qu'en lui-même enfin"... C'est mué en citation que Mallarmé hante Proust, comme le montre

Jean-Pierre Ramet. Michèle Touret le voit en Orphée, dans le *Bestiaire* d'Apollinaire.

Il avait été décidé qu'on s'en tiendrait aux deux premières décennies du siècle. Puis on a fait une exception, qui s'imposait. Grâce à Daniel Oster, Mallarmé est devenu personnage de fiction, modeste héros de roman. Ses paroles s'enchaînent dans une nouvelle prose, prose à son tour glosée par Valérie Deshoulières.

Daniel Oster interroge: ont-ils pu être disciples d'une fiction?

On serait tenté de répondre: en existe-t-il d'autres?

J.L.B.

SALUT

La question, je la formulerais peut-être autrement: à quelles conditions quelqu'un eût pu? a pu ou peut encore se dire "disciple" de Mallarmé?

Il y a foule à prononcer son nom, mais en même temps pas foule à être quoi que ce soit s'en dénommant.

Nombreux, se croyant disciples de Mallarmé, ne le sont que de Blanchot.

On n'a que trop tendance à faire de Mallarmé le disciple de ses propres commentateurs.

Or, ce mot - disciple- marque un peu d'empêchement tant il suppose une relation directe, conviviale, pédagogique, entre celui qu'on pourrait nommer maître, ou Maître, ou le Maître, et quelque petit jeune homme, genre Louÿs ou Valéry.

Nous savons que la figure du Maître ici s'est absentée, elle se figure comme absente. Nous savons que le Maître est allé puiser des pleurs au Styx mais nous ignorons s'il en est revenu.

Maître de quoi d'ailleurs?

Peut-être serait plus adéquate la figure de l'Acolyte, de l'Adepté.

Ou celle du Camarade, autrement dit Compagnon?

Ou "divers Amis"?

Ou bien, plus neutre et impersonnelle, plus convenue celle du Confrère, propre au temps de la prétendue République des lettres que gérait alors la Société des gens de lettres?

Disciple, comme qualité, convient mieux à Bourget, dont le mot émane, transposition d'ailleurs excessive sur le plan mondain, littéraire, et comme blasphématoire, de la relation au Christ. Car Celui-ci eut des disciples, qui furent saints, martyrs, et une foule d'inconnus, tous perdus dans Sa Figure mais s'y retrouvant, c'est Lui qui décide. Le disciple du Christ paye de sa personne, jusqu'à la dilapider tout entière, abolissant cette personne en Lui. C'est un pari. Mais qui s'inspire de l'Evangile ne saurait se dire disciple d'un auteur.

Tout de même, ni le Christ ni les Evangélistes ne furent hommes de lettres.

A l'inverse, ou conséquemment, nous voyons la perversité mallarméenne s'être efforcée, par l'ironie, de constituer toute position de disciple à maître comme sottise. Et cela devant ceux-là même qui eussent pu s'en prévaloir, comme si ce n'était un leurre. La maîtrise suppose un positivisme de position ou de pose qui seyait bien à la Sorbonne en ce temps-là, et aux suppôts de la *Revue des Deux Mondes*. Critiques littéraires réellement nos maîtres, dont Taine peut-être fut le premier héros, et par qui nous est advenue cette question même que l'on se pose. La question de la maîtrise supposée à Stéphane, nous la croyons transposée d'un autre ordre, qui lui fut contemporain mais auquel il ne s'accorda pas. Eurent des disciples le Sixte de Bourget et le Bouteiller de Barrès mais on sait comment cela a tourné. Il eût mieux valu que Greslou et Racadot participassent aux mardis. L'ère d'autorité, selon Stéphane, se trouble... Autorité et Responsabilité, selon Stéphane, rien ne les fonde. Surtout pas "dans une époque comme celle-ci", fait-il noter à Huret en 1891, avant de l'éconduire de cette boutade: "le monde est fait pour aboutir à un beau livre."

Il faut que le Maître meure pour advenir tombeau, ce qu'il était d'avance, disparition élocutoire. Qui n'est d'ailleurs qu'élocutoire: le sujet demeure trop, c'est un fait, il signe. L'expérience de Mallarmé n'est pas qu'en la parole poétique "personne ne parle" et que "ce qui parle n'est personne", comme selon Blanchot, mais au contraire que c'est encore quelqu'un. Ce qui seulement est visé dans la disparition élocutoire, si elle existe, c'est le sujet romantique, lamartinien, légitimé par la personne, comme depuis Rousseau. Quant au reste, Savoir et Pouvoir ne furent nullement ce qui requit Stéphane, du moins il ne s'en vanta. Il eut à cet égard la dénégation franche. Et la lucidité quant au risque encouru par lui, qui joua le jeu. A propos de Poe: "nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra". Verlaine: de succession "il n'en laisse et n'en prit aucune". "La vacance sied." Nous pourrions citer encore, entre autres

variations, ce texte *Solitude* où la critique du couple maître/disciple se fait plus explicite encore que de coutume. Marquons les dates: *Le Disciple* est de 1889, *Les Déracinés* est de 1897, *Paludes* est de 1895, *La soirée avec Monsieur Teste* est de 1896. En 1895 Bernard Lazare publie *Figures contemporaines*, où il écrit que ceux qui auront connu Stéphane Mallarmé, plus tard "raconteront sa vie comme le bon Xénophon raconta celle de Socrate". Voire. *Solitude* parut dans la *Revue Blanche* en juin 1895, c'est tout dire. La même année, toujours dans la Revue, Mallarmé publie *L'Action restreinte*, comme pour dissuader encore un peu plus les disciples.

"Plusieurs fois vint un camarade, le même, cet autre, me confier le besoin d'agir." Ce "camarade jeune" serait-il André Gide? Aussi bien se marque ici quant aux légitimations une dissension grave avec plusieurs à qui le programme pourrait sembler ne pas suffire: "L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion." Le mot est dit. A marquer au fronton de tes livres, ô disciple. Gide a écrit *Paludes*, où les allusions au maître sont quasi obsessionnelles, pour s'interroger s'il serait disciple de Mallarmé, concluant que non. N'excluons pas qu'il ait bien fait. Mallarmé, qui comprend tout sans qu'on lui explique, le remercie brièvement de sa "goutte aigrette et précieuse d'ironie". En voilà un au moins qui a pris parti, un de parti. Car le Maître alors ne manquant pas de prétendus ou soi-disant disciples, c'est à eux qu'il s'adresse, dans *Solitude* et dans *Action restreinte*, pour les claquer net d'une fin de non-recevoir. On pourrait en dresser la liste, ils furent cinquante, soixante. Il les appelle Morice, Moréas ou Régnier devant Huret, il les convie rue de Rome pour jouer à la maîtrise: c'est Charlot jouant le Dictateur. Plus tard il voudrait faire ajouter par Huret sur la liste Vielé-Griffin, Kahn et Laforgue. On se demande même s'il n'aurait pas voulu faire de Zola un disciple, ce qui prouve bien le comique de la chose. Deux ans plus tôt, devant eux, les disciples, au banquet de la Plume: "Rien". La même année, quelques mois plus tard, envisageant de prendre sa retraite du "misérable collègue", il s'impatiente de "vraiment débiter dans la littérature".

Les mardis où vous fûtes conviés, semble-t-il leur dire à eux, dans *Solitude*, vous y jouâtes un petit rôle, et moi aussi sans doute, celui d'"opérateur". Encore fallait-il ne pas s'y méprendre: fiction leurre, théâtre, "identité du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne", rien d'autre, vous auriez eu tort d'y avoir vu comme une ébauche d'école: il n'y a qu'"embûche d'école". Le Poète, on le voit, n'y va par quatre chemins et son exquise et célèbre courtoisie ne fait pas obstacle à la franchise. Après tout, les mardis furent-ils autres, au mieux, que la représentation dans une salle à manger, avec accompagnement généreux de tabac et de punch, d'un Livre jamais écrit, ou encore spectacle de Soi, mais comme danse, insaisissable? On n'y prenait pas des notes, et le contrôle continu n'était guère postulé. Aussi bien *Solitude* vous renvoie, disciples, à vos chères études, si vous y tenez. Il vous reste trop à faire. Et d'ailleurs qui a jamais tenu vraiment à être son disciple? Ou alors ils n'ont pas laissé de nom, ce qui n'est pas à exclure. Poète, si ce mot désigne même quelque chose ou quelqu'un, ce ne peut être que dans un fond de coulisse qu'il faut regagner en hâte par l'écrit, symboliquement donc, au cas où les banquets auraient trop esquissé une sorte de Gloire, ivresse. L'autoportrait ici n'esquive pas l'agression, Mallarmé s'évoquant lui-même "par sa distraction poussée loin" et par imprévoyance s'étant laissé "péremptoirement reconnaître de l'appellation de Maître[...] en l'estimant murmurée avec sérieux devant lui et, élargissez le rire à crever cette farce, peut-être, une fois, ici". Enseignement, "éclats doctoraux", devant "la génuflexion par certains essayée", n'inspirent que "haussement d'épaules" et "bras levés stupéfaits". Hors de la sympathie tacite avec l'intimité de l'oeuvre c'est bien de farce ou de journalisme qu'il s'agit. C'est ici - *Solitude* - l'occasion pour Stéphane de rappeler sa fantasmagorie, tout de même plus pratiquée par lui que par Hugo, Leconte de Lisle ou Heredia, du "cloître mental", du "maintien secret" et de l'énonciation "pourquoi pas anonyme". La grande idée de Stéphane est peut-être d'avoir feint seulement la lettre, et de l'avoir mise à sa vraie place, qui est fiction. En tirer une nouvelle positivité d'absence, comme Blanchot, est encore trop. Ou trop peu.

L'existence littéraire en tant que mondanité, célébrité, gloire, articles de dictionnaires, gloses, colloques, n'existe "que comme inconvénient". C'est d'autant plus subtil comme stratégie, ou prémonitoire comme dénégation, que nous avons bien vu, par la suite, l'inconvénient pour Gide, pour Sartre, pour Barthes, et bien d'autres, d'avoir eu excessivement des disciples. On finit à la Mutualité ou sur un tonneau à Boulogne. Quant aux disciples de Barthes, qui récemment célébrèrent la publication du tome un de ses *Oeuvres*, avec photos et référents, on les voit par définition infidèles au Maître qui se voulut au contraire, sans trop y parvenir, "personnage de roman". "Ridicule fondamental", dit Stéphane. Ou Robbe-Grillet et Simon, naguère, à Cerisy, chez Ricardou. "Car je n'augure pas, non plus, qu'on se plaise inconsidérément et pour le bavardage, à livrer l'acquis particulier de combien d'échecs contre une réussite" et tout cela "en vue d'une gloire moindre que le mystère".

Quel enseignement, à vrai dire? Ce serait la bonne question, car réduire, comme on l'a fait, Mallarmé au cratylisme affiché et aux blancs est tout bonnement inepte, ou, plus poliment, inapte. Lui-même dans le cratylisme fut disciple, et Claudel continua, et les autres, voir Genette. Tout autant la vulgate moderniste sur le "double état de la parole", l'un qui serait monnayable, l'autre virtuel. On sait combien plutôt de doubles langages ce double état, alors de circonstances, aura su inspirer. Quant au blanc, rappelons que Mallarmé ne prenait pas le lecteur pour forcément plus imbécile. Préfaçant *Un coup de dés*, il s'excuse de n'apprendre au "lecteur habile" que "peu de chose situé outre sa pénétration". D'ailleurs Valéry avait tout compris, ce qui, soit dit en passant, ne l'incita pas à se faire sur la page disciple du coup de dés, mais lui inspira plutôt de laisser agir en lui, mentalement, le naufrage immémorial. S'il y a quelque chose dont à se souvenir, c'est seulement de "cet emploi à nu de la pensée", sinon le "genre", si "genre" il y eut, aura excessivement fait florès. Lire et relire *Un coup de dés* ne devrait pas inciter à jouer, de la plume, au jeu de l'oie. Ou alors c'est forcément finir en Lagarde et en Michard. A moins que

pour la modernité pareille décision dissimule aucune dérision. Dans *Solitude*, Mallarmé renvoie tout enseignement à se perdre dans l'anneau de fumée que lui peignit Manet au front. Egalement, il le dilue dans l'intime. Breton, qui eut aussi maints disciples, et l'on voit ce que cela donne encore, nota pourtant dans le *Manifeste* que "Mallarmé est surréaliste dans la confiance", ce qui demeure à nos yeux la glose suprême. Pas besoin d'y ajouter des volumes. A condition de voir toute la théâtralité d'une confiance.

Mallarmé définit l'Oeuvre comme "l'acte toujours intime", et comme "fête". Ce qui, par parenthèse, indique le lien profond, le seul, entre lui et Valéry. A cinq heures du matin, Valéry est mallarméen, pas chez la marquise. Imagine-t-on disciple à Teste? Oui, peut-être, mais alors ses oeuvres sont introuvables. Teste est, selon Valéry, monstre et non maître. L'œuvre doit brûler ou disparaître, fumée, cigare. L'intime ne se proclame pas. C'est, sinon, "verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas." De là, l'obligation qu'on se fait d'être écrivain minimal et homme de lettres par convenance, ou singerie, humour. Il y a là sans doute une certaine difficulté, et même une grande, car cette conviction même, c'en est une, il faut la soustraire. Mallarmé eut la chance, si l'on peut dire, qu'Anatole lui fût soustrait, ce qui lui donna la métaphore de tout. Lui garantit son fantasme. Et désigna une intimité. Les fiches griffonnées d'abord au chevet d'Anatole, puis après la mise au tombeau, témoignent par leur abandon même qu'Anatole ne fut pas abandonné. Le père fut le disciple du fils. Ce qui indique une première voie pour qui voudrait se dire ou se crier disciple. Par exemple que, rare *inter pares*, Mallarmé ne fut le poète célibataire, le célibataire-artiste dont le fantasme a des charmes. A cet égard plus proche de Villiers et Bloy que de Huysmans, et peu à voir ni à faire avec Flaubert ni les Goncourt. Pourquoi l'exégèse s'arrêterait-elle à la lettre, excluant le biographique? Qui d'ailleurs tout aussi bien est la lettre.

Le geste. Mot à mot, jour à jour. Nous en connaissons que ça gêne, Marie et Geneviève, que ça gêne, Anatole.

Combien préfèrent-ils sans doute l'abstention obstinée d'un Flaubert, symbole hégémonique du coïtus interruptus et du condom. D'où il résulta une paternité symbolique pure de tout débordage spermatique, et, à la suite, de tout attendrissement qui fût vulgaire, prolétarien, inconvenant. Plus convenable que l'enfant, eu égard à la mission, surtout s'il vagit, soit placé au mont-de-piété du célibataire-artiste, dont les dividendes, sous forme d'aises, fructifient. Il siérait mal que l'Œuvre eût à subir confrontation ou dol du visage d'un enfant — il en meurt tant! — de sorte que généralement par les scolastes le fils est fait l'absent de l'Absence même. Voici pourtant que nous approchons depuis longtemps de la question: que signifie être disciple de Mallarmé? Est-ce par métonymie que l'on entend ici sous Mallarmé l'étiquette accrochée à ses écrits? Si Mallarmé est une étiquette, alors prenons tous les écrits, pas seulement ceux qui conviennent à nos thèses. On préfère imaginer le Livre comme la somme de tous les écrits, et, en plus, de ce qui s'y soustrait, de ce qui n'y est pas. On lira la correspondance ligne à ligne et l'on verra ce que ça implique en soi. Par exemple, il pêche à la cuillère et à la ligne. Sur ce sujet, voir Tityre, voir *Paludes*. Il repeint les portes, les tables et les chaises en vert, ainsi que le canot, et jardine, et fait du théâtre dans une grange avec les villageois. Pas toujours adossé à la cheminée. "Adossé à la mort comme le causeur à la cheminée".

"Non, Ghil, on ne peut se passer d'Eden", écrit-il en 1888. Il loue parfois un poney pour promener Geneviève. Il a choisi Valvins parce que pas loin de Barbizon et des peintres bohèmes, image d'un Mallarmé bohème? Il aime la forêt de Fontainebleau, topos d'ailleurs classique, voir Michelet, Flaubert, Taine. Un disciple se devrait d'aimer la forêt tout autant que le vide papier dont on l'extrait. "Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre." On envisage aussi, le temps aidant, de dresser la liste des innombrables connaissances de Mallarmé dont les habitations, durables ou éphémères, juxtèrent Valvins. Bourges et Dujardin, Burty, ami par ailleurs des Goncourt et de Desboutin, puis les Natanson en 1896, Rodenbach, Paul Marguerite, Schwob avec Marguerite Moreno, Jarry, Julie Manet, Berthe Morisot, Méry,

Paul Nadar, Vuillard, trente autres. Topographie ou rien. Il y a là une intimité et une mise en scène. Une intimité mise en scène. Une fiction et une intimité. Une intimité comme fiction. Une biographie comme fiction. Une fiction comme biographie. Disciple, tu laisses de côté les scoliastes, qui obscurcissent à leur profit le parfaitement clair et limpide, ou bien est-ce parce ça les gêne trop que tout soit dit, tu les laisses donc et tu lis page après page la correspondance, les traductions, les œuvres, chance que l'ensemble restreint tienne si confortablement sur ta bibliothèque. Lire est une entreprise désespérée, certes, mais pas désespérante. Tu aurais tort de désespérer au point de faire à ton usage un Stéphane plus bête. A quelles conditions peut-on être Stéphane Mallarmé?

Y compris, et pour commencer, et jour après jour, "celui que nul n'atteint en soi". A quelles conditions, sinon à les inventer — "histrion véridique"— par tous les moyens de la fiction, celle de vivre et d'écrire? A quelles conditions être tout à la fois ce père, ce mari, cet amant, ce "moi", cet "impersonnel", cette "intimité", ce dehors, ce professeur, ce républicain qui se demande comment être en plus démocrate, et inversement, cet homme attentif à la Foule et qui la honnit, attentif au "travailleur" mais qui entre avec lui en "conflit", cet aristocrate qui rêve d'une république des lettres réduite à quelques uns, cet homme d'ordre, cet héritier d'une vague bohème, cet individualiste doux mais ferme, ce journaliste(entendons-nous!), ce parfait homme de lettres, ce confrère absolument dévoué et qui répond toujours aux lettres, l'ami de Villiers, cet homme des banquets et des tombeaux, ce poète ostensiblement retiré et toujours là, ce gentil hérétique, cet "homme d'intérieur" dit Claudel, ce canotier du dimanche, ce causeur, cette ombre? Cet X? Celui que nul n'atteint en soi. Fut-il même disciple de lui-même? "Ainsi l'Action, en le mode convenu, littéraire, ne transgresse pas le Théâtre; s'y limite à la représentation — immédiat évanouissement de l'écrit."

Comment être le disciple d'une fiction?

Daniel OSTER

UN COUP DE DÉS A-T-IL ÉTÉ IMITÉ ?

De tout temps les poètes ont tenté de faire collaborer peinture et poésie, figure et discours, soit en accompagnant leurs poèmes d'illustrations, soit en donnant à leurs poèmes mêmes la forme d'objets. Vers 300 av. J.C. déjà, avec les "technopaegnia" de Simmias de Rhodes, nous avons des poèmes dont le contenu sémantique est redoublé en quelque sorte par l'image que dessinent les mots en un certain ordre assemblés tandis que les "carmina figurata" du Moyen âge inscrivent leurs vers à l'intérieur d'un cadre peint figurant un objet. A l'ère de l'imprimerie, ce sont surtout les romanciers qui exploitent les ressources de la typographie: tout le monde connaît la "dive Bouteille" du *Cinquième Livre* de Rabelais et les étonnants effets que l'auteur de *Tristram Shandy* tire d'une utilisation insolite des blancs et des signes typographiques. Moins connus mais plus surprenants encore sont les jeux visuels auxquels s'amuse Nodier dans l'*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Ces expériences diverses trouvent un regain d'intérêt chez les poètes de la seconde moitié du XIXe siècle, dans le contexte de la recherche d'un art total où se combinaient toutes les formes d'expression. Suzanne Bernard, dans son article "Le *Coup de Dés* replacé dans la perspective historique"(1) a montré à quel point les préoccupations mallarméennes d'une poésie figurée ou spatiale ont aussi été celles de toute une époque. Ceci dit, il n'en reste pas moins que l'œuvre de Mallarmé, sitôt sa première parution dans la revue *Cosmopolis* en 1897, a suscité un étonnement général et été perçue comme une nouveauté absolue, sans commune mesure avec tout ce qui avait été tenté jusqu'alors. Qu'ils en aient loué ou condamné les audaces, tous les écrivains et les critiques se sont accordés pour reconnaître qu'*Un Coup de Dés* marquait un nouveau seuil dans l'histoire de la poésie, représentait une révolution poétique sans précédent. Est-ce à dire cependant que, à partir de 1897, ou

de 1914 (date de la publication dans la *N.R.F.*, sous la forme voulue par Mallarmé), la poésie est entrée dans une ère nouvelle, a cessé d'être ce qu'elle était auparavant et a fait son profit des innovations mallarméennes? *Un Coup de Dés* a-t-il suscité l'émulation des poètes de la génération post-mallarméenne comme les poèmes de Baudelaire avaient suscité un demi-siècle plus tôt l'émulation de Mallarmé et de la plupart de ses contemporains? Dans son petit essai sur Mallarmé, Pierre-Olivier Walzer affirme que "le côté absolument libre de cette composition et de son dessin eut une influence considérable sur les lettres du XX^e siècle." Et il ajoute: "C'est l'exemple du *Coup de Dés* certainement qui autorisa de nombreux écrivains à bouleverser la présentation traditionnelle de la page pour y inscrire des compositions simultanées ou des calligrammes, où l'on peut voir un effort pour imiter les choses par un certain graphisme." (2) Des affirmations analogues se rencontrent dans à peu près tous les ouvrages consacrés à Mallarmé, comme s'il s'agissait là d'une évidence. (3) La question mérite cependant d'être examinée de plus près: est-il aussi "certain" que c'est "l'exemple du *Coup de Dés*" qui est à l'origine des "innovations typographiques" et "audaces diverses" d'écrivains comme Apollinaire, Segalen, Claudel, Joyce, Ezra Pound, Cummings, etc. (tous écrivains cités par Walzer)? Et même, est-il juste de créditer Mallarmé d'une "intention idéogrammatique" et, à supposer qu'il y ait bien eu imitation, celle-ci ne serait-elle pas fondée sur un malentendu?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons d'abord passer en revue les "innovations typographiques" d'*Un Coup de Dés* et voir ce qu'on en retrouve dans les œuvres d'un certain nombre d'écrivains, apparemment inspirés de Mallarmé, qui sont parus dans les années dix-neuf cent dix, vingt et trente. (4) Nous verrons dans un second temps que, contrairement aux apparences, la filiation n'est pas directe entre Mallarmé et ces auteurs, mais que c'est plutôt le modèle de l'écriture chinoise qui a conduit ceux-ci à retrouver par eux-mêmes les techniques utilisées dans *Un Coup de Dés*. L'analyse des conceptions que ces écrivains post-mallarméens se sont respectivement faites de l'écriture chinoise nous fera

finalement mesurer l'écart qui, par delà la similitude des moyens employés, sépare les ambitions mallarméennes de celles des poètes postérieurs.

Dans sa "Lettre au Directeur des *Marges*" relative au *Coup de Dés*, Valéry dit de Mallarmé que "toute son invention, déduite d'analyses du langage, du livre, de la musique, poursuivies pendant des années, se fonde sur la considération de la *page*, unité visuelle."(5) A vrai dire, si l'on tient compte, non de la première publication dans la revue *Cosmopolis*, où le texte est imprimé page par page, mais de l'édition de 1914 qui respecte les dernières volontés de l'auteur, c'est la double page que Mallarmé a prise pour unité de base, c'est-à-dire la totalité de l'espace que définit le livre ouvert. En effet, le texte, contrairement aux habitudes, ne se lit pas page par page mais égrène ses mots du coin supérieur de la page de gauche au coin inférieur de la page de droite, selon une grande diagonale qui libère l'œil de la tyrannie de "l'insupportable colonne".(6) C'est, avant même toute lecture linéaire, inviter le lecteur à une saisie visuelle et globale du poème considéré comme un tout, analogue à la saisie que l'on peut faire d'un tableau ou d'une affiche. Selon Valéry toujours, Mallarmé "introduit une lecture superficielle, qu'il enchaîne à la lecture linéaire ; c'était enrichir le domaine littéraire d'une deuxième dimension."(7) Nous retrouvons cette "deuxième dimension" dans les *Calligrammes* d'Apollinaire où l'espace de chaque page est investi par des mots disposés librement et dessinant les figures les plus diverses, ainsi que dans les *Stèles* de Victor Segalen où chaque page offre au regard un rectangle noir haut dressé conférant au poème qui y est enfermé la dignité d'une inscription monumentale. Dans *Cent Phrases pour éventails*, Claudel a quant à lui choisi la double page pour unité de base et divisé cet espace rectangulaire en trois larges bandeaux superposés. Par ailleurs, ces deux derniers écrivains ont enrichi leurs œuvres de cette "troisième dimension", celle du volume, qui est absente du *Coup de Dés* mais que Mallarmé avait envisagée pour son projet de *Livre*. En effet, Mallarmé prévoyait pour son grand œuvre une publication sous forme de feuillets mobiles que le

lecteur pût "lire, non certes dans un ordre quelconque, mais selon plusieurs ordres distincts déterminés par des lois de permutation."(8) Cette attention au volume du livre s'est traduite chez Segalen par le choix, pour la première édition hors-commerce de son recueil de *Stèles* (1912), d'une présentation sous forme d'une longue feuille de papier pliée en accordéon et tenue serrée par deux plats en bois de camphrier dont les dimensions reproduisent, en réduction, celles de la stèle chrétienne de Si-ngan-fou (Xi'an fu) ; tout entière dépliée, cette bande de papier, qui est imprimée sur une seule face, expose au regard la succession de ses rectangles noirs alignés comme autant de stèles de pierre. Pour les deux premières versions de *Cent Phrases pour éventails*, respectivement intitulées *Souffle des Quatre Souffles* et *Poèmes du Pont des Faisans*, toutes deux publiées à tirage limité à Tokyo en 1926, Claudel a utilisé une enveloppe de beau papier qui, dépliée, laisse apparaître une série d'éventails (quatre pour *Souffle...*, trente-six pour *Poèmes...*) que l'on peut étaler devant soi ou contempler successivement. Dans la troisième édition japonaise, qui est l'édition définitive, on a affaire non plus à des éventails, mais à trois accordéons de papier qui, pliés, prennent place dans un emboîtement de toile à fermeture d'ivoire. Outre leur valeur esthétique, ces raffinements de présentation offrent l'avantage de transformer le livre en objet pouvant s'appréhender globalement dans sa totalité aussi bien que successivement dans chacune de ses parties, selon des itinéraires variés que le lecteur peut librement inventer puisqu'aucune pagination, comme déjà dans *Un Coup de Dés*, ne vient imposer une lecture unique. L'absence de pagination est en outre un procédé de plus pour "mettre hors-la-loi le temps du texte littéraire", comme dit Segalen(9), et privilégier la dimension spatiale au détriment de la dimension temporelle.

Il est de tradition, du moins en Occident, d'isoler les poèmes sur la page par des marges blanches, de séparer les strophes par une ligne de blanc et de justifier les vers à gauche. Bien avant *Un Coup de Dés*, Mallarmé avait déjà remis en cause ces habitudes en faisant un usage particulièrement important des blancs, y compris entre les vers et même à

l'intérieur des vers qu'il n'est pas rare dans ses poèmes de voir commencer sur une ligne, s'interrompre puis reprendre à la même hauteur sur la ligne suivante. Comme l'a montré Scherer dans sa *Grammaire de Mallarmé*, le poète n'innove donc pas du point de vue de la mise en page dans *Un Coup de Dés*, il ne fait qu'appliquer beaucoup plus systématiquement les procédés déjà éprouvés du blanc et du décalage, ce qu'il reconnaît lui-même dans sa préface en prétendant que son poème est "sans nouveauté qu'un espacement de la lecture".(10) A vrai dire, la conséquence de cette curieuse mise en page n'est pas seulement de ralentir le processus de la lecture, elle est aussi de donner à chaque unité (mot ou groupe de mots) ainsi isolée par des blancs une certaine autonomie et donc de distendre les liens syntaxiques qu'elle entretient avec les autres unités. C'est parfois compromettre la compréhension du texte, mais c'est aussi souvent l'enrichir dans la mesure où le lecteur, n'étant plus soutenu par le fil syntaxique ni par l'alignement régulier des lignes, est amené à envisager plusieurs lectures possibles et à découvrir de nouveaux rapports entre les choses évoquées, du seul fait de leur relation de contiguïté sur la page. C'est bien ainsi que l'entend aussi l'auteur de *Cent Phrases...* qui, dans sa préface à l'édition de 1942, parle de "mots débarrassés du harnais de la syntaxe et rejoints à travers le blanc par leur seule simultanéité".(11) Claudel a en effet lui aussi disposé librement ses mots dans l'espace de la double page, introduisant des blancs non seulement entre les groupes syntaxiques et à l'intérieur de ceux-ci, mais aussi, ce qui ne se voit pas chez Mallarmé, à l'intérieur même des mots, isolant des lettres qui deviennent ainsi des unités signifiantes à part entière. Ezra Pound dans ses *Cantos* n'a pas isolé ainsi des lettres mais il a usé abondamment des procédés du blanc et du décalage à l'intérieur des vers, même si la majorité de ceux-ci restent cependant justifiés à gauche. Mais la linéarité formelle du discours est surtout mise à mal dans les *Calligrammes* d'Apollinaire où, à côté de poèmes dont les vers sont décalés, on en trouve d'autres où les mots ne sont même plus disposés en lignes horizontales mais verticales, ou obliques, voire circulaires, obligeant ainsi le lecteur à tourner le livre dans un

sens ou dans l'autre et, dans tous les cas, à inventer son propre parcours dans le déchiffrement du poème. Victor Segalen quant à lui a seulement innové de ce point de vue-là en sortant la première ligne de chacun de ses versets au lieu de la rentrer comme dans un alinéa habituel(12), et en séparant par plusieurs lignes de blanc les deux ou trois parties dont se compose chaque pièce, ce qui est une manière de rendre immédiatement sensible à l'œil la structure bi- ou tri-partite de ses "stèles".

Ces innovations dans la mise en page vont de pair, chez Mallarmé comme chez les poètes ultérieurs, avec une exploitation de toutes les ressources de la typographie. *Un Coup de Dés* ne comporte pas moins de six corps différents en romain dont quatre ont leur équivalent en italique, diversité qui permet au lecteur de distinguer "entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents"(13) mais aussi d'affecter à chaque unité une valeur propre, rythmique ou expressive, selon le type de caractère utilisé. Le texte fonctionnerait donc comme une partition musicale et même, selon Claude Roulet, il reproduirait, avec son motif principal signalé par les grandes capitales romaines (UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD) et son motif secondaire en capitales d'un corps inférieur (QUAND BIEN MÊME LANCÉ...), la structure contrapuntique de la fugue. On a pu dire aussi qu'il constitue une sorte de "poème critique", c'est-à-dire un poème accompagné de son commentaire, les différents types de caractères affectant chaque mot ou groupe de mots d'une importance et d'une coloration propres. On retrouve ce souci de commenter le texte chez Ezra Pound qui réserve les capitales et les italiques aux mots - souvent des noms propres ou des citations en langues étrangères - ayant à ses yeux une importance, un caractère d'authenticité ou une force d'évidence particulière. De manière sensiblement analogue chez Segalen les petites capitales (ou la majuscule à l'initiale sans que cet emploi soit justifié par les habitudes typographiques) affectent les termes qui jouissent dans son univers d'une importance ou d'une dignité particulière, tels que "DIVERS", "EMPEREUR SOUVERAIN", "Milieu", etc. Les italiques quant à elles, dont il est fait un usage abondant non dans *Stèles* mais dans

Peintures, sont réservées aux mots sur lesquels le poète souhaite attirer et même arrêter l'attention et le regard, et qui constituent en quelque sorte les mots-clés de son œuvre: "*clairvoyance*", "*l'autre côté*", "*pénétrer*", "cet espace qui est *derrière nous*", etc. Enfin, toujours dans *Peintures*, il faut noter l'emploi des grandes capitales pour les titres des "peintures" qui, comme dans *Un Coup de Dés*, sont intégrés dans le corps même des poèmes, voire placés à la fin.(14) Claudel a lui aussi uni syntaxiquement le titre et le texte de chacune de ses "phrases pour éventails", mais pour distinguer les deux ensembles, il a aligné les mots du titre sur la page de gauche, en colonne verticale, et isolé celle-ci par un espace blanc de la colonne de droite constituée par le corps du poème. Mais surtout, Claudel a poussé à son point extrême la recherche de l'expressivité par la graphie en adoptant une écriture non point typographique mais manuscrite. Bien qu'il ait dans l'ensemble écrit en script, il ne s'est pas privé de déformer l'écriture et d'inventer parfois des graphies tout à fait fantaisistes mais particulièrement expressives. Il a par ailleurs, en faisant varier en épaisseur et en intensité d'encre ses traits calligraphiés au pinceau, donné lui aussi à son texte un aspect de partition musicale, chaque effet graphique pouvant trouver sa correspondance orale. C'est le souci d'expressivité qui a conduit Apollinaire à recourir lui aussi à différents corps typographiques, et même à l'écriture manuscrite pour quelques-uns de ses "calligrammes".

Attention à la matérialité du livre, choix de la page ou de la double page comme unité de base, absence de pagination, mise en page singulière recourant largement aux blancs, diversité des signes typographiques, tous les procédés inaugurés par Mallarmé se retrouvent dans les œuvres d'un certain nombre de poètes de la génération suivante, parfois employés plus timidement ou moins systématiquement, mais parfois aussi exploités jusqu'à leurs ultimes conséquences. Tous ont pour effet de transformer le livre en objet, de favoriser une saisie globale de l'œuvre et de retarder, voire de compliquer, la lecture linéaire, de rendre l'espace de l'œuvre signifiant, autrement dit de révéler que le langage a "en lui un

pouvoir qui l'excède, le pouvoir d'être "vu" et pas seulement lu-entendu ; le pouvoir de figurer et pas seulement de signifier."(15) Dans cette ambition de poésie "spatiale" ou "visuelle", certains poètes sont même allés plus loin que Mallarmé en insérant dans leurs œuvres des éléments n'appartenant pas au langage parlé, tels que dessins, cartes à jouer et morceaux de partitions musicales chez Pound ou Apollinaire, ou bien encore des signes d'écritures non alphabétiques: caractères chinois chez Segalen, Claudel et Pound, sceaux chez Segalen, hiéroglyphes égyptiens chez Pound. Pour un lecteur occidental ordinaire, ces derniers signes ne sont pas lisibles, ils ont une pure valeur iconique et, étant donné qu'ils sont placés, dans *Stèles* en haut de haut de chaque page, dans *Cent Phrases...* dans la marge de gauche, ils constituent une invitation, avant toute lecture, à s'arrêter sur la valeur expressive des poèmes qu'ils coiffent, sans courir immédiatement au sens. Mais pour nous, la présence de ces nombreux caractères chinois qui ne doivent rien à Mallarmé est d'abord une invitation à nous interroger sur la validité de l'opinion selon laquelle les "innovations typographiques" des poètes de la génération post-mallarméenne dériveraient de l'exemple d'*Un Coup de Dés*.

Le seul parmi les poètes ici considérés qui ait fréquenté Mallarmé et assisté aux "mardis" de la rue de Rome, Claudel, est aussi celui qui s'est le plus défendu d'avoir subi l'empreinte mallarméenne: "Mallarmé que j'ai fréquenté assez souvent à partir de 1887 m'intéressait mais n'a eu aucune action sur moi"(16), note-t-il dans son *Journal* à la date de 1924, mais les pages consacrées à Mallarmé dans "la Philosophie du livre", texte d'une conférence prononcée à Florence en 1925, et dans "la Catastrophe d'Igitur" qui date de 1926, montrent assez que l'auteur d'*Un Coup de Dés* était néanmoins très présent à l'esprit de Claudel au moment où celui-ci travaillait à ses "phrases pour éventails". Par ailleurs, on sait que c'est sur les conseils de Claudel que Gide a publié *Un Coup de Dés* dans la *N.R.F.* en 1914. Chez Victor Segalen, les références à

Mallarmé sont des plus rares mais le fait qu'ici et là un vers ("Imiter le Chinois au cœur limpide et fin...") ou un titre de poème ("Le Démon de l'analogie") soit cité prouve que le poète vivait dans une certaine familiarité avec l'œuvre de Mallarmé. Les relations que Segalen a par ailleurs entretenues avec des proches de Mallarmé comme Huysmans, Saint-Pol Roux, Claudel, Gilbert de Voisins ou encore Pierre Louÿs et Debussy permettent de penser que sa connaissance de l'œuvre du Maître dépassait assurément celle que pouvait en avoir le simple lecteur de ses vers. Ceci dit, il n'en reste pas moins que Segalen, dans le seul texte de nous connu où la question d'une éventuelle influence mallarméenne soit posée, dénie tout comme Claudel avoir pris modèle sur le Maître. En effet, Jean Lartigue ayant confié à son ami, à propos de *Peintures*: "Jamais un livre ne m'a ainsi emmené d'un bout à l'autre. Je considère celui-ci comme représentant le maximum de rendement que l'on puisse attendre d'un texte aménagé typographiquement. Serait-ce Mallarmé qui t'a conduit à cela?", Segalen répond : "Non point Mallarmé, qui est allé à l'extrême. Mais la volonté de puissance. Tout d'abord, la mise hors-la-loi du temps du texte littéraire, à laquelle doit concourir le texte typographique. Empoigner, rassembler, dompter, en un seul geste: style, phrase, mots, lettres, blancs, papier, sceau, couverture, ... [...] C'est en me posant ce problème, en rassemblant tous les éléments miens, spécifiques, ceux dont j'étais maître !" (17) Comme l'a reconnu T.S. Eliot dans son introduction aux *Literary Essays of Ezra Pound*, l'auteur des *Cantos* quant à lui "ignore Mallarmé". (18) Non seulement il n'en a pratiquement pas parlé, mais les rares fois où le nom de Mallarmé est venu sous sa plume, il a exprimé sa défiance à son égard, comme dans *Make it new* où on lit : "Mallarmé, perhaps unread, is apt to be slightly overestimated". (19) Ceci dit, défiance ne veut pas dire méconnaissance et, au moins pour ce qui est d'*Un Coup de Dés*, Pound a admis dans une lettre de 1955 avoir connu la première édition de l'œuvre, un oncle de sa femme ayant travaillé vers 1896-97 pour la revue *Cosmopolis*. (20) Enfin, chez Apollinaire aussi on chercherait en vain une reconnaissance de dette à l'égard de Mallarmé

mais, comme le remarque Michel Décaudin, il ne faut sans doute pas voir une pure coïncidence dans le fait que le *Mallarmé* de Thibaudet paraît en 1912, que Gide lit la fameuse lettre de Mallarmé où il est question du "rythme de la phrase" lors d'une conférence faite au Vieux-Colombier en 1913, et que les premiers "calligrammes" paraissent en 1914 (21), l'année même, ajouterons-nous pour notre part, où *Un Coup de Dés* est repris dans la NRF. Quoi qu'on puisse penser de cette absence de reconnaissance, chez nos écrivains, de toute filiation entre eux et Mallarmé, il n'en est pas moins vrai qu'à l'origine de toutes leurs expériences de poésie visuelle se trouve, non le choc de la découverte d'*Un Coup de Dés* mais celui de la rencontre avec l'écriture chinoise.

Rappelons brièvement ici quelques faits connus: dès son installation en Chine en 1895, le jeune diplomate Claudel manifeste son intérêt pour l'écriture chinoise qui lui inspire immédiatement le beau poème de *Connaissance de l'Est* "Religion du Signe" et, une trentaine d'années plus tard, *Idéogrammes occidentaux* (1926). Comme il le reconnaîtra dans la préface à l'édition de 1942 de *Cent Phrases...*, la vingtaine d'années qu'il a passées en Chine et au Japon l'a familiarisé avec cette écriture et l'art calligraphique qui en dérive, et même lui a inspiré un désir d'émulation: "Il est impossible pour un poète d'avoir vécu quelque temps en Chine et au Japon sans considérer avec émulation tout cet attirail là-bas qui accompagne l'expression de la pensée." (22) A la différence de Claudel qui tient toutes ses informations sur l'écriture chinoise de ses conversations avec des missionnaires ou de leurs écrits, Segalen a appris le chinois: il a commencé son apprentissage en 1908, à l'École des Langues orientales, et l'a poursuivi en Chine de 1909 à 1914. Deux des trois œuvres qui ont été publiées de son vivant, *Stèles* (1912-1914) et *Peintures* (1916), sont directement issues de cette fréquentation des textes de la Chine où, en 1913, il dira être allé chercher "non pas des idées, non pas des sujets, mais des formes, qui sont peu connues, variées et hautaines". (23) Enfin, si ni Apollinaire ni Ezra Pound n'est allé en Chine ou au Japon, le premier semble bien s'être intéressé aux idéogrammes chinois

vers les années 1898-1900 (24), et l'on sait que le second se vit confier en 1913 la tâche d'éditer les notes manuscrites - relatives à l'écriture et à la poésie chinoises, entre autres sujets -, laissées à sa mort par Ernest Fenollosa. Parmi les résultats de cette collaboration posthume intéressants pour nous, signalons, outre le recueil de poèmes *Cathay* (1915), le petit essai *The Chinese Character as a medium for Poetry*, publié en plusieurs livraisons de *Little Review* durant l'année 1919.

De leur fréquentation des idéogrammes, Segalen, Claudel et Ezra Pound, sinon Apollinaire(25), ont tous tiré une interprétation de l'écriture chinoise qui a déterminé dans une large mesure leur poétique respective. Ce qui a le plus frappé nos auteurs dans les caractères chinois, c'est leur stabilité, leur aspect d'éternité et leur autonomie par rapport à la voix, en quoi ils s'opposent aux signes de nos écritures occidentales qui, étant phonétiques, sont soumis au temps et au changement. "Nul moment n'en marque la durée - écrit Claudel de l'idéogramme dans "Religion du signe" -, ici nulle position, le commencement du signe sans âge: il n'est bouche qui le profère. Il existe, et l'assistance face à face considère le nom lisible."(26) A quoi font écho ces lignes de Segalen dans son introduction à *Stèles*, à propos des "Caractères": "Ils dédaignent d'être lus. Ils ne réclament point la voix ou la musique. Ils méprisent les tons changeants et les syllabes qui les affublent au hasard des provinces. Ils n'expriment pas; ils signifient; ils sont."(27) Les caractères chinois ne notent donc pas la prononciation des mots (ce qui ne veut pas dire que des caractères ne puissent pas être employés pour leur seule valeur phonétique), mais faut-il voir en eux des signes conventionnels ou des figurations schématiques des choses? Segalen, qui est le seul à avoir appris le chinois, ne peut ignorer que le rapport entre les idéogrammes et les notions qu'ils désignent est souvent affaire de convention. A l'origine, l'écriture chinoise était constituée de pictogrammes, "si près des formes originales", mais c'est dans quelques caractères seulement qu'on peut encore reconnaître "un homme sous le toit du ciel, - une flèche lancée contre le ciel, - le cheval, crinière au vent crispé sur ses pattes, - les trois pics d'un mont ; le cœur, et ses

oreillettes, et l'aorte".(28) La plupart des caractères, "symboles nus courbés à la courbe des choses", tiennent lieu des choses et des êtres, en offrent des équivalents, mais ne les imitent pas.(29) Donc, pas de "cratyliste primaire", comme dirait Genette(30), chez Segalen dont tout le mimétisme, dans *Stèles*, a consisté à donner à ses poèmes la forme de la stèle chinoise. Nous ne dirons cependant pas avec Henry Bouillier que "c'est à cela que se borne la transposition des caractères."(31) En effet, la disposition des versets à l'intérieur du cadre noir, l'inscription d'idéogrammes en haut de chaque "stèle" sous forme d'épigraphe et en tête de chaque division des recueils *Stèles* et *Peintures*, l'apposition de sceaux rouges et l'utilisation de capitales et d'italique pour distinguer certains mots ou les titres dans les deux œuvres, ce sont là autant de procédés visant à transférer au niveau du poème et même de l'œuvre tout entière les qualités de solidité, de stabilité et de permanence de l'écriture chinoise. Comme Segalen, Claudel a lui aussi relevé à propos des caractères chinois que c'est "l'être concret qu'ils ont commencé par représenter. Par exemple l'homme c'est une paire de jambes, un arbre une espèce d'homme avec des racines et des branches."(32) Mais bien que n'ignorant pas, manifestement, que les pictogrammes ne représentent qu'une petite partie des signes de l'écriture chinoise, et la plus ancienne, dans tous ses écrits il n'a jamais retenu que ce caractère mimétique et même, au mépris de toutes les preuves scientifiques dont le poète n'a que faire, il a tenté d'en trouver un équivalent dans notre alphabet : "J'ai été amené à me demander si dans notre écriture occidentale il n'y aurait pas moyen de retrouver également une certaine représentation des objets qu'elle signifie"(33). Appliqué dans *Idéogrammes occidentaux* aux seuls mots, le principe mimographique est étendu dans *Cent Phrases...* à la lettre et au poème tout entier: ainsi la graphie fantaisiste du "g" de "glycine", isolé sur une ligne, dans la "phrase" "Le cèdre et la glycine", imite-t-il les méandres de la plante, tandis que la "phrase" intitulée "Fenêtre", véritable calligramme, dessine un rectangle noir troué d'un espace vierge. Mais Claudel ne s'est pas contenté de donner à voir les choses par la graphie des mots qui les

"rose", "cerise", "rouille" et "flamant rose" saute aux yeux. Mais alors que les éléments simples qui composent selon Pound un idéogramme peuvent s'appréhender simultanément, les images du poème sont soumises à la linéarité obligée du discours. Pour conjurer celle-ci, outre l'utilisation presque systématique de la parataxe et l'élimination des liens logiques du discours, le poète a exploité les ressources de la typographie. Les relations de similitude ou de dissemblance que Pound veut suggérer entre les actions, les personnages, les époques évoqués sont ainsi rendues sensibles par la disposition des mots et des vers selon qu'ils sont isolés, décalés, rapprochés, etc. Le recours aux capitales, à la majuscule à l'initiale, ou encore à l'italique, combiné éventuellement avec le blanc ou le décalage, permet aussi de distinguer, comme dans *Un Coup de Dés*, motif principal et motifs secondaires, ou bien le thème, l'idée, et ses illustrations; par exemple dans le Canto XLV, le thème principal, l'"usure", apparaît au premier et au dernier vers du Canto, est repris anaphoriquement tout au long du poème, et enfin est distingué du reste du texte, écrit en bas de casse et en romain, par l'italique ou des capitales; quant au vers "contra naturam", son lien avec "usura", facilement compréhensible pour qui connaît un tant soit peu l'idéologie de l'auteur, est rendu visible à l'œil par le fait qu'il est écrit en capitales et décalé par rapport aux autres vers. Les procédés graphiques renforcent donc le contenu sémantique du poème, non pas en l'illustrant comme dans les calligrammes, mais en lui faisant écho et en lui conférant tout le poids du sensible. De même les dessins, les idéogrammes, les hiéroglyphes, qui n'ont aux yeux de Pound aucune opacité, ajoutent au texte qu'ils accompagnent et qui toujours les traduit ou les commente, non du sens, mais leur justesse, leur force d'évidence et leur fulgurance.(38) L'ensemble des *Cantos*, avec ses juxtapositions de langues, de signes, d'images et d'*exempla*, apparaît donc en définitive comme un immense idéogramme résumant l'univers tout entier.

Tous nos écrivains ont été fascinés par le caractère non arbitraire, visuel, a-temporel des signes de l'écriture chinoise qui parlent d'eux-mêmes sans qu'il soit besoin de les proférer.

Pour chacun cette écriture a constitué une sorte de mythe, d'idéal dont ils ont tenté, de manière il est vrai fort diverse, de s'approcher en composant des œuvres qui elles aussi instaурeraient un rapport nécessaire entre le langage et le monde, rompraient avec la linéarité discursive et par là-même permettraient de suspendre le temps. Pour réaliser cette ambition, ils ont recouru à toutes sortes de procédés typographiques que Mallarmé avait déjà employés dans *Un Coup de Dés*. Qu'ils aient réinventé d'eux-mêmes ces procédés ou qu'ils les aient trouvés chez Mallarmé, c'est là une question difficile à trancher et peut-être sans grand intérêt. Une chose est certaine, c'est qu'il a fallu "le détour de la Chine"(39) pour que ces poètes comprennent tout le parti qu'ils pouvaient en tirer. Mais ce détour par l'écriture chinoise ne les a-t-il pas amenés par ailleurs à s'écarter des intentions mallarméennes ?

Mallarmé ne semble pas s'être intéressé à l'écriture chinoise, faute sans doute d'un informateur, mais sa correspondance avec l'égyptologue Eugène Lefébure révèle que l'écriture égyptienne ne lui était pas méconnue. Comme d'autres dans les idéogrammes chinois, Mallarmé a pu trouver dans les hiéroglyphes le modèle d'une écriture dense et concise, non arbitraire, difficile d'accès et non soumise au temps. Pour lui qui déplorait que dans notre langue il n'y eût pas de rapport entre les sons et les sens - "mon sens regrette, écrit-il dans *Crise de vers*, 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. A côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair."(40) -, l'écriture égyptienne dont certains des signes sont de véritables pictogrammes pouvait donc susciter son envie. Telle est du moins l'opinion, entre autres, d'Yves-Alain Favre qui, dans son Introduction à *Un Coup de Dés*, instaure un lien de cause à effet entre le regret de

Mallarmé qu'il n'y ait pas de lien expressif entre le monde et la langue, et les innovations typographiques de son poème(41). Les procédés mis en œuvre par Mallarmé dans son dernier poème auraient donc pour but d'instaurer un lien nécessaire entre signifiant et signifié, signe et sens. L'isolement par des blancs, en haut d'une page par ailleurs pratiquement vierge, des trois mots "*plume solitaire éperdue*", combiné avec l'italique, serait par exemple un moyen de figurer la légèreté de la plume emportée par la tourmente. Claudel l'a bien entendu ainsi qui, dans "la Philosophie du Livre", dit se souvenir, "tout en haut d'une grande page blanche, de ce seul mot *plume* en caractères italiques, comme un flocon de neige ou comme l'unique duvet qui reste d'une colombe disparue."(42) Pareillement, Claude Roulet(44) a vu dans la disposition graphique des mots de la troisième double page le corps d'un oiseau à l'aile déployée, ou encore, dans la huitième double page, le profil stylisé d'une vague. Les curiosités typographiques d'*Un Coup de Dés* répondraient donc à une intention de mimétisme, le discours étant redoublé en quelque sorte par la figure que composent les mots. Il est vrai que Mallarmé peut sembler avoir cautionné ces interprétations en écrivant à Gide, à propos de la "pagination" (entendons: la "mise en page") de son poème: "La constellation y affectera, d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc.; car, et c'est là tout le point de vue (...), 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 la lettre à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose."(44) L'autre phrase de Mallarmé souvent citée nous est rapportée par Camille Mauclair dans son livre de souvenirs: "Je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout."(45) Outre que ces deux affirmations sont les seules du genre qu'on puisse invoquer, nous remarquerons qu'elles étaient destinées à des amis, non à l'impression, et ne sauraient

en aucune manière constituer un exposé de la poétique mallarméenne ni une clé d'interprétation d'*Un Coup de Dés*. Par ailleurs, si dans telle page on peut à la rigueur reconnaître le dessin de la Grande Ourse, il en est d'autres où l'on serait bien en peine d'identifier la moindre figure. Et n'est-il pas curieux de créditer Mallarmé d'une intention mimétique(46), c'est-à-dire d'une volonté de représenter le monde concrètement, de lier le poème au monde, alors même que toute sa poétique vise au contraire à abstraire le poème du monde? "Quant à une entreprise, qui ne compte pas littérairement - D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camelots, (...)", lit-on dans *Le Livre, instrument spirituel*.(47) Nommer, évoquer, représenter les choses, tel n'est pas le souci de Mallarmé pour qui la poésie se doit, au contraire, d'abolir les apparences pour faire surgir les notions pures. Le poème, qui opère la "divine transposition" du fait à l'idéal, ne peut donc être considéré comme un condensé, un analogon ou une figuration du monde; il est un autre monde, essentiel, détaché de toute matérialité, fait de notions idéales. Il ne trouve pas sa nécessité, sa motivation, dans un rapport analogique au monde, mais en lui-même, parce qu'il est "architectural et prémédité"(48). Comme la musique "entendue dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports,(49) le langage poétique inventé par Mallarmé, qui "élimine le hasard"(50), est combinaison de signes abstraits et de blancs, "pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout"(51). Certes le Verbe, qui selon la conception du poète est l'expression parfaite de la structure du cosmos, ne saurait être atteint, mais il est possible - il est même du devoir du poète - de retrouver l'"Idée du Verbe" en réunissant "les deux manifestations du Langage, la Parole et l'écriture".(52) Les expériences typographiques d'*Un Coup de Dés* trouvent leur justification dans cette ambition de révéler la structure du monde par les moyens du Langage. Ainsi le lien métaphorique entre le texte et son apparence visuelle nous semble en définitive non point répondre à une intention délibérée de la part de Mallarmé mais constituer plutôt à ses yeux une confirmation a posteriori de la justesse de son

langage poétique. N'est-ce pas ce qu'il entendait lorsqu'il affirmait que "le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, *qui confirme la fiction*"(53)? "La littérature fait ainsi la preuve"(54), disait-il encore dans la lettre à Mauclair citée précédemment.

Avec une telle conception de la poésie, on est loin, malgré les apparences, des tentatives d'Apollinaire, Segalen, Pound ou Claudel. En effet, si ceux-ci ont partagé avec Mallarmé une commune ambition de totalité, chacun aussi a tenté à sa manière de rattacher la poésie au réel. En combinant expression verbale et expression graphique, Apollinaire a essayé de restituer la diversité, la simultanéité, des spectacles du monde moderne: "la forme rompue" de ses "idéogrammes lyriques", écrit-il "rend à mon sens ce que je puis rendre de la vie infiniment variée."(55) Ezra Pound, quant à lui, bien loin de vouloir "donner un sens plus pur aux mots de la tribu", a voulu que ses *Cantos* soient "le conte de la tribu", c'est-à-dire une moderne épopée qui non seulement rassemblerait en son sein tous les lieux et les époques, les expériences, les langues et les cultures, mais qui encore aurait prise sur le réel et qui, bien loin de se fermer sur elle-même comme l'œuvre mallarméenne, aboutirait à une transformation de la réalité. Claudel, pour qui la tâche du poète est de continuer la création, n'a jamais été tenté pour sa part de se détourner du monde des formes mais n'a cessé au contraire de le célébrer comme manifestation divine. Segalen enfin, s'il a eu l'ambition lui aussi de créer une œuvre totale, fermée sur elle-même, a cependant voulu, aussi bien dans *Stèles* que dans *Peintures*, accueillir en elle la totalité du réel ; simplement il a tenté d'enrichir celui-ci d'une dimension nouvelle: l'"arrière-monde". Contre l'arbitraire des signes, les poètes post-mallarméens ont donc protesté en créant des œuvres offrant l'image d'une réconciliation entre le langage et le monde. Mallarmé, lui, avait préféré inventer un nouveau langage détaché du monde et tenter "l'explication orphique de la Terre"(56). En voyant dans le *Coup de Dés* "comme un

UN COUP DE DÉS A-T-IL ÉTÉ IMITÉ ?

promontoire avancé étrangement, très élevé, après lequel il n'y a plus que la nuit - ou la mer ou le ciel plein d'aube"(57), Gide a traduit en quelque sorte l'incompréhension et l'effroi - à peine tempérés par une improbable lueur d'espoir - qu'a suscités en chacun la tentative mallarméenne.

Muriel DETRIE

Université de Tours

NOTES

1. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1951, pp. 183 sq

2. *Stéphane Mallarmé*, Paris, Seghers, Coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1953, p. 238.

3. Voir par exemple ces lignes de Jacques Scherer : "Par sa recherche d'une mise en page imitative. Mallarmé entend exploiter les possibilités graphiques de l'écriture jusqu'à leur limite. (...) Par cette œuvre, (...) il prend place dans la longue lignée des poètes qui voulurent que l'écriture même fût une image, ..." (*Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977, p. 210).

4. Nous ne tiendrons compte ici que des œuvres poétiques où les innovations typographiques sont employées d'un bout à l'autre, selon une perspective globale qui en fait des œuvres à part entière plutôt que de simples recueils de poèmes, et non des quelques pièces de Pierre-Albert Birot, Aragon, Soupault, Cummings, etc. qui ne sont que des tentatives isolées et limitées dans leur portée de remettre en cause les habitudes typographiques. Nous ne tiendrons pas compte non plus des œuvres où l'image - dessin, peinture, etc. - accompagne le texte, comme la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars.

MURIEL DÉTRIE

5. *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 626.
6. Mallarmé, *Le Livre, instrument spirituel*, in : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 381.
7. *Op. cit.*, p. 627.
8. Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, nrf, Gallimard, 1957, pp. 58-59.
9. "Le Livre", manuscrit inédit reproduit dans la revue *l'immédiate*, n°14, hiver 1977-78, p. 3.
10. Préface à *Un Coup de Dés, Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 455.
11. *Cent Phrases pour éventails*, édition critique et commentée par Michel Truffet, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 138.
12. Ce décalage se veut expressif puisqu'il est, nous dit Segalen, "un rappel de la 'surélévation honorifique' des caractères chinois, dont l'alinéa vertical remonte de un, deux ou trois caractères, selon qu'il nomme un Empereur, un Ancêtre ou le Ciel." "Notes bibliographiques sur l'édition de *Stèles*, Péking 1912, in : *Stèles, Peintures, Equipée*, Club du Meilleur Livre, 1955, p. 538.
13. Mallarmé, Préface à *Un Coup de Dés, op. cit.*, p. 455
14. Ainsi que nous l'a suggéré Pierre Brunel, Segalen a pu emprunter cette idée de placer les titres à la fin des poèmes aux *Préludes* de Debussy dont les deux volumes paraissent respectivement en 1910 et 1913, période pendant laquelle sont composées la plupart des pièces de *Peintures*.
15. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 62.
16. *Journal*, Tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 644.
17. Voir note 8.
18. London, Faber & Faber, 1954, p. XIV.
19. Cité dans I. D. Danzer, *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 182.
20. Voir "Pound made (New) in Brazil" par Augusto de Campos, in : *Ezra Pound*, Les Cahiers de l'Herne, Tome I, 1965, p. 278.
21. Voir Michel Décaudin. "A propos de *Calligrammes*", in : Apollinaire, *Calligrammes*, Le Club du Meilleur Livre, 1955, p. 182.
22. *Op. cit.*, p. 137.
23. Lettre à Jules de Gaultier, 22 janvier 1913, inédite.
24. Les Cahiers tenus par Apollinaire durant ces années 1898-1900 comportent des notes relatives aux "idéogrammes". Voir Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 182.

UN COUP DE DÉS A-T-IL ÉTÉ IMITÉ ?

25. Les notes de ses Cahiers relatives à l'idéogramme nous permettent seulement de supposer qu'Apollinaire a pu en tirer l'idée d'une écriture figurée. Ceci dit, d'autres influences, tout aussi déterminantes, se sont bien sûr exercées sur Apollinaire, dont celle du futurisme et celle de la peinture cubiste, entre autres.

26. *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 48.

27. *Stèles*, édition critique et commentée par Henry Bouillier, Paris, Mercure de France, 1982, p. 38.

28. *Ibid.*

29. Le mot "symbole" est selon nous à entendre ici selon l'usage scientifique comme "signe conventionnel".

30. Voir son ouvrage *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 1976.

31. *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France, 1961, p. 185.

32. *Idéogrammes occidentaux*, in : *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 81.

33. *Ibid.*, pp. 81-82.

34. *Cent Phrases pour éventails*, *op. cit.*, p. 140.

35. Ernest Fenollosa, Ezra Pound, *Le Caractère écrit chinois, matériau poétique*, Paris, L'Herne, 1972, p. 14.

36. *Ibid.*, pp. 15-16.

37. *A.B.C. de la lecture*, Paris, Gallimard, Coll. "idées", 1967, p. 16.

38. En tête des "Cantos chinois", on trouve cet avertissement de l'auteur : "Other foreign words and ideograms both in these two decads and in earlier cantos enforce the text but seldom if ever add anything not stated in the english, though not always in lines immediately contiguous to these underlinings." *The Cantos of Ezra Pound*, London, Faber & Faber, 1986, p. 256.

39. C'est le titre d'un article d'Henry Bouillier paru dans *Regard, espaces, signes. Victor Segalen*, Paris, L'Asiathèque, 1979, pp. 95-112.

40. *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 363-364.

41. Voir *Œuvres de Mallarmé*, édition de Yves-Alain Favre, Paris, Garnier, 1985, p. 413.

42. *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 78.

43. Voir ses différents ouvrages: *Eléments de poésie mallarméenne*, Neuchâtel, éd. du Griffon, 1947 ; *Elucidation du poème de Stéphane Mallarmé, "Un Coup de dés"*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1947 ; *Traité de poésie supérieure: "Un Coup de dés"*, Neuchâtel, Messeiller, 1956.

44. Cité dans Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1582.

MURIEL DÉTRIE

45. Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, pp. 116-117.
46. Le mimétisme que nous contestons ici est aussi bien sonore que graphique: pas plus qu'il n'a voulu imiter l'apparence des choses par la disposition typographique, Mallarmé n'a voulu, selon nous, faire de l'harmonie imitative.
47. *Ibid.*, p. 384.
48. *Autobiographie*, in : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 663.
49. Mallarmé, lettre à Edmund Gosse, citée dans la *Revue de Littérature Comparée*, n°3, 1951, p. 358.
50. *Crise de Vers*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 366.
51. *Ibid.*, p. 368.
52. "Notes", in : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 854.
53. *Le Livre, instrument spirituel*, in : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 380 (c'est nous qui soulignons).
54. Voir note 45.
55. *Œuvres complètes*, Paris, A. Balland & J. Lecant, 1965-66, Tome IV, p. 871.
56. *Autobiographie*, in : *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 663.
57. Lettre à Mallarmé, 5 mai 1897, citée in : Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du "Coup de dés"*, Paris, Corti, 1953, p. 12.

MALLARMÉ, SEGALEN: LA QUESTION DU LIVRE

Le tome battit des feuillets, s'ouvrit, selon quelque remarque ancienne, invitant à y revenir.(1)

On sait qu'autour de ce drame infime se nouent à la fois un acte de l'œuvre de Mallarmé, l'article intitulé "La fausse entrée des sorcières dans *Macbeth*", et un moment de la vie de Segalen: le dernier. Sur le tertre mortuaire de la forêt de Huelgoat, en effet, on trouve à son côté un volume de Shakespeare ouvert sur une page, non de *Macbeth*, mais de *Hamlet*.

Rien bien sûr qui impose, ni même qui justifie vraiment le rapprochement de l'un et de l'autre, la confrontation d'une page rêvée par Mallarmé, avec le signe hasardeux dont le monde entoure la mort de Segalen. Rien, quand bien même, sur la forêt bretonne, un coup de vent, agitant les pages du livre, parviendrait à abolir le hasard d'une ultime lecture.

Exactement ce rien rationnel en quoi les Surréalistes reconnaissaient, sous la dénomination de "hasard objectif", une "forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain".(2) Or, au nom seul de ce hasard-là, il n'est pas indifférent que le livre, ici, nous renvoie chaque fois au théâtre, et précisément à la figure qui fonde dans le génie d'une œuvre cette banalité que le monde soit théâtre, c'est-à-dire encore, conformément à un mot de Breton dans *Nadja*, "forêt d'indices", forêt (celle de Birnam, ou de Huelgoat), d'indices levés à la rencontre de l'interprète effaré de ce qui lui advient et déjà sur le point de défaillir: Mallarmé, dans l'article consacré à *Macbeth*, s'intéresse précisément à l'immanence du funèbre en la personne des trois sorcières. Et le texte de s'achever sur ces mots qui rabattent la forêt du monde sur la forêt du livre: "je referme le noble exemplaire fatigué au frontispice de *Macbeth*[...]; avant que pour longtemps ne se serre, contre d'autres, sa reliure, dans

cette chambre basse ou fruitier, servant de bibliothèque, près d'un bord de forêt ou de rivière". (3)

Le livre serait donc métonymiquement un peu cette forêt d'où il vient, qui l'environne et qu'il dit. Métonymie signifiant ici la substitution de la qualité de la chose à la chose même, ou hypallage: étant abolie "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 arbres [...] sur quoi les pages se refermeraient mal".(4) C'est le sens et la valeur de cette figure métonymique du livre, nommée ailleurs, de façon plus floue, allusion ou suggestion, que je me propose d'examiner ici chez Mallarmé et chez Segalen.

L'"allusion au monde" qu'offre le livre chez Mallarmé revêt en fait bien des formes, de la plus étroite et indicielle proximité, comme tel "calme bloc ici-bas chu",(5) à la plus pure exemption où brille la "notion pure", "sans la gêne d'un proche ou concret rappel".(6) Le fait est qu'entre la représentation et sa disparition, "la réalité des choses" hante diversement le volume. Assez exactement à la manière du signe, en somme, le livre traverse un espace considérable au ciel de la mimesis, qui va de l'hypostase du monde, à son abolition radicale. Ce trajet qui décline, pour reprendre des catégories propres à la théorie du signe chez Peirce, l'indice, l'icône et le symbole, le livre le parcourt aussi, lui qui peut, sans contradiction, être une parcelle de la réalité, ou bien rendre de celle-ci une approximative image, ou bien encore se substituer si radicalement à elle qu'elle en vienne à faillir. Tel est le trajet méthodologique que je m'appête également à suivre.

Le livre comme indice.

Le premier mystère du livre, pour Mallarmé comme pour Segalen, réside bien en ceci: qu'il soit une chose parmi la

continuité des choses. Relevons les métaphores sous lesquelles il se présente dans un texte essentiel à cet égard: "Le livre, instrument spirituel". Mallarmé y dresse, comme il le fait souvent, une sorte de scène mondaine sans rapport apparent avec l'objet de sa réflexion, mais qui, réévoquée *in fine*, l'enserme ou l'enveloppe dans une logique dont on comprend qu'elle relève à la fois de l'incitation et de la métaphore. "Sur un banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre".(7) Or le journal qui accompagne le "narrateur" soudain s'envole et va finalement recouvrir un massif de roses proches. Le texte de Mallarmé durera exactement le temps de cet enveloppement fortuit, puisque aux dernières lignes, les feuilles muées en "papillon blanc" s'évadent et disparaissent. La méditation sur la différence du livre et du journal part donc du rapprochement de ces deux "petits faits divers" qui, à leur manière, l'illustrent. Parler de la feuille imprimée, de son pliage et de son voile, c'est aussitôt imprimer au monde sa marque, le plier selon son secret et en voiler l'apparence: métamorphoser en somme le quotidien déversé dans l'écrit, "comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir", en un livre. Rêve d'une trace laissée aux choses (les indices, selon Daniel Bougnoux, ne sont autres que "des traces sensibles d'un phénomène, par exemple des empreintes de pas sur la neige, ou les cendres d'un feu"(8)) que confirment d'autres métaphores cette fois plus directement anthropologiques: celles du corps incisé par le coupe-papier, et celle du tombeau de l'âme. Le fait divers ici prend la consistance d'une de ces *nouvelles en trois lignes* chères à Félix Fénéon, et finalement l'allure d'une scène primordiale: "sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes", "simulacre barbare", "attentat qui se consomme, dans la destruction d'une frêle inviolabilité". Telles sont les qualifications où affleure un fantasme assez clair, si l'on laisse résonner ce dernier mot, de violence, de violation, ou simplement de viol, que justifieraient initialement les roses couvertes du massif, et finalement ce "rien d'aigu et d'ingénu, où — nous dit ingénument Mallarmé — je réduisis le sujet".

La métaphore tombale est, de prime abord, peu congruente à ce dispositif fantasmatique, sauf à l'interpréter dans la continuité temporelle du sacrifice, comme un dénouement. Or Mallarmé prend soin au contraire de faire figurer l'image du "minuscule tombeau de l'âme" au tout début de son cheminement discursif. C'est que cette image offre, au regard de son projet, un double privilège. D'une part, elle place le "tassement" ou "l'épaisseur" du livre sous le signe métonymique de l'âme, et donc dans une continuité non pas métaphorique mais bien indicielle de la matière qui s'y délivre, "coulée d'un texte" ou "jet de grandeur, de pensée ou d'émoi": le pliage du livre est un "indice, quasi religieux"; entendons que son épaisseur est de même nature que cela qui ordonne la pliure. Mais d'autre part, à peine donnée, cette continuité est aussitôt rompue par le sème mortuaire. Ainsi le petit simulacre barbare prend-il tout son sens: mimant un sacrifice, il libère l'âme de sa mort; il la dé-livre, l'"élargit", l'épanouit papillon sous les dehors d'une violation.

Ce que je retiens de ce texte concerne l'essence du livre ou, dirions-nous aujourd'hui, de la communication écrite et pliée, noir sur blanc. Il s'agit, pour Mallarmé, de désigner, à travers la coupure, l'abolition d'une coupure; par l'incision, l'envol d'un secret retranché, sa dissémination parmi les choses: de rétablir la consubstantialité du livre au monde. Mais non sans que demeure le secret comme secret: "à la fois partout, nulle part, il s'évanouit". Ce que Mallarmé vise sans doute lorsqu'il parle d'"une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure".(9) Le livre n'est pas indice religieux, mais *quasi religieux*.. Et sur la valeur de ce "presque", je laisse à Blanchot, sous bénéfice d'inventaire, le soin d'un rapide commentaire: "le poème nomme le sacré comme innommable, il dit en lui l'indicible et c'est, enveloppé, dissimulé dans le voile du chant, que le poète transmet à la communauté, pour qu'il devienne origine commune, le "feu non vu, indécomposable", "le rameau du premier soleil" (René Char). Ainsi le poème est-il le voile qui rend visible le feu, qui le rend visible par celà même qu'il le voile et le dissimule [...] L'œuvre est donc tout à la fois cachée

dans la profonde présence du dieu et présente et visible de par l'absence et l'obscurité du divin. Elle est ainsi l'intimité déchirée de sa propre essence".(10)

Une telle ambition nous mène naturellement auprès de Segalen, et précisément à la préface de *Stèles*. Notons d'emblée que la nature péritextuelle de la préface la dispose, par des procédés divers, à *réfléchir* et à *réfléchir sur* l'existence du livre préfacé. Cela explique que les préfaces, et spécialement dans le domaine poétique, soient choisies de préférence à d'autres positions textuelles, pour interroger le statut de cet objet sans doute hautement incertain en chacune de ses incarnations: le livre de poèmes. La préface de *Stèles* se présente comme une longue description physique et historique de la stèle. Une description dont certains traits ne sont pas sans rappeler la caractérisation du livre chez Mallarmé: ainsi de la fonction funèbre de la stèle ("Sous les Han, voici deux mille années, pour inhumer un cercueil, on dressait à chaque bout de la fosse de larges pièces de bois"(11)), de son rôle sacrificatoire ("Au jour du sacrifice, dit le Mémorial des Rites, le Prince traîne la victime. Quand le cortège a franchi la porte, le Prince attache la victime à la Stèle"), du secret de ses signes ("De là ce défi à qui leur fera dire ce qu'ils gardent. Ils dédaignent d'être lus"), de leur disponibilité au vent du monde ("les unes et les autres s'offrent sans réserve aux passants"), enfin de leur parenté avec la page écrite et la *coulée* des signes (Le motif, on le voit, est commun aux deux textes). Mais c'est un autre trait descriptif auquel je m'arrêterai, celui qui structure la préface en profondeur et sur lequel sûrement on pourrait fonder le rapprochement le plus fructueux avec le fantasme mallarméen d'incision: la béance naturelle de la stèle. Car les stèles sont "percées en plein milieu d'un trou rond, aux bords émoussés" qui n'est autre que la marque du treuil. De cette fonction instrumentale, Segalen fait le thème d'une série de variations où s'énonce chaque fois (et c'est là sans doute la force d'attraction du thème) une irruption du cosmos, sous la forme discrètement mallarméenne de "l'œil azuré du ciel lointain". Ainsi les stèles, dans cette représentation qu'en donne le portique du recueil, "incrument dans le ciel de Chine

leurs fronts plats"; ailleurs, la lumière qui les transperce devient "un jour de connaissance au fond de soi"; plus loin, les caractères qui s'y inscrivent reflètent la vision "des êtres à travers l'œil humain, coulant par les muscles, les doigts, et tous ces nerveux instruments humains"; finalement, elles tournent vers les passants "leurs faces illuminées de signes". Toute l'efficacité de cette préface tient donc dans le passage d'une structure instrumentale à une structure sémiologique. Le trou dans la pierre devient la béance des signes par où communiquent le sujet, le monde et le texte. La coulée de caractères par les doigts s'étale sur cette face même que la stèle incruste dans l'azur. Or cette logique communicative ne s'impose qu'à la faveur de deux opérations inverses, définitoires de toute stèle: la réactivation en elle de la valeur de trace; et conjointement la négation de la valeur de lisibilité. "La marque du treuil est restée", dit le texte: résidu ou souvenir d'ancienne fonction, le treuil demeure mais pour se déformer — on peut ici rêver sur les signifiants — en *trait-œil*, flèche des signes au cœur du visible et de l'être voyant: trait, trace, marque ou, dirait encore Mallarmé, "indice, quasi religieux". Or le rêve cosmique de l'indice stélaire se prolonge dans l'illisibilité des caractères. Le Wen, en effet, ce style dont relèvent les inscriptions de la stèle, n'est pas à proprement parler un langage. Plutôt, un "jeu symbolique dont chacun des éléments, capable d'être tout, n'emprunte sa fonction qu'au lieu présent qu'il occupe; sa valeur à ce fait qu'il est ici et non point là. Enchaînés par des lois claires comme la pensée ancienne et simples comme les nombres musicaux, les Caractères pendent les uns aux autres, s'agrippent et s'engrènent dans un réseau irréversible, réfractaire même à celui qui l'a tissé". Mais de ce *noli me legere*, Segalen ne déduit pas, comme Blanchot, une solitude de l'écrivain (12). Il l'oriente vers la plus pure et sans conteste l'une des plus belles expressions de la matérialisation des signes: "sitôt incrustés dans la table, — qu'ils pénètrent d'intelligence, — les voici, dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain".

De quoi nous parle la préface de *Stèles*? Indistinctement, d'un livre et de son objet éponyme. Stèles sont bien, en effet, ces pages que nous ouvrons, et que le titre, en frontispice, désigne telles. Ou plus exactement, souvenirs, traces de stèles indéchiffrables et béantes sur le monde, indices de cette matérialité dense, pierreuse, infusée de signes et qui, dans la lecture, viendra prendre la place du monde absent.

Les points de convergence, entre Mallarmé et Segalen, sont évidents. Pour l'un comme pour l'autre, le livre ne relève de la catégories des signes que par cette sorte de compacité, ou opacité, qui les rend avant tout impénétrables. On comprend que chez Mallarmé cette épaisseur soit l'objet même du geste à la fois herméneutique et fantasmatique de l'incision, la condition d'une entr'ouverture ou d'une déchirure du voile sémiologique. Pour Segalen, à l'inverse la béance ne figure nullement au terme d'un processus: elle est toujours déjà inscrite dans le livre, et d'emblée participe en lui à l'instauration d'un statut de résistance et de communication, de communication résistante ou mieux, de résistance communicative qui définira aussi la langue et la thématique des poèmes. Etalée, chez Mallarmé, dans l'histoire d'un agir et donc d'un drame, la même vision se retrouve, avec Segalen, condensée en un objet oxymorique ouvert et fermé, féminin et phallique, écrit et illisible, présent et révolu dont la parole ne peut que nous faire désirer et reconnaître, dans un même mouvement, la totalité heureuse. Car tel est bien le pouvoir de l'indice, que le signe y délivre à la fois le désir *et* son objet indiqué.

Le livre comme index.

On a peine à discerner le passage, dans les conceptions du livre, entre la fonction d'indice et la fonction de représentation. Ce qui est clair, au moins, à lire Mallarmé et Segalen, c'est que nous avons affaire à une réalité polymorphe. Dans cette mesure même, le rêve qui se dessine à l'horizon du

livre concilie des exigences divergentes: s'il est décrit comme un morceau entr'ouvert du réel, il se présente aussi, à travers d'autres constructions imaginaires, ou les mêmes, comme une petite icône du monde, mobilisant là une aptitude sémiologique à toute sorte de représentation.

La plus imposante de ces constructions imaginaires identifie le livre et le théâtre; "THÉÂTRE, dit une note du manuscrit du *Livre* publié par Jacques Scherer, THÉÂTRE en tant que *Mystère* par une opération appelée *Poésie*, cela à la faveur du LIVRE".(13) Maintes pages de Mallarmé nourrissent cette métaphore fourmillante d'innombrables ramifications dans son œuvre. Les textes sur le théâtre, sur la danse, sur le spectacle en général ne trahissent d'ailleurs bien souvent pas d'autre intention que de frôler et d'ouvrir le livre. Le mime, "fantôme blanc", tient à son âme un soliloque muet, "comme une page pas encore écrite".(14) Le livre lui-même "essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie, ajoute Mallarmé, à une idéale représentation".(15). Ce que confirme, de façon plus ample encore, la célèbre page de *Solennités*: "Quelle représentation! le monde y tient; un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire. Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence au point de simuler peu à peu et d'incarner les héros (juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait)".(16) Car le théâtre est, pour Mallarmé, un effet de lecture. En lisant le livre, écrit Jacques Scherer, il s'agit "de devenir le lieu de l'image du monde qu'il suggère".(17) Car, et c'est Mallarmé qui parle cette fois, "le Poète [...] éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun".(18) Par quelle magie le lecteur peut-il devenir en lui-même cette scène habitée? Une magie toute rhétorique, que nommait d'ailleurs un texte cité plus haut: la métaphore. Prenons garde qu'ici, le "ciel métaphorique" constitue une figure à double détente. Dire du vers qu'il s'apparente à la foudre, en déduire le ciel alentour, ce n'est rien d'autre que filer une métaphore. Mais si le ciel ainsi

convoqué s'identifie à un ciel de décor, c'est que le comparant véritable n'est pas "ciel" mais "théâtre", c'est-à-dire encore une métaphore du monde. Tel est le sens, à mes yeux, de l'"artifice par excellence" que décrit Mallarmé. Artifice essentiel, en effet, en ce qu'il fonde et justifie chez lui la situation la plus reculée, ou la plus distante — la plus "solennelle" ou le plus "cérémoniale" aussi — du livre par rapport au monde. Ce "recul fait par l'amplitude ou la majesté du lieu" dont il parle à propos de celui où écrit Banville. Position surplombante ou zénithale du livre par rapport aux autres manifestations de l'art, qui explique la relation naturelle qu'il entretient avec le cosmos. On voit cette collusion en acte dans la "constellation" finale du *Coup de dés*, apparentée, dès la préface, à "quelque mise en scène spirituelle exacte". Que tout livre dût déboucher sur cette constellation, sur la "pièce écrite au folio du ciel", (19) par les astres eux-mêmes, c'est ce que dit encore cet extrait d'une lettre fameuse où Mallarmé présente à Aubanel son projet: "Je suis mort et ressuscité avec la clef des pierreries de ma dernière cassette spirituelle. A moi maintenant de l'ouvrir en l'absence de toute impression empruntée, et son mystère s'émanera en un fort beau ciel".(20) Quel est donc le spectacle final? Celui de la clarté absolue, de l'évidence céleste. Mallarmé dit: de l'"effulgence" ou de l'"ampleur". En un rêve où se mêlent hégélianisme et platonisme, la destinée du livre est cette lucidité, cette clairvoyance: l'idée pure ou, dit encore Mallarmé, la "notion", "ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, [qui est] le pur de nous-même par nous porté, toujours prêt à jaillir".(21)

Or, à simplement lire la préface de *Peintures*, chez Segalen, on comprend que les choses n'en vont guère différemment. *Peintures* s'y veut, comme *Un coup de dés* (qui offusque "suffisamment, pour ouvrir des yeux") (22), une invitation à la clairvoyance: "Je vous convie donc à *voir* seulement".(23) Mais ce qui se donne à voir, ce sont ici des "peintures littéraires" et même "imaginaires" qui, dans leur monstruosité (l'excès est annoncé, comme un piment de lecture, dès les premières pages), incarneront les monstres intérieurs du lecteur. Tout le *jeu* étant fondé sur ce dispositif:

que le langage ne représente pas directement des choses, mais des représentations de choses. Or la double détente mimétique jette un trouble sur l'ensemble du livre, et c'est ce trouble qui fait spectacle. La détente mimétique peut d'ailleurs se faire triple ou quadruple lorsque la peinture nous est montrée couverte, en marge, "de descriptions, de commentaires, d'enthousiasmes lyriques", de tout un "enveloppé de paroles" (24) qui, à l'instar du feuillet imprimé chez Mallarmé,(25) fait écran à son tour. De façon similaire, le livre de Mallarmé dénonçait en lui l'intermédiaire de la métaphore théâtrale: représentation de représentation, en quoi résidait toute la portée spectaculaire de l'"artifice par excellence". *Artifice* (c'est-à-dire produit d'un art) au second degré, *ecphrasis* disaient les Grecs, qui est peut-être l'un des rêves profonds du livre chez Mallarmé et Segalen, celui qui ouvre sur la clarté chez l'un, sur la "fumée" ou la "suie" d'une obscurité et d'une confusion vertigineuse chez l'autre. Qui en tout cas, de simulacre en simulacre, nous porte au bord d'un "idéal", eussent-ils dit, — peut-être convient-il d'ajouter: auprès de l'une des limites de l'écriture, blancheur absolue ou noirceur absolue, là où commence, ou recommence, le fantasme. Ici, c'est Michel Deguy que je convoquerai pour le charger du commentaire oblique:

Un art mime l'autre grâce à ce qui lui manque et qu'il désire "exprimer" par trans-position.

Ainsi devons-nous distinguer une mimique mortifère, celle qui redouble, qui isole et désigne un étant, le renvoie à son *n'être que "cela"* [...] Et une mimique amoureuse, quêteuse, qui dans son élément, éperdument privée de l'autre et désireuse de l'autre, jette sur cette différence intransgressible, l'un n'étant pas l'autre, le pont de son émulation d'être comme l'autre...telle la danseuse de Mallarmé qui "n'est pas femme" mais oiseau, lys, glaive, coupe...quasi." (26)

Le livre comme totalité infinie.

Ce blanc ou ce noir absolu, le livre nous le montre-t-il jamais? Non, bien sûr, hormis sous la forme tangentielle à sa ronde d'une intuition. Et même si, chez Mallarmé comme chez Segalen, l'exploration des ressources théâtrales du livre justifie une attention presque constante, il n'en reste pas moins que l'exigence dont ils investissent l'un et l'autre le médium littéraire ne saurait se contenter d'une telle aporie.

Quelle est cette exigence? En l'absence d'une définition claire — peut-on la déduire du manuscrit publié par J.Scherer? Quant à Segalen, il garde un silence à peu près complet sur sa théorie du livre — il nous reste au moins à reconnaître sa qualité métaphysique. Car Mallarmé comme Segalen s'en prennent aux universaux de la philosophie: le temps, l'espace, qu'ils visent respectivement à abolir.

On connaît bien le dispositif chez Mallarmé, et je ne fais ici qu'en rappeler trois traits essentiels. Il s'agissait d'une invention continûment circulaire, en laquelle se fussent évanouis le commencement et la fin: "un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant".(27) Cette circularité est rendue possible par l'utilisation des *feuilletts* permutables, éparpillés et rassemblés à l'infini. "Mallarmé, écrit Jean-Pierre Richard, rêve en somme *Le Livre* comme une parfaite forme synthétique, qui serait capable, à force de structurations temporelles, de dé-temporaliser le temps. Par une suite de variations internes, le sujet y devrait revenir à son point de départ. Quiconque aurait donc la patience d'épouser le trajet, s'y retrouverait, après une série de modifications qui l'auraient obligé à essayer toutes les postures mathématiques possibles de son intériorité, en pleine coïncidence avec lui-même. Totalement "vérifié" et donc métamorphosé en *soi*. Encore vivant, certes, mais dans le frémissement "pacifié" d'une immobilité, d'une éternité."(28) Dans cette éternité se dissout aussi le hasard contre lequel lutte, par son ordonnance implacablement élaborée, la structure du Livre. Et pas seulement le hasard du déclenchement: celui, également, de son auteur (le livre sera anonyme) et de ses destinataires (480.000

lecteurs espérés selon le manuscrit: la foule la plus vaste ne constitue-t-elle pas un sûr déni au hasard des rencontres?). Bref, du monde, le Livre ne sera pas une *représentation*, mais vraiment un *substitut*, et à ses défaillances circonstancielles, un remède d'universalité et de totalité.

Cependant le Livre de Mallarmé reste un conditionnel du passé. Parce qu'elle avouait, sur le plan de l'efficacité symbolique, une ambition moins radicale, la construction de *Stèles* nous est, elle, bien lisible; et on ne peut manquer, là encore, d'y relever les traits qui, de près ou de loin rappellent le rêve mallarméen.

Pour retrouver les principes de circularité, de nécessité et d'universalité, il faut repenser dans son ensemble le projet de *Stèles*, et la stratégie de l'édition princeps de 1912. Elle fut tirée à 81 exemplaires "non commis à la vente", dit Segalen, témoignant déjà, par retrait, de l'importance qu'il accorde au geste même de la publication. Le nombre du tirage place d'ailleurs le livre sous le signe doublement symbolique, dans la tradition chinoise, du Ciel et de l'Empereur: il correspond au nombre sacré (9 x 9) des dalles de la troisième terrasse au Temple du Ciel à Pékin. C'est en effet le mimétisme chinois qui définit, dans *Stèles*, la rareté. Mimétisme et rareté scrupuleusement articulés, qui instaurent, et justifient le privilège d'une "édition originale" au sens plein de l'expression.

Rareté: les destinataires de cette édition, choisis selon le principe stendhalien des *happy few*, étaient essentiellement des personnalités du monde des lettres parisien. Leur nombre n'est guère plus élevé que celui des auditeurs aux "séances" du Livre mallarméen (24, selon le manuscrit).

Mais mimétisme aussi: matériellement, avec ses plaques de camphrier mâle reliées par un ruban de soie et son papier de Corée, l'édition tente de reproduire les publications chinoises anciennes, de se "juxtaposer" à elles, dit Segalen.(29)

Or qu'est-ce qu'un *tirage limité*? Relisons sur ce point ce qu'en dit Gérard Genette. Le tirage limité est motivé "par une différence symbolique capitale". "Cette limitation compense dans une certaine mesure, pour les bibliophiles, le caractère

idéal et donc potentiellement illimité des œuvres littéraires, qui leur ôte presque toute valeur de possession."(30) Ici d'ailleurs la limitation ne représente pas la variation précieuse d'un objet ordinaire et reproductible à l'infini. Elle est la condition première de cet objet. Elle fait partie de son essence. Et tout contredit en lui l'idée d'une reproductibilité. Tendrant à se confondre avec le référent qu'elles invoquent, les *stèles* sont aussi ces 81 petits monuments d'édition qui énoncent, par leur précarité et leur prix, la proximité qu'ils entretiennent avec l'idéal de l'œuvre, donc avec son universelle destination.

Ici se retrouve la circularité du livre mallarméen: non pas interne mais cette fois-ci éditoriale. Car ce jeu entre rareté et mimétisme inscrit le livre dans un trajet symbolique qu'on peut aisément suivre. Exilé au fond de sa Chine, le poète déclare au cercle fermé des gens de lettres parisiens qu'il a pris place lui aussi parmi des lettrés, quelque exotique que soit la tradition littéraire dont il se réclame; il entend donc pénétrer de plein droit au Parnasse fréquenté par ses glorieux destinataires. Or comment comprendre cet artifice-là autrement que comme une volonté de *donner à lire* le livre en évitant l'acte de sa *publication*? De le faire non pas paraître, mais plutôt apparaître sur le mode épiphanique d'une volonté qui lui serait immanente et dans laquelle s'évanouirait l'initiative de l'auteur. Livre anonyme, comme est celui de Mallarmé, au frontispice duquel le nom de Segalen ne serait qu'une parodie de plus: qu'un lettré chinois lui ait emprunté ce patronyme breton! En retour, les lettrés parisiens sont invités à reconnaître l'auteur français qui se serait ainsi dessaisi de son nom, comme un des leurs, par procuration. Ce que comprend parfaitement Remy de Gourmont. Le 8 février 1913, il écrit à Segalen: "S'il n'y a pas d'autre édition, il en faudrait une, au moins, de quelques centaines d'exemplaires. Je vais tellement vanter les stèles (moi, silencieux sur presque tout) qu'il faudra bien. S'il vous fallait quelqu'un pour cela à Paris, je m'offre."(31)

Encore me suis-je contenté, pour maintenir la part égale entre un livre fait et un livre rêvé, d'établir la comparaison sur le seul plan de la péri-textualité. Il resterait bien sûr à reconnaître

dans les thèmes de *Stèles* la marque d'une ambition que je me borne ici à nommer d'*épuiement spatial*.

* *

 *

Victor Segalen fut-il un disciple de Mallarmé? Il me semble avoir montré la parenté des conceptions du livre chez l'un et chez l'autre. Parenté qu'explique d'abord, factuellement, la connaissance que Segalen dut recevoir de Mallarmé, à travers Huysmans, Claudel, Saint-Pol Roux et Debussy. Mais sa véritable explication ne peut résider que dans un projet commun d'écriture, une même valeur accordée au fait et au pouvoir de l'écrit. Une conscience partagée de la vertu salvatrice du livre. Quelles que soient les différences ici instruites par leur thématique respective, le rêve du livre à atteindre, et chargé lui-même d'atteindre un lecteur rêvé, apparaît bien, chez l'un et chez l'autre poète, comme l'horizon même de la littérature et le moteur de la fiction d'écrire.

Christian DOUMET.
Université de Grenoble III

NOTES

1. Stéphane Mallarmé, "La Fausse entrée des sorcières dans *Macbeth*", *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p.346
2. André Breton, L'Amour fou, in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p.690. — Breton allie ici Freud et Engels dont il fond explicitement deux phrases en une.
3. Mallarmé, *ibid*, p.351
4. Mallarmé, "Crise de vers", OC, p.365-366
5. Mallarmé, "Tombeau d'Edgar Poe", OC, p.70
6. Mallarmé "Crise de vers", OC, p.368
7. Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel", OC, p.378
8. Daniel Bounoux, *Vices et vertus des cercles*, Paris, La Découverte, 1989, p.61
9. Cité dans Stéphane Mallarmé, *Ecrits sur le livre* (choix de textes), Editions de l'éclat, 1985, p.105
10. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp.311-312
11. Victor Segalen, *Stèles*, Poésie/Gallimard, 1973, p.22
12. Voir Maurice Blanchot, op. cit., pp13-14
13. Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, feuillet 103
14. Mallarmé, "Mimique" in "Crayonné au théâtre", OC, p.310
15. Mallarmé, "Planches et feuillets", OC, p.328
16. Mallarmé, "Solennité", OC, p.334
17. Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, Feuillet 103
18. Mallarmé, "Solennité", OC, p.330
19. Mallarmé, "Crayonné au théâtre", OC, p.310
20. Cité dans Stéphane Mallarmé, *Ecrits sur le livre* (choix de textes), p.142
21. Mallarmé, "Solennité", OC, p.334
22. Mallarmé, Préface à "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", OC, P.456
23. Victor Segalen, *Peintures*, Paris, Gallimard, 1983, p.13
24. Victor Segalen, op. cit., p.11
25. Mallarmé, "Le genre ou les modernes", OC, p.318

CHRISTIAN DOUMET

26. Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil, 1988, pp.144-145
27. Jacques Scherer, op. cit., p.181
28. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.567
29. Victor Segalen, *Trahison fidèle*, Paris, Seuil, 1985, p.121
30. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.37
31. Victor Segalen, op. cit.,p.148

LE COUP PRISONNIER PROUST ET LE CYGNE

Mais je vénère comment, par une supercherie, on projette
à quelque élévation défendue et de foudre! le conscient manque
chez nous de ce qui là-haut éclate.

Mallarmé OC p.647

Ces nymphes, je le veux perpétuer.
L'Après-Midi d'un Faune

Vous voyez bien, vous-même; il n'y a que l'art; l'art, c'est
le désir perpétué...

Laforgue, *Pan et la Syrinx*

Entre Proust et Mallarmé, apparemment, rien de sérieux. Trois fois seulement le poète est cité sur quelque trois ou quatre milliers de pages que compte *La Recherche*.(1) Non, rien de sérieux. Sa seule citation d'importance figure dans la très belle lettre de rupture qu'adresse Marcel à Albertine dans *Albertine disparue*: c'est dans ce texte que le narrateur souhaitait faire graver sur le yacht qu'il eût offert à son amie le second quatrain du *sonnet en I*, et sur sa Rolls, deux strophes de *M'introduire*. Bel hommage au demeurant. Sinon que Proust y recopie mot pour mot une lettre à Agostinelli dans laquelle les premiers vers sont destinés à un ... aéroplane. A cet opportunisme prosaïque d'un poème que l'on colle partout, à cette poétique de l'étiquette, Mallarmé n'eût fait qu'acquiescer, étant lui-même grand coutumier du fait. Mais Proust, décidément, le prend à la légère, quand il écrit dans le *Côté de Guermantes*:

[...]les premières poésies des romantiques causaient cet effroi et cette fatigue inséparables pour ma grand-mère des derniers vers de Stéphane Mallarmé.

Léger aussi, l'autre bon mot de Bouvard et Pécuchet, ceux des *Plaisirs et les jours*: (2)

JEAN-PIERRE RAMET

Mallarmé n'a pas plus de talent, mais c'est un brillant causeur. Quel malheur qu'un homme aussi doué devienne fou chaque fois qu'il prend la plume. Singulière maladie et qui leur paraissait inexplicable.

Sous la plume de Proust, Mallarmé est tantôt insensé, tantôt soporifique, mais toujours relégué à bonne distance, chez la grand-mère ou chez Flaubert. Dépassé Mallarmé! Raison pourquoi le Cygne perd ses lettres de noblesse: entre le cygne et l'avion, ou le yacht, Proust ne file à bon compte qu'une bien pauvre métaphore. Surtout qu'un avion, pareillement béni, ne saurait décoller:

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Précisément, c'est ici, et ici même, au magasin de l'accessoire et de l'anodin, non loin de l'ironie, que le désir proustien croise le champ mallarméen: cet avion qui ne peut décoller et ce bateau qui n'allait jamais naviguer, semblent constituer pour le chercheur du *Temps Perdu* l'essentiel de la postérité mallarméenne. Car c'est ainsi que Proust la conçoit: dans la discontinuité du désir, dans l'interruption ou la rupture. Tout ce qui fait, en somme, que le désir est suspendu, que les amours se meurent et s'arrêtent un beau jour de *tisonner*. N'y voyez pas l'ébauche d'un thème, ni même celle d'une analogie, mais bien l'hypothèse d'une fiction élémentaire, offerte en partage et qui, de Mallarmé à Proust, gère à son actif toutes les implications du désir et de l'émulation. Cela même que nous voulons montrer.

Que nous nous limitons provisoirement au premier Proust et aux prototypes de la *Recherche*, cela va de soi: la signature de Mallarmé n'apparaît plus ensuite comme référence, mais sujette à la caution de quelque controverse ironique. Entre-temps, il fallait que jeunesse se passe et que le père trépasse, naturel ou spirituel: si Proust n'a pas voulu

pasticher Mallarmé, il l'a gardé pour la bonne bouche, celle qui parle entre les lignes, dans *Jean Santeuil*:

«... J'ai manqué me brûler, mais aussi pourquoi me parles-tu toujours pendant que je me chauffe les pieds ? » Mme Santeuil pensa probablement comme son mari qu'en prolongeant ce soir là la conversation ils ne résoudreiraient pas le difficile problème de donner à Jean de la volonté, et [...] Les yeux perdus sur les flammes qui parmi les bûches, au dessus de l'écroulement des tisons de pourpre, soufflaient de toute leur force, comme un vent joyeux qui se lève sur les bois au soleil couchant, dans la chambre close, vibrante de la chaleur des flammes et qui en développait les ombres sur le mur comme des vitraux ou (en) recelait les reflets dans les angles comme des rubis, Mme Santeuil unit mélodiquement son silence à celui de son mari.(3)

Le père de Jean "Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne", écarte du foyer ses chaussettes qui commencent à brûler. Double meurtre: le père de famille et le père spirituel périssent au bûcher de l'ironie, selon la technique flaubertienne du détail qui tue. Voilà, résolu par la chaussette et le brasier, le complexe d'Œdipe, celui aussi du pied. Goutte à goutte, l'alambic proustien distille un condensé satirique de Mallarmé: tout y est depuis le cliché du désastre solaire, la chambre close, jusqu'à la mélodieuse inanité des silences mallarméens. Mais surtout, l'affalement somptueux du tison de pourpre; celui *deVictorieusement* fui:

Tison de gloire, sang par écume, or tempête!
O rire si là bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau.

Certes, si quelque chose est sauf du naufrage, c'est bien l'humour mallarméen, ce qu'il y a d'à la fois rieur et curieux dans la fugue "victorieuse" du "suicide beau". Doublement inhumé, Mallarmé prend place au Panthéon caustique des pastiches de Proust. Au moins lui reste-t-il, *pour revivre*, quelque bibelot mémorable de console: entendez-vous précisément son tic-tac monotone et familier, celui d'une *petite*

pendule de Saxe (vous comprendrez bientôt le paronyme)? Dans *Scénario*, celle-ci mesure avec l'impassible régularité d'un métronome, la scansion intime de la patience et de l'abnégation, le temps mort qui suspend le désir proustien - c'est elle qui parle:

Je crains bien de rythmer encore longtemps de mon tic-tac monotone ta mélancolique et voluptueuse attente.

Ce lancinant tic-tac provient tout droit de *Frisson d'Hiver* où la fameuse pendule de Mallarmé "retarde et sonne treize heures". Si le poète se demande encore "à qui elle a été?", chez Proust aucun doute: autant dire que le temps qui s'égrène ici voluptueusement est celui là même de son œuvre, le temps retardé, distendu, le temps cyclique et pendulaire aussi, de Nerval. Car du fond de l'abyme, c'est son texte qui émerge en palimpseste; dans *Frisson d'hiver*, ce sont les *Petits châteaux de Bohême* (4) mais surtout le chiffre d'Artémis:

La treizième revient... C'est encor la première.

C'est le temps récurrent du désir, celui du palimpseste proustien qui de Marie Kossichef à Gilberte et Albertine répète les intermittences du même *Scénario* amoureux. Toujours le coup est retardé, différé ou interrompu: prenez encore *La mort de Baldassare Silvande* (5) Dans ce récit, le héros reste au seuil,

Il resta là, au seuil de la chambre de la jeune femme, croyant à tout moment qu'il ne pourrait se contenir un instant de plus et qu'il allait entrer; puis, épouvanté à la pensée de rompre ce doux oubli qu'elle dormait d'une haleine dont il percevait la douceur égale, pour la livrer cruellement aux remords et au désespoir, [...] il resta là au seuil, tantôt à genoux, tantôt couché. Au matin, il rentra dans sa chambre, frileux et calmé, dormit longtemps et se réveilla plein de bien-être.

Cette expectative qui alimente le désir, cette patience convulsive, rappelle surtout le coup retenu du Faune, voire le "coup prisonnier" d'un *Eventail* mallarméen. Un éventail dont

Proust, d'ailleurs, n'hésite pas à s'emparer pour intituler un texte des *Plaisirs* où le flacon que l'on débouche ressemble à celui qui n'enferme "l'arôme émané de Mery"; c'est que l'éventail est l'emblème du désir, l'objet du coup retenu, mimant l'aile unique d'un Cygne impuissant à s'envoler:

Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naïtre pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser

Le baiser ne vous dit rien? Attendez... On n'en finit pas cependant de dénombrer dans les premiers textes proustiens, ces occasions perdues qui relancent le désir: les *Plaisirs* donnent encore *Violante ou la mondanité* où la prometteuse onomastique des figurants, *Violante* et *Honoré*, s'amuse à décevoir: rien ne s'y passe, sinon qu'elle le rejette puis le regrette. *Mélancolique villégiature de Mme de Breyves* annonce la même couleur: l'artifice banal du désir suspendu n'est autre, cette fois, qu'un rendez-vous manqué. Tandis qu'ici, l'inspiration, bucolique et nymphomane, provient d'un autre après-midi:

Plus haut que les vagues ou que les feuilles, dans l'incertitude de l'horizon sylvestre ou marin, elle aperçoit l'indécise image de son invisible et présent vainqueur qui, les yeux brillants à travers les nuages comme le jour où il s'offrit à elle, s'enfuit avec le carquois dont il vient encore de lui décocher une flèche (6).

Ce protocole aérien du désir par contumace est celui qu'énonce, non loin de la pendule, la *Bonne Fée* de *Scénario*: "l'amour fidèle et partagé s'édifiera pour l'éternité sur l'incorruptible base de ta patience". Beaucoup plus tard, dans *La Prisonnière*, la définition de l'amour n'a pas changé(7):

Un amour n'est que l'association d'une image de jeune fille [...] avec les battements de coeur inséparables d'une attente interminable, vaine, et d'un "lapin" que la demoiselle nous a posé.

C'est à ce titre, au nom de cette patience inexhaustible, que le texte proustien s'inspire de la poétique mallarméenne. La structure y est la même d'un désir non consommé qui devait se perpétuer jusqu'aux *Noces* innocentes d'Hérodiade; un désir dont Mallarmé nous livrera tardivement la devise imprescriptible:

Ma faim qui d'aucun fruit ici ne se régale
 Trouve en leur docte manque une saveur égale

Egale et même supérieure. Car à tout prendre, les premiers textes de Proust méritent bien leur exergue: "La chair est triste, hélas", cité au début des *Plaisirs* (8). Parlons-en des *Plaisirs*, de l'ironie du titre. D'autant que chez Proust la possession de l'objet est en soi ennuyeuse, que le désir irisé par l'attente de la Berma ou de Mme de Guermantes, se décolore au contact brutal et navrant de la réalité. Oui, Anne Longuet-Marx: « Le prestige de l'objet du désir est donc d'être intangible. ("Je n'avais pas eu de plaisir à entendre la Berma (pas plus que je n'en avais, quand je l'aimais, à voir Gilberte")(9). Le désir emplit l'objet, sa non réalisation le mutile — c'est la chute de la partie de furet, sa réalisation le vide — et c'est la brutale interruption du plaisir à l'entrée de la Berma [...] il est scansion et va-et-vient»(10). Mouvement pendulaire, suspendu en l'air ou à l'R. Celui de tous ces noms dont le désir s'éprend, ces noms qui mettent en appétit: entre autres(11) la Berma, Gilberte, Guermantes et Albertine. Des noms perclus de courants d'air, ouverts comme autant de grenades, "Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame". Si le nom s'ouvre au désir, c'est comme *Hérodiade* "qu'un sang farouche et radieux arrose". Coïncidence? Peut-être bien. Mais de part et d'autre, la même loi se vérifie, le désir s'attarde et rebondit, interrompu ou intermittent. Dans la philologie mallarméenne des *Mots Anglais* (12), cet R-là nous fredonne *l'onomatopée* du désir, celle "d'une déchirure", exprimant au pied de la lettre "l'élévation, le but atteint", la "plénitude"(13) Mais du côté de Shakespeare; car le français ne l'entend pas de

cette oreille: dans *Petit Air*, précisément, c'est la lettre qui manque à la *b(r)aguette* pour *battre le téton*:

L'invasion je la guette
Avec le vierge courroux
Tout juste de la baguette
Au gant blanc des tourlourous

Nue ou d'écorce tenace
Pas pour battre le Teuton
Mais comme une autre menace [...]

Relisons plutôt le sonnet en R:

Surgi de la croupe et du bond
D' une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, Sylphe de ce froid plafond. (14)

Cette loi que le sonnet promulgue, c'est celle de la rétention, plutôt que de la réplétion: si le vent du désir gonfle les mots comme d'amusantes baudruches, l'air *s'enfle* à la rime et en rafales, souffleur de vers, mais pour *rire*; résorbé aussitôt, renié par la rime en non et par l'interruption du décollage. Ce "coup d'aile ivre" et vain, ne permet au désir d'enfler qu'à proportion d'un singulier refoulement de la scène primitive: abolies, les libations de la mère, adieu baiser! Tandis que le fils est nié, sens dessus dessous: en *sylphe*, génie de l'air relégué au "froid plafond". Presque à l'étage. Car, de Mallarmé à Proust, le désir s'édifie à l'origine sur l'attente incompressible de la mère, sur cette extase suivie de déception, cette petite mort que l'enfant ressent d'interdire la scène primitive en retenant maman à ses côtés.(15)

Je savais qu'une telle nuit ne pourrait se renouveler; que le plus grand désir que j'eusse au monde, garder ma mère dans ma chambre pendant ces tristes heures nocturnes, était trop en opposition avec les nécessités de la vie et le vœu de tous, pour que l'accomplissement qu'on lui avait accordé ce soir pût être autre chose que factice et exceptionnel.
(16)

Cette interdiction n'est possible que dans la fiction gratifiante d'un scénario substitutif, d'où sa facticité. De son côté, Mallarmé se ment avec la même lucidité: *retenir la mère* s'inscrit chez lui dans le mensonge autobiographique d'un "inexhaustible veuvage": quand la sienne meurt il a cinq ans. Mais qu'à cela ne tienne, *l'Autobiographie* prolongera un moment la présence maternelle: "J'ai perdu, tout enfant, à sept ans, ma mère, adoré d'une grand-mère qui m'éleva d'abord"(17). Revenons à Proust: l'épisode date du *Côté de chez Swann*, laboratoire du désir: "De sorte que ce bonsoir que j'aimais tant, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible, à ce que se prolongeât le temps de répit où maman n'était pas encore venue". Un jeu d'enfant: Marcel retient son souffle; et le désir rebondit, dès que maman lui dispense le sien, lectrice d'un livre qu'il ne devait obtenir qu'à Noël; un livre acheté pour lui par la grand-mère, au libraire de *Jouy-le-Vicomte*. Tantôt contracté, tantôt dilaté, le temps proustien réconcilie plaisir et désir dans la jubilation précoce d'une lecture. Suspendues aux lèvres de la mère, ce sont quelques *Chimères* où l'on boit de concert, c'est le désir, tout aérien, qu'insuffle cette "prose qui respire". Déjà, son désir porte un nom: *François le Champi*. L'Œuvre est celle de George Sand, enfantée sans père puisque la mère lui vole son prénom. Et le *Champi*, Littré le dit, c'est l'enfant trouvé dans les champs, un *sylphe* des prairies, *surgi de la croupe* des talus. Tout se passe ici comme s'il s'agissait de perpétuer le désir et d'empêcher dans la fiction de l'origine qu'il fût jamais perpétré. Quitte à maintenir une distance salutaire, propice à son développement. Cette distance nécessaire est garantie par l'aïeule stérile et doublement maternelle, comme un gage d'immaculée conception: "[Ma grand mère] ne pensait pas que les grands

souffles du génie eussent sur l'esprit même d'un enfant une influence plus dangereuse et moins vivifiante que sur son corps le grand air et le vent du large" (18). Le texte s'aère comme une dentelle, car, bien sûr, maman "lisait à haute voix, [...] elle passait toutes les scènes d'amour".

Figure même de la *Prisonnière*, Albertine nous pose à présent le problème de son exception: le secret n'est pour personne qu'avec elle, le désir s'assouvit, dérogeant à sa règle de non-performance. Comme semble en effet le stipuler la citation de Mallarmé, dans la lettre de Marcel:

Quant à la Rolls, elle eût mérité plutôt ces autres vers du même poète, que vous disiez ne pas pouvoir comprendre:

Dis si je ne suis pas joyeux
Tonnerre et rubis aux moyeux
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des royaumes épars
Comme mourir pourpre la roue
Du seul vespéral de mes chars.

Car *M'introduire dans ton histoire* est bien le seul poème de Mallarmé où le désir paraît trouver son lieu et sa liesse. Il suffit, pour s'en convaincre, de l'éloquence du titre. Cela dit, l'effet de la citation repose entièrement sur l'incompréhension d'Albertine: si Proust extrait le sonnet de sa lecture, c'est d'abord qu'il se prête au jeu de la Rolls et du *moyeu*; c'est aussi qu'Albertine, dont l'intelligence, pourtant, ne fait plus aucun doute, devient après Bouvard et la grand-mère l'avatar de la lectrice, mais d'une lectrice qui n'y voit goutte, à leur instar. Introduit dans cette histoire, Mallarmé reste incompris: il est vrai, son texte est facétieux qui joue le jeu d'une pénétration. L'introduction, en effet, n'a de sens qu'un instant, apparemment: aussitôt le désir est détourné, canalisé dans la métaphore qui ne l'exauce qu'aux cieux: c'est bien "en l'air", et là seulement, que le "feu troue". Proust ne s'y trompe pas: l'ambiguïté du texte est à peu près celle d'e x (h) a u (s s) c e

r, entre assouvissement et suspension. L'inspiration confine alors à la *mimique*, telle que la définit Mallarmé:

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici, devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une *apparence fausse de présent*. Tel opère le mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace (19).

Comme un cygne. Ce faisant, Proust redéfinit pour la postérité l'actualité de Mallarmé, le "coup prisonnier" de l'intelligibilité moderne, d'une lecture lacunaire qui survola ses poèmes sans jamais trouver l'hymne ni briser la glace. Le désir, en tous cas, ne se repaît tout à fait que d'un *suspense*, quand l'imaginaire prend la relève de l'objet, mis à distance, pour assumer son "docte manque". Aussi Albertine n'est-elle vraiment désirable qu'aérienne, comme l'oiseau de *Manon*(20) évoqué avant la lettre de Marcel, ou celui "que j'avais vu un soir marcher à pas comptés sur la digue, entouré de la congrégation des autres jeunes filles pareilles à des mouettes venues on ne sait d'où". D'oiseau marin à fleur captive, Albertine manque d'air, elle se fane et s'asphyxie(21) aussitôt, perdant peu à peu sa beauté. Dans ces conditions, le seul désir viable d'elle est celui, suspendu, de son corps ensommeillé, celui là même qu'insuffle son haleine. Il y a là, d'ailleurs, comme un arrière-goût de déjà-lu, comme la *Tristesse d'été* du "soleil sur la sable, ô lutteuse endormie"(22). Jamais repu, le désir proustien s'alimente de cette distance qui l'origine et le perpétue; bien avant de sceller le départ d'Albertine, c'est la même condition d'éloignement qui déclenche dans son texte l'aveu pathétique de Phèdre:

On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous (23)

Phèdre, c'est l'aïeule, la grand-mère qui ressasse dans le roman l'éternel sursis d'un désir en partance et comme l'idée d'un Œdipe impossible. Son désir, dans la distance d'innombrables palimpsestes, reste fondateur du *coup prisonnier*, celui-là de l'épée d'Hippolyte, fils aussi d'amazone. Enoncée depuis l'archaïque, cette béance inaugurale du désir conditionne l'écriture proustienne en criblant le texte d'inexhaustibles carences; Anne Longuet-Marx:

S'est donc imposée au héros, toujours déçu en présence des lieux et des êtres, la nécessité d'une absence, d'un éloignement des choses. Dans l'itinéraire qui est le sien, emplir le lieu vide qu'il est devenu, ce n'est pas le peupler des lieux et des êtres connus, mais y rendre la distance désormais installée entre eux et le [...] Je en éclipse qui va écrire et achever l'expérience de la béance.(24)

Mais l'expérience de la béance, n'est-ce pas aussi celle de la mémoire? Dans la distance, dont le moi s'essaye à joindre les deux bouts, le désir et la mémoire ont partie liée, réalisant "l'accouplement du lien lointain et du lien présent dans une brève lutte"(25). Le vœu proustien "d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser [...] un peu de temps à l'état pur"(26), c'est le vœu pieux d'un désir qui transcende le temps et la distance, qui revient patiemment au *même* et à la *mère* dans la dialectique du mot *mémoire*. Suspendu ou prisonnier dans les plis du souvenir, le *même* rejaillit à la moindre occasion, comme un air qu'on n'oublie pas:

Hier, j'ai trouvé ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de beau travail d'hiver [...] je ne m'attendais pas à la surprise que préparait cette délaissée, à peine eus-je tiré la première bouffée, j'oubliai mes grands livres à faire, émerveillé, attendri, je respirai l'hiver dernier qui revenait. [...] J'ai revu par les fenêtres ces arbres malades du square désert - j'ai vu le large, si souvent traversé cet hiver là, grelottant sur le pont du steamer mouillé de bruine et noirci de fumée - avec ma pauvre bien-aimée errante en habits de voyage, une longue robe terne couleur de la poussière des routes, un manteau qui collait, humide à ses épaules froides, un de ces chapeaux de paille sans plume et presque sans rubans, que les riches dames jettent en arrivant, tant ils sont déchiquetés par

l'air de la mer et que les pauvres bien-aimées regarnissent pour bien des saisons encore.

D'une seule bouffée "Toute l'âme (est) résumée". Ce n'est pas Proust qui parle. Pourtant, cette dernière phrase, cette période magnifique, il ne l'eût pas reniée. Dans la mesure, surtout, où la période est cette forme exquise de l'attente, cette écriture aérée, ponctuée de virgules où le lecteur prend source. Presque *télescopique*, c'est l'écriture d'un désir captif en la syntaxe. *Télescope* est encore trop visuel, mais, n'en déplaise à l'entendeur, la forme est bien télescopée de ces propositions digressives qui s'emboîtent, même sans les gras façon gigogne, du *Coup de dés*. Manière, pour le texte, de bander. Où le sens voluptueux tente en vain de combler le désir, empruntant à mi-chemin toute sorte de propositions vicinales. C'est à ce titre, sans doute, que *La Pipe* est le plus proustien des textes de Mallarmé; la surprise en effet y est la même, la même que celle du *Côté de chez Swann*:

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...] quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul.

De la tante ou de l'attente, il faut toujours que cela infuse, comme une chose contingente, derrière les fagots de l'expectative. Pour être étrange, la coïncidence n'en est pas moins frappante: de part et d'autre, c'est la même phénoménologie du surgissement, la même extase d'un désir suspendu et retrouvé, comme si la dentelle du texte proustien rappelait soudain le canevas mallarméen. La navette circule entre deux trames et le partage d'écriture qui résulte de ce va-et-vient, répond ici à une conception analogue de l'œuvre littéraire, à "cette patience intime, secrète, par laquelle, ajoute Blanchot, ils se sont donné le temps"(27). *Donné ce temps perdu* qui scande "l'oubli des grands livres à faire". Pour les deux écrivains, il s'agit, cela dit, de retrouver l'enthousiasme du surgissement dans le temps pur *d'aujourd'hui*: quand le

"coup prisonnier" fait émerger, dans la blanche soudaineté d'un "cygne d'autrefois", ces quelques riens qui donnent à l'envers la croupe en l'air d'une sirène, "cette écume vierge vers". De l'écume, rien que ça; quelques bulles dans une tasse, le goût disparate d'une madeleine ou d'un tabac: autant de riens captifs, retenus par la syntaxe à la manière d'un *Petit air*, comme un motif récurrent: la *phrase* délicate d'un sonnet de Mallarmé ou, si vous préférez, d'une Sonate de Vinteuil...

A la croisée des chemins, au confluent des écritures, le cygne devient l'un des emblèmes du texte proustien, celui du "coup prisonnier" de l'écriture et du désir. Dès lors que tout cela s'installe, la captivité d'Albertine ne fait que répéter à distance le double "rapt" d'une "idéale fleur", lors d'une semblable partie de canot:

La barque (s'avançait) par des tournants vers des cachettes silencieuses? renforcements du fleuve dans les bois, sorte d'étangs où la face silencieuse et à l'ombre de l'eau semblait attendre dans une expression invariable, comme la figure d'une statue dans un bosquet. Et le bruit de l'eau qui coulait des rames semblait se faire tout doucement pour ne pas empêcher le silence d'écouter, comme on tourne les feuilles d'un livre près de quelqu'un qui pêche [...] (28)

Ce n'est pas *pécher* qui pousse Santeuil à pénétrer les bois; ce qui l'anime c'est un retour aux sources, une archéologie du propre, vers quelque lieu pur où retremper le nom: une fontaine de jouvence où nettoyer les initiales des avirons (29): la *Seine* pour Mallarmé, amateur d'antonomase. *La Vivonne* pour Marcel, le sourcier. Où la *Vivonne* prend source, existe en effet un lieu idéal, objet d'une quête initiatique. Jusqu'à ce que Marcel découvre enfin la vraie nature du lieu et la toponymie du propre: "une espèce de lavoir carré où montaient des bulles". De l'écume encore. Mais rien de décevant; selon Joan Rosasco: "il s'agit bien d'un pèlerinage aux sources de la vie naturelle, d'une méditation sur le mystère de la naissance[...]. (Une) théorie de la naissance ex-nihilo"(30). Lieu féminin par excellence, le lavoir manifeste

l'idéal d'une conception pure et d'une filiation saine; non sans désir, mais sans consommation. Que l'on sache, d'ailleurs, le *Champi* ne fascine Proust qu'au lavoir, lieu de sa trouvaille. L'aquatique et la toponymie de l'eau élucident chez lui le signe pur d'une matrice virginale: de la Vivonne à Venise, en passant par Balbec(31), autant de lieux maternels, de villes d'eau qu'alimente un lavoir. *Du côté de Guermantes*, l'origine se dit du propre aussi, mais de *Phèdre* l'aïeule, quand, depuis sa "baignoire", Marcel assiste au spectacle de la Berma, "baignée... dans une lumière verdâtre devant le décor qui représente la mer"(32). A l'origine il y eut comme la blancheur écumante et vivace des nymphes siciliennes ou des nymphéas de la *Vivonne*. Anciennement *Loir*; mais l'hoir ici, c'est le legs du lavoir et du savoir, juste un nom propre.

Pour que l'extase ait lieu, il faut au moins que le désir s'émeuve à conquérir quelque "trophée": comme Stéphane, sans doute, Jean se "dégage(a), vir(a), et contourn(a) déjà une ondulation du ruisseau, emportant comme un noble oeuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol, (son) imaginaire trophée qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi". En voilà un trophée, le nénuphar ou l'oeuf de cygne. Dans *Jean Santeuil*, leur infusion produira presque un oeuf, un bouquet de ces fleurs appelées *boules-de-neige* qui "ne fondaient pas dans la main et restaient aussi blanches et aussi grosses dans les vases du salon". Grosses, elles le sont du *Cygne*, captif du givre infusible. Un cygne dont la couvaison s'effectue patiemment, entre *Jean Santeuil* et *La Recherche*. Il va s'agir d'un *surgissement*, et Derrida le définit, "d'appeler quelqu'un à son nom propre dans l'eau, de l'appeler à partir de l'eau".(33) Double baptême: de l'air et dans l'eau. Car la gestation du signe s'opère aux milieux aqueux, de Venise à la Vivonne, comme la gestation pure d'un nom qui devait éclore en *Swann*. Oui, *Swann*, l'archétype du désir, l'acteur principal du scénario proleptique auquel s'inféodent les amours proustiennes. *Swann*, ainsi, c'est le double V d'une *Vivonne*, l'envol du signe dans la volière des noms vivaces: ces noms qui s'essoufflent à prendre l'air, de Valvins et des quelques

incipits de Mallarmé où domine la séquence V/R, jusqu'à l'onomastique proustienne: Venise, Martinville, Vieuxvicq, Saint-Euverte... Autant de "vols qui n'ont pas fui", hormis bien-sûr Pont-Aven qu'évoque, remémorant l'ami, quelque "envolée blanche et rose de l'aile d'une coiffe légère, qui se reflète en tremblant dans une eau verdie de canal"(34). De cours d'eau en clochers, la consonne V gère la double implication de l'aquatique et de l'aérien; le double V de *Swann rémunère le défaut* du cygne mutilé. Mais un instant seulement. Avant que V s'atténue tout à fait, comme ceux, typographiques et vocaliques du FAVNE (35) et d'IGITVR. Avant qu'advienne enfin la double négation d'une nasale. *Swann*, c'est encore et toujours le "coup prisonnier", un oiseau cloué au sol comme le swan des *Mots Anglais*. Son W n'est au surplus, que le reflet dans l'eau d'un M. Pour peu que le son W, vocalisé, s'atténue dans la prononciation, qu'il "s'immobilise au songe froid de mépris". Tandis qu'S dissémine en vain ce qu'il reste de souffle au Cygne(36). A en croire Ph. Bonnefis, V c'est l'arche d'un pont ou d'un viaduc, suspendu entre ciel et eau: "La jonction spatiale que le texte relate, l'appareil phonique l'opère; il la transforme en fait d'écriture. En l'un et l'autre nom est prévu le phonème qui les joindra et les disjoindra". Car le "jeu d'estompe [...] cerne un lointain"(37), une distance que la lettre s'amuse à transgresser sans jamais réaliser l'union; sans euphonie ni euphorie. A la lettre, *Swann* hante l'intertexte comme le spectre des sources, "Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne".

A tout prendre, *Swann*, c'est une manière d'assigner Mallarmé, d'assigner son sonnet paraphé, en bas à droite, d'un *Cygne* majuscule. Sonnet en I ou en nid, signé, qui ne brandit son sceptre vocalique, qu'en opérant le repli du V pour maintenir à jamais la tension érotique de l'envol et la dynamique amplifiée de l'éventail; dynamique d'un désir qu'il convient d'appeler, depuis *La Prisonnière*, l'"amour amphibie"(38). Au partage des milieux, *Swann* est l'oiseau captif du "coup prisonnier", né d'une dialectique: celle de l'air et de l'eau. A voile et à vapeur, puisqu'Albertine, enfin, c'est Agostinelli. Celui qu'on appelait Swann, Marcel Swann, et

dont l'avion sombra, au large d'Antibes, le jour même où Marcel lui écrivit sa lettre de rupture.

En signant son sonnet *Cygne*, Mallarmé s'apprêtait ainsi à parapher un *yacht*. Mais le sien propre, l'un des seuls vocables qui nous donnent aujourd'hui un aperçu de son projet du *Livre* (39). Un *yacht* - n'en déplaise à maman - qui n'allait jamais naviguer, qui s'armerait de patience pour qu'appareille, beaucoup plus tard, le bateaulivre de Proust. *Cygne*, en somme, c'est presque *Swann* et rien de plus qu'une allusion à Mallarmé, qu'un nom crypté ou criblé: celui que l'on ajoute au sien pour s'acquitter, dans les *Plaisirs*, d'une dette et d'un lest spirituels:

On a dans une auberge isolée un livre où (les voyageurs) écrivent leurs noms. J'écrivis le mien et à côté, une combinaison de lettres qui était une allusion au tien parce qu'il m'était impossible alors de ne pas donner une preuve matérielle de la réalité de ton voisinage spirituel. En mettant un peu de toi sur ce livre, il me semblait que je me soulageais d'autant du poids oh~édant dont tu étouffai~ mon âme (40)

Jean Pierre RAMET
Université de Lille III

NOTES

1 Mallarmé est mentionné dans *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, t.II, p. 782; t. III, p. 543, IV, p.39.

2. *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet* (p.57). Ed. de la Pléiade pour l'ensemble des références.

3. *Jean Santeuil* . OC Ed. de la Pléiade, p.233.

4. Voir. la notice de *Frisson d'Hiver*.OC p.1557.

5. *Les Plaisirs et les Jours*, Ed. de la Pléiade p.16.

6. *Les Plaisirs et les Jours*, p.79

7. Ed. Folio, p.59.

8. Deuxième exergue du recueil: "La chair est triste hélas...", p.15.

9. *La Recherche*, T. II, p. 50. Bibliothèque de la Pléiade.

... PROUST ET LE CYGNE

10. *Proust, Musil. Partage d'écritures*, Coll. Croisées PUF 1986.
11. Le temps nous manque ici pour élargir pertinemment l'onomastique de l'R à d'autres personnages comme Bergotte et peut-être Robert.
12. Ouvrage paru en 1878 et que Proust avait dû lire puisqu'il entre au lycée Condorcet, anciennement Fontanes, en 1882, quelques années après que Mallarmé y quitta sa charge de cours.
13. Cette citation et la précédente, in *Les Mots anglais*, OC p.959.
14. C'est moi qui souligne.
15. *Du côté de chez Swann* coll. Folio p. 33 et sq. Où la scène primitive est interdite par la captivité de la mère dans la chambre de Marcel; où la scène se déplace, redistribuant le rôle du fils au père qui surprend Marcel et sa mère.
16. *Du côté de chez Swann*, coll. Folio, p.42.
17. OC p.662.
18. ..."en nous apprenant à chercher notre plaisir ailleurs que dans les satisfactions du bien-être et de la vanité" (p.39).
19. "Mimique", OC, p.310.
20. Cité quelques pages avant la lettre à Albertine: "Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage, / Le plus souvent, la nuit d'un vol désespéré revient battre au vitrage". (OC t.IV, p.35).
21. Presque Alb[...]ine, celle de Zola et de l'abbé Mouret, asphyxiée aussi.
22. Poème aussi du "coup prisonnier": "Nous ne serons jamais une seule momie / Sous l'antique désert et les palmiers heureux!".
23. Resp. cité in *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Folio p.15 et in OC, t.IV, p.42.
24. *Proust Musil, Partage d'écritures*. p. 102.
25. *La recherche*, T. III, p. 874.
26. Cité par Maurice Blanchot in *Le Livre à venir*, coll Folio Essais, p. 21.
27. *Le livre à venir*, p. 37.
28. *Jean Santeuil*, édition de La Pléiade, p. 325.
- 29 "je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine" in OC p. 284.
30. *Recherche de Proust*, Coll. Point Seuil n°113, p.146.
31. Où l'on respire l'air de la mère, où l'aqueux rencontre l'aérien, comme une exception à confirmer la règle: Balbec joue la chorégraphie des oiseaux de mer, suspendus à l'air par le bec: "sans cesse différé et reporté sous l'action de sa première syllabe, Balbec, le plus suspendu des noms proustiens se déplace en ébauches successives dans l'espace de la page". Ph. Bonnefis: *L'activité littéraire*, RSH n°142, Avril Juin 1971. p. 1G7.
32. *La Recherche*, T. I, p.449.
33. *Parages*, coll. La philosophie en effet, Ed. Galilée 1986, p.69.

34. *Du côté de chez Swann*, coll. Folio, p.452. Notre allusion se rapporte au sonnet *Remémoration d'amis belges* (OC p.60).

35. Encore appelé *Pan*. Joan Rosasco rappelle dans son texte le pastiche de Renan où il est question du lavoir, et de "poursuivre gaiement de jeunes blanchisseuses jusqu'à leur lavoir en chantant un refrain populaire, tremper dans la mousse du savon un pipeau taillé dans le chaume à la façon de la flûte de Pan, y regarder perler des bulles qui unissent les délicieuses couleurs de l'écharpe d'Iris et appeler cela enfileur des perles". — L'ironie s'effectue aux dépens du faune et de Mallarmé, rappelant selon elle l'expression argotique *faire zizi panpan*. (J. Rosasco, *Aux sources de la Vivonne* in *Recherche de Proust*, Note I p. 14G.)

36. S, dans les *Mots Anglais*:

"grâce à l'adjonction de w (en sw), c'est rapidité et quelquefois gonflement ou absorption [...] c'est scission, éparpillement, entaille et tondaison, ou frottement et bribes". Lettre disséminante par excellence, commandant "SWAN, cygne; SWARM, essaim [...] to SWELL, s'enfler; SWOON, s'évanouir". In OC p. 948-49. W, au "sens d'osciller [...] puis de flotter [...] parfois traduisant régulièrement l'initiale *g* ou *v* d'une série entière de mots qui appartiennent à d'autres langues, elle se trouve, toute grammaticale alors, dénuée de vitalité". (OC p.932)

37. Pour cette citation et la précédente, in *L'Activité littéraire*, p.168-169, RSH n°142, Avril-Juin 1972.

38. Selon la définition de Proust in *La Prisonnière*, coll Folio, p.163.

39. *Yacht* est l'un des seuls mots qui nous restent du livre, comme en témoignent les scolies recueillies par Jacques Scherer in "*Le Livre de Mallarmé*", Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1977.

40. ""Regrets et rêveries". *Les Plaisirs et les jours*.

**ORPHÉE EN HÉRITAGE:
EXPLICATION OU FABLE NOUVELLE?**

Si la question est de savoir si Mallarmé a eu des disciples, elle est aussi, implicitement, de savoir s'il fut un fondateur, d'une idée nouvelle, d'une parole et d'une croyance inouïes jusqu'alors. En ce cas mon propos pourra paraître incongru qui, dès son intitulé, l'insère dans une lignée, une tradition, et en fait un continuateur, un transmetteur et non un radical inventeur. Pour cela, au moins, y aurait-il une faille dans la démarche? ou, peut-être, infléchissement de la question? Par cela, devrait-on aussi soupçonner la réalité du propos? Je ne prendrai pas argument du travail alimentaire de compilateur que Mallarmé fit en publiant *Les Dieux antiques* en 1880.(1) Orphée y figure à une place que lui désigne son rang inférieur dans la hiérarchie mythologique, du côté des héros cependant, sorte de messenger entre les dieux et les hommes. Quoi qu'il en soit de son sort dans l'ouvrage, rien n'y marque que le rédacteur, par ailleurs poète, le signale particulièrement à notre attention. Rien en effet qui égale la valeur de la dérivation adjectivale promise à la célébrité dans l'expression du 16 novembre 1885: "l'explication orphique de la Terre est le devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme né du Livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose comme équation de ce rêve ou Ode."(2) Devenu adjectif, Orphée est qualité, valeur et non figure ou substance. Sa présence, lorsque s'exprime la volonté mallarméenne quant à la poésie souhaitée, n'est plus de l'ordre de la représentation, même symbolique, mais de la pensée; sa valeur est d'opérer un travail de transformation mentale sur le monde. Comme matériau mythique explicite Orphée s'efface quelque peu - et il importera d'en suivre les traces estompées - cependant qu'il se diffuse dans l'oeuvre comme mode de

lecture d'une permanence ou d'une exigence opposées à toute contingence et qu'il se transforme en une pensée sur la création.

Au centre de cette pensée, Orphée, inexprimé comme tel bien souvent, héros biface; son versant apollinien est l'endroit d'un versant chtonien; le poète de lumière associé à l'aurore est aussi celui qui commerce avec les ombres pour les avoir frôlées au cours de sa descente aux enfers; il marque une place entre un univers solaire et un monde ténébreux. Orphée l'enchanteur, qui apaise les forces sauvages et conduit les bêtes séduites par son chant en un cortège obéissant, est le héros civilisateur dont la parole ordonne le monde et le fait passer du chaos et de la férocité à la civilisation. Orphée l'enchanteur, dont le chant égale en séduction celui des Sirènes, êtres à la double nature, humaine et animale, dangereuse tentatrices, et soutient les rameurs d'Argos. Il leur donne la cadence quand lui-même, trop faible, ne peut ramer, et conduit ainsi les conquérants jusqu'à leur but. Orphée à la merveilleuse parole s'accompagne sur une lyre faite d'une carapace de tortue, symbole de la rotondité de la terre; il fait vibrer le monde entier sous les frôlements de ses doigts. Mais il est surtout, ensemble de traits plus émouvants -et qui, après Mallarmé demeureront plus secrets: celui qui erre inconsolé de la perte de son Eurydice deux fois perdue. Inconsolé et consolateur, Orphée fait entendre sa plainte sous les cieux jusqu'à ce que les Ménades ou les femmes de Thrace, ulcérées, le lapident et le dépècent et dispersent son corps jusqu'à Délos, où sa tête sera enterrée.

Bien loin de la fidélité au mythe entendu comme histoire, cette allégorie, accompagnée de certains traits plus ou moins lisibles accompagnera la démarche poétique de poètes explicitement disciples de Mallarmé ou qui resteront ses débiteurs, sinon ses imitateurs fidèles. Gardons nous d'établir des filiations trop directes pour en déduire une transmission d'héritage patente, mais posons dans l'attente de conclusions qu'un tel mythe, présent dans de brillants éclats ou dispersé, tel le corps d'Orphée lui-même, et moins perceptible, sinon à demi assourdi, trouve dans la pensée et l'oeuvre mallarméenne une

vie renouvelée dont se ressaisiront ses successeurs à l'obédience plus ou moins publiée. Ce sont ces traces que nous relèverons, après un parcours mallarméen, dans l'oeuvre de Paul Valéry, le disciple reconnu et l'héritier officiel, et, auparavant dans l'oeuvre apollinarienne; celle-ci, pour moins se réclamer de Mallarmé, orientée plutôt vers une poursuite actuelle d'une poésie ardemment moderne -sinon moderniste- recompose pourtant très fortement une nouvelle image d'Orphée, et une forme d'"explication orphique de la Terre". La fable d'Orphée, dans sa recomposition, relancée dans un ordre conceptuel et poétique, sera bien le foyer lumineux des poètes.

On a noté la rareté du nom d'Orphée dans l'oeuvre de Mallarmé, réservé à l'opuscule sur les mythes grecs et romains, et cependant sa trace comme adjectif qui l'oriente doublement vers une interprétation et une révélation. Orphique comme adjectif implique un mode de l'être, de la pensée, voire un corps de pensées et d'affects, déduits du mythe, une posture et une ambition. Par une sorte de redondance la présence orphique, déjà révélatrice en elle-même se redouble de la mention de l'"explication". Orphée est à la fois le messager entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, et celui qui concilie l'ordre animal et l'ordre humain: il ouvre donc la voie à une interprétation de l'ordre du monde. La mission est à la hauteur du mythe; elle en exprime l'essence par-delà les avatars du héros. C'est dans le cadre du Livre comme Œuvre totale et impersonnelle, qui abolit le chaos, le hasard, la poussière du monde concret, qu'opère la présence orphique, dans un mouvement de téléologie toujours retardé (3).

Si donc la référence directe à Orphée tend à s'effacer des pages de Mallarmé, les vertus heuristiques, apophatiques et prophétiques de la fable baignent l'ensemble dont elles sont le terreau et la promesse dans le même temps. Forme rêvée d'une impossible immortalité, affirmée fortement dès 1867 dans les lettres comme celle à Cazalis:

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 Temps (4)", ou encore dans une lettre à Villiers de L'Isle Adam du 24 septembre 1867: "j'avais encore 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 dessein de la sortir du Rêve et du Hasard, et de la juxtaposer à la conception de l'Univers (...) Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant des Nuits innommées.

Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres, à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu "Beauté", l'autre personnel, les "Allégories somptueuses du Néant mais (dérision et torture de Tantale), l'impuissance de les écrire -d'ici à bien longtemps, si mon cadavre doit ressusciter.(5)

Certes, cette lettre fait état d'une impossibilité de procéder autrement que par la sensibilité poétique mais l'ambition est tracée, qui ne cessera de se dire. Le signe du voyage mental vers un être épuré, envers d'une opération de retranchement de soi, loin de l'autocontemplation, montre la voie vers une forme de l'être qu'il veut supérieur au sujet contingent; là se dépasse le lyrisme personnel.

La première démarche est celle de la séparation dans une Tour d'ivoire, qui est abri face au monde et source de lumière; le premier mouvement est de recul. Car "si une époque sait, d'office, l'existence du poète" (Pléiade, p.377) , comme le dit "L'Action restreinte", dans *Quant au Livre*, l'affirmation a surtout valeur de dénégation, de pari fondé sur une foi, une conviction et s'oppose aux constats de son contraire. Plus souvent sous les yeux "l'encanaillement du format sacré, le volume" contraint le poète à cultiver l'écart et à réserver sa parole: "le personnage de qui l'on a souci (du moins on exige qu'il soit quelque part, loin et ne l'entendît-on pas immédiatement) se fait deviner: il ne cherche de facilité ordinaire ou à la portée, son nom tourbillonne ou s'élève par une force propre jamais en rapport avec les combinaisons mercantiles" (ibid. même p.). Cet aspect, bien connu de la

pensée mallarméenne, pensée de l'écart et de la protection, ne va pas sans une suscitation des images menaçantes d'un monde vil, occupé de gains plus que de conquêtes. "L'Action restreinte" dessine l'espace secret et sacré où se retranche le poète dont l'acte "toujours s'applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu (le poète) cherchas" (ibid. p.369).

Si le premier mouvement, nécessaire, est de recul, il s'associe pourtant au geste visible et parfois outré. Car, si au déplié du journal s'oppose le repliement vierge du livre, le refus du regard de la foule menaçante et le choix des quelques uns qui sauront entendre le poète, si à l'exposition au grand jour s'oppose le repli de l'être et l'enfoncement dans un lieu secret et élu, s'y associe l'idée d'un jeu exubérant, même si pour soi seul, de l'écrivain charmeur, "l'écrivain, de ses maux dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer au texte, le spirituel histrion" (ibid. p.370) (6). Le voici, ce poète charmeur, bateleur pour soi-même qui pour s'appliquer au secret du livre n'en déploie pas moins ses ressources inouïes, sorte de spectre qui exhibe et dissimule dans le même temps son propre théâtre dans "l'immédiat évanouissement de l'écrit"(ibid. p.371). Ce spectre révèle la poésie comme sacre face aux gesticulations de "l'époque", attendant que la révélation advienne. Face à la menace intérieure et extérieure se joue un jeu caché du sage et de l'histrion qui est parade et réponse, et ménage la place du poète, celle du mystère.

Si ce livre est le Livre, mythique à jamais de ne s'être jamais réalisé et d'avoir suscité tant de gloses et de questions à jamais ouvertes; s'il ne fut peut-être jamais qu'approché par Mallarmé lui-même, il marque en cette fin du XIXème siècle la place d'une image sacrée pour la poésie et les lettres, d'une image sacrificielle (7). Sacerdotale, vouée au mystère, la poésie accueille une parole anonyme qui exprime la pureté de l'artiste en qui la personne s'est détruite pour qu'il soit la poésie elle-même. Dans les textes réunis sous l'intitulé "Proses de jeunesse", l'éloge de Théodore de Banville, Orphée se montrait, une dernière fois nommé, pour exprimer tout le

poète: "aux heures où l'âme rythmique veut des vers et aspire à l'antique délice du chant, mon poète, c'est le divin Théodore de Banville, qui n'est pas un homme mais la voix même de la poésie, -et, souriant, je bois le nectar dans l'Olympe du lyrisme (...) Ainsi dut être celui qui le premier reçut des dieux la lyre et dit l'ode éblouie avant notre aïeul Orphée - Ainsi lui-même Apollon" (8) L'image glorieuse du poète, nouveau fils d'Orphée et son incarnation, est ici attirante et se déploie en superbe apothéose. La disparition de l'homme dans la voix de la lyre annonce pourtant la menace que fait porter sur le poète l'éventuel sacrifice pour que le sacre arrive. divinisé et triomphant le poète est aussi sacrifié pour que reste une voix, le son d'une lyre, un rythme, car la pureté de l'artiste s'accomplit au prix d'une destruction, comme il faut qu'existe le monde barbare des bêtes sauvages, comme il faut qu'Eurydice disparaisse pour qu'Orphée chante.

Glorieuse, sublime et sacrée l'image d'Orphée est aussi ambiguë. Elle l'est doublement, et on le voit à ce que s'y applique un double mouvement d'ironie devant l'excessive splendeur et de recul devant l'horreur. Ironie, car l'image est piégée dans sa trop grande pureté; elle peut receler les dangers de la tromperie et de la mythification. La gloire est associée à Banville, Orphée offre maintenant les leurres où se prend l'impuissance ou la faiblesse:

Las de l'amer repos où ma paresse offense
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Naturel, et plus las sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une fosse nouvelle
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
— Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
Le vaste cimetière unira les trous vides? (Pléiade, p.35)

Voilà le piège de la gloire, même secrète, même tue, dont se rit, cruellement peut-être mais soulagé, le poète de "La gloire" (ibid. p.288-289) (9) qui reconnaît la chimère et s'en va

seul; voici encore l'illusion, le jeu, le plaisir trouble de la "Déclaration foraine" où la hauteur musicale et poétique, la puissance de la métaphore s'épuise dans un commerce douteux, où le poème s'échange contre le plaisir im.médiat et le lieu commun d'une esthétique convenue (ibid. p;281) (10)

Voici le prisonnier de sa propre gloire, voici le rêve englué dans ses séductions, le poète pris dans les lacs de trop de grâces. Dans "La Chevelure" (ibid. p.53), la femme ramène au théâtre du monde, "vivante allégorie", elle est aussi la forme dégradée des aspirations les plus hautes, ou "cette vive nue" qui s'est substituée à l'image de la morte, cette femme vivante qui efface l'image du sacrifice par où le poète atteint à la grandeur.

Car l'image d'Orphée est avant tout celle de l'acceptation du sacrifice et de la mort, de la pureté qui est solitude orgueilleuse, comparable à celle d'Hérodiade, et de la destruction de Saint Jean, de sa décollation et de son démembrement. A l'ironie du premier mouvement de recul devant une mission orphique promise à l'apothéose répond un autre recul, suivi d'un assentiment, devant les liens indissolubles d'Orphée avec la mort. Mauron a relevé à quel point l'expérience de morts féminines a ouvert un chemin poétique pour Mallarmé (11). La création d'une œuvre impersonnelle répond à un souci de détachement vers une immortalité impossible mais souhaitée: "le poète n'est ni religieux ni philosophe, ou seulement de biais, et parmi d'autres aspects souvent plus importants. Au centre, il est poète et joue sur cette carte existence et salut" (12). Réponse à l'angoisse de la mort, des femmes disparues, la poésie est la voie du salut, contre la destruction. Car le poète est celui qui, comme Orphée, peut peser la vie et la mort. Il est le passeur entre deux mondes, celui des vivants, et celui des morts dont il a approché l'expérience. Cette fonction de passage entre les opposés, le bas et le haut, le vil, l'horrible et le sublime, participe de cette fonction orphique que Mallarmé attribue à la poésie et que J.M. Maulpoix rappelle dans *La Voix d'Orphée*(13) C'est la voix d'Orphée qui lui a permis la descente aux Enfers, c'est sa voix qui rappellera sans cesse

qu'il y a laissé Eurydice. Orphée suspend les supplices des Enfers, il atténue les douleurs d'Ixion, de Sysiphe et de Tantale, apaise Cerbère et les Euménides, déjoue les sortilèges, mais il est impuissant à calmer sa propre douleur. Passer de frontières, il tient son pouvoir d'avoir côtoyé la mort et peut en dire la leçon, dont il souffre lui-même. Le travail du poète est cette remontée des ténèbres, à l'inverse de la descente au tombeau d'Igitur. Sans croire religieusement ou philosophiquement à l'immortalité, il dit lyriquement l'expérience de la mort vue, approchée et peut-être donnée par trop de hâte, et rend compte de l'attrance et du risque de cette abolition démente.

"Plainte d'automne", poème sur la mort et la morte: "car depuis que la blanche créature n'est plus, étrangement et singulièrement, j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot: chute" (op. cit. 270-271). Fin de l'été, fin du jour, décadence romaine définissent l'ambiance délectable où le poète pleure et chante la morte, inconsolable et inconsolé, mais attentif aux chants d'un orgue de Barbarie. La puissance obscure d'Orphée est là, qui rachète par son expérience les limites de l'expérience humaine et prend place parmi les sauveurs consolateurs, qui amplifient la parole de l'homme.

Avons-nous cerné Orphée? Certes pas la figure allégorique sous sa forme complète et dans sa diversité, mais, pensons-nous, une allégorie de l'être de langage, absent et présent dans le même temps, le poète dans une fonction sublime, haute, cependant que sujette à l'ironie, glorieuse et périlleuse.

Or voici que paraît Orphée

Tel qu'en lui-même l'éternité nous l'a livré, non plus dissimulé ni dispersé, mais présent dès le sous-titre, et première figure du *Bestiaire*; le liant à une tradition médiévale,

ORPHÉE EN HÉRITAGE

Michel Décaudin l'associe en outre et fort justement aux poésies de circonstance de Mallarmé. (14)

Orphée est présenté par une voix qui déclame à la cantonade et par l'impératif appelle l'attention:

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre
(éd. de La Pléiade, p.3)

Les notes d'Apollinaire lui-même soulignent l'alliance de la voix et de la ligne du dessin, de la lumière de la peinture et surtout les liens entre Orphée et une tradition occultiste, voire une annonce de la rédemption christique (15) Orphée porte sa lyre et ouvre le cortège des animaux. Par là, le poète lie microcosme humain et macrocosme, il associe la création absolue par la parole et le règne animal de la reproduction inconsciente. Dès le second poème, il saisit la lyre:

Du Thrace magique, ô délire
Mes doigts font sonner le lyre.
Des animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons (ibid. p.4)

L'emblème d'Orphée est le signe de sa puissance; Eurydice, victime du serpent, accompagnée de l'évocation d'Eve et de Cléopâtre et "encore trois ou quatre femmes" n'est plus associée aux Enfers mais à la relation amoureuse.

Orphée revient quatre fois dans *Le Bestiaire*. La seconde fois au milieu d'une "troupe infecte" qui pourtant est plus merveilleuse

que les sept merveilles du monde
Et le palais de Rosemonde (ibid. p.15)

Image naïve peut-être de la transfiguration du bas en sublime, de l'infiniment petit en splendeur, ode à la création, ce poème reste encore attaché à la figure antique d'Orphée,

cependant que le suivant le transforme en Sauveur, en homme de parole, de la bonne parole. Associé aux poissons, il est "Jésus, mon Sauveur" (ibid. p.20). La lignée s'affermit qui va selon une tradition ancienne d'Orphée au Messie. Après quelques poèmes consacrés à des animaux marins ou d'eau douce, terribles comme la Méduse ou le Poulpe, ou évoquant l'idée d'éternité comme la Carpe, la quatrième apparition d'Orphée réunit l'antiquité gréco-latine et la religion chrétienne. C'est Orphée qui déjoue les sortilèges des Sirènes, sauve les Argonautes de la mort et invite à entendre les "anges du Paradis". La mort connue et vaincue est son lot, les délices des chant de mort et de vie se mêlent: Orphée accompagne la quête des hommes. Là se noue un drame car les Sirènes, femmes poissons, femmes oiseaux, lui font face; elles sont la voix intérieure du poète, captif des ces chants et séduit, consentant à leur attraits, et goûtant les plaisirs du temps et de la mort:

Mer, je suis comme toi, plein de voix machinées
Et mes vaisseaux chantants se nomment les années (ibid. p.27)

Quatre oiseaux ferment le "cortège d'Orphée", avant le Boeuf ailé, animal évangélique et de la bonne parole: ce sont la Colombe, qui annonça la fin du déluge, le Paon, animal de Vénus, le Hibou symbole de la sagesse et l'Ibis, symbole de la mort. L'éclectisme du cortège trace pour Orphée un parcours symbolique où les drames, assourdis, se laissent pourtant entendre, cependant que le chant poétique annonce une joie simple. Au boeuf revient le dernier chant:

Nous revivrons mes chers amis
Quand le bon Dieu l'aura permis (ibid. p.32)

Les accents naïfs ne sauraient faire oublier l'idéal d'immortalité sur lequel Apollinaire, comme Mallarmé, prend un gage, selon, pour l'un, un registre plus solennel, pour l'autre plus assourdi.

Volontairement naïf par le ton, par la succession de pièces brèves et de rimes plates, et raffiné par la grâce des bois

de Raoul Dufy, ce *Bestiaire* renoue avec une légende qui, chez Mallarmé, n'osait pas se montrer entière, sauf à s'appliquer à un autre, le maître des premières années. Apollinaire renoue clairement avec la mythe du héros. Joignant au plaisir rhétorique et poétique la joie du jeu avec la mythe du héros à la parole civilisatrice

Inversement, *Le Poète assassiné* connaît la mort d'Orphée. La poésie est condamnée; victime de la gloire publique et des excessives largesses des entreprises et des institutions, elle soulève l'indignation des foules envieuses. Horace Tograth, après un long et savant discours, émaillé de références mythologiques, conclut: "sans tarder donc, il faut aviser et nous guérir de cette plaie poétique qui ronge l'humanité" (*Œuvres en prose*, T I, éd. de La Pléiade, 1977, p.291). Guerre au laurier et aux poètes, déclare l'ingénieur agronome, le monde entier se bat, jusque dans La Closerie des Lilas "où était enfermé le Prince des poètes (...) Comme Orphée, tous les poètes étaient près d'une malemort" (ibid. p.293-294). Croniamantal, qui promet à la foule l'Ennui et le Malheur, meurt lapidé par les femmes, comme Orphée, sous le regard de Tristouse Ballerinette qui trépigne de joie. Cette fausse Eurydice offre à sa mémoire une sculpture inversé, une forme creuse à son image, façonnée par L'Oiseau du Bénin "si bien que le vide avait la forme de Croniamantal, que le trou était plein de son fantôme" (ibid. p.301). Sur ce cénotaphe, comblé de terre, on planta un laurier. *Le Poète assassiné*, fable bouffonne et tragique, ramène Orphée au grand jour pour exalter l'artiste créateur, double du poète lui-même selon un dessin forcé; les amours impossibles et mortelles, le rôle salvateur et la force de séduction de sa parole, la mort sous les coups d'une foule sauvage sont les traits du héros poétique.

La version apollinarienne de la figure d'Orphée lui fait subir des transformations visibles, tout en le désignant explicitement. Le développement complexe, du récit redonne au mythe un substrat narratif qui avait été effacé dans l'éclat fragmentaire de l'oeuvre mallarméenne. C'est à une recomposition de la figure orphique qu'Apollinaire aboutit, dans une sorte de joie affirmée, comme si la mort du héros

devait être le sacrifice nécessaire pour que le poète existe, en le dégageant des contraintes d'une gloire douteuse. A ce titre, Apollinaire reprend bien la position de l'écart caractéristique de Mallarmé, mais pour la dépasser par un reniement critique et une victoire dernière sur la foule (16)

Comme l'annonçait *Le Bestiaire*, Apollinaire ne sépare pas la poésie - la voix - et la peinture - la lumière. on pourrait ici prolonger avec un rappel de ses critiques sur l'art et de ses tentatives d'imposer la notion d'orphisme en peinture, associé à sa propre poésie. Cette théorie, pour être moins probante en ce domaine que dans le domaine poétique, atteste pourtant la vigueur d'Apollinaire à se réclamer d'une visée mallarméenne reprise et prolongée. Doit-on encore entendre Orphée, parmi d'autres, dans la "Chanson du mal aimé"?

Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d'esclaves aux murènes
La romance du mal aimé
Et des chansons pour les sirènes

On peut ici rappeler *Le Bestiaire* et "mes vaisseaux chantants se nomment mes années" et les sirènes du recueil. Orphée le mal aimé, le mal aimant erre dans ces vers, suspendant les tourments quand il reste en proie aux siens. Nous voyons encore revenir dans la "Chanson" les orgues de Barbarie, comme dans "Plainte d'automne" de Mallarmé, cependant qu'Eurydice est évoquée une dernière fois: "vers toi toi que j'ai tant aimée":

Les dimanches s'y éternisent
Et les orgues de Barbarie
Y sanglotent dans les cours grises (op. cit. p.59)

C'est la même ambiance mallarméenne dans ce refrain que dans "Plainte d'automne", mais aussi dans "Signe" qui associe la parole poétique à la fréquentation de la mort:

Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne

ORPHÉE EN HÉRITAGE

Partant j'aime les fruits je déteste les fleurs
Je regrette chacun des baisers que je donne
Tel un noyer gaulé dut au vent ses douleurs (ibid. p.125)

Même adieu à son passé dans "Fiançailles":

J'ai eu le courage de regarder en arrière
Les cadavres de mes jours
Marquent ma route et je les pleure (ibid. p.131)

Mais surtout, inversement, quel appel à un Orphée vainqueur, sauveur et enfin sauvé, sinon consolé, dans "Cortège"

Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime
Parmi lesquels je n'étais pas [...]
Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même" (ibid. p.75)

Poème de l'attente d'une vie dans le remembrement, et la recomposition glorieuse, "Cortège" efface les teintes funèbres et se tourne tout entier vers un avenir lumineux. Dans "Vendémiaire", le final d'*Alcools*, le mythe dyonisiaque de l'"universelle ivrognerie" chantera une conquête définitive, qu'annonçait déjà la fin d'une strophe de "Fiançailles":

Mes yeux nagent loin de moi
Et les astres intacts sont mes maîtres sans épreuve
La bête des fumées a la tête fleurie
Et le monstre le plus beau
Ayant la saveur du laurier se désole (ibid. p.133)

Orphée vainqueur a-t-il réussi à vaincre la mort, à l'émouvoir? Les monstres se soumettent, et, dût le poète, en mourir lui-même, le lyrisme vainqueur l'emporte qui fait reculer le voile funèbre. La mélodie s'est éployée, entre

mélancolie et joie, qui libère les forces orphiques sans attendre une révélation à venir. Dans un sonnet irrégulier du *Mouvement perpétuel*, "Un air embaumé", Aragon sacre Apollinaire:

Les fruits à la faveur de sable
Les oiseaux qui n'ont pas de nom
Les chevaux peints comme un pennon
Et l'Amour nu mais incassable

Soumis à l'unique canon
De cet esprit changeant qui sable
Aux quinquets du moi haïssable
Le champagne clair du canon

Chantent deux mots Panégyrique
Du beau ravisseur de secrets
Que répète l'écho lyrique

Sur la tombe mille regrets
Où dort dans un tuf mercenaire
Mon sade Orphée Apollinaire (17)

Je laisse à Aragon le soin de clore cette analyse d'Apollinaire, qui le couronne en gloire.

D'Orphée au rameur

Mais il reste un disciple, le disciple dira-t-on. Détenteur de l'héritage spirituel de Mallarmé, plus âgé qu'Apollinaire mais que la mort épargna plus longtemps.

" Il m'est arrivé d'écrire un certain jour: Au commencement était la fable" dira-t-il dans sa *Petite lettre sur les mythes* (Pléiade, T I, p.966), montrant par là sa croyance dans la valeur et la force de ces fables, mais aussi son détachement. Ce sont légendes qui tracent les limites de notre

ORPHÉE EN HÉRITAGE

connaissance, signes de notre faiblesse plus que de notre pouvoir. Elles ont l'attrait suspect de la littérature, adorée et haïe. Du mythe, il convient de lire le sens et peut-être de s'en débarrasser à moins d'en créer à son propre usage de plus secrets (18). De Mallarmé et de la figure sacrée du poète vivant dans l'écart, il est inutile de dire que Valéry se fait l'héritier mais pour quelle application ou explication, secrète, désenchantée, tendue vers une forme lyrique du drame impersonnel, qui dit le vain effort du sujet vers soi-même?

"Orphée" est le titre d'une pièce de *Album de vers anciens*, qui parut dans la deuxième édition du recueil en 1926. Le titre du recueil fait écho à l'oeuvre de Mallarmé tout en renvoyant à une époque déjà reculée de la création de Valéry: héritier certes mais qui dépasse son héritage. Le héros du poème, tout apollinien, est associé au soleil; la lumière baigne le poème, et l'or des sanctuaires. Orphée le bâtisseur, qui soulève les rochers, soumet le monde au pouvoir de sa lyre:

Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable!... Le feu des cirques purs descend;

[...]

Il chante assis au bord du ciel splendide, Orphée!
Le roc marche, et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent le poids nouveau qui vers l'azur délire!

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
A l'âme immense du grand hymne sur la lyre!"

(op. cit p.76-77)

C'est un héros solaire et non celui qui connut les enfers et perdit Eurydice. Il crée un monde humain, durable, composé à partir du chaos. Valéry en appelle ici non au voyage dans les ténèbres mais au langage comme construction. Entre une lecture lyrique et une lecture poétique et rhétorique. Valéry choisit l'ordre littéraire de la composition:

Je compose en esprit Orphée...

Si l'expérience du désordre et de la douleur est nécessaire et si Orphée est convoqué, c'est que le désordre est essentiel à la création en tant que celle-ci se définit comme un certain ordre (19). Ce poème, tardivement paru, remonte pour son projet et sa première version à 1891, avant la période d'occultation de la poésie pour Valéry et avant la crise de Gênes; il formait les dernières lignes de *Paradoxe sur l'architecte* (20). On le voit bien à ce trait Orphée entre dans la lignée des créateurs, des civilisateurs mais non dans celle des explorateurs des sombres enfers ni de ceux qui ont eu commerce avec la mort. Point d'aimée à retrouver, point de pont à jeter entre deux mondes, ni Muse ni au-delà; Orphée est le verbe créateur. Le mélodrame y a son sens étymologique et non affectif.

Mais on sait aussi qu'il est imprudent de s'en tenir à cette image de Paul Valéry, dont la conception de la littérature est loin d'être aussi solaire qu'il peut paraître, ni aussi orientée par un parti pris architectural. Entendons ceci, venu de *Autres Rhumbs*:

Châtiment:

Et pour ta punition tu feras de très belles choses.

Voilà ce qu'un Dieu, qui n'est pas du tout Jéhovah, dit véritablement à l'homme après la faute. (21)

L'ordre est fondé sur une malédiction, une souffrance. Orphée doit vaincre des forces ténébreuses, celles qui forment l'homme même. Si l'ordre qu'il instaure est à ce point nécessaire c'est que l'homme est lui-même chaos. La poésie est un problème général de l'homme, une production complexe dans laquelle le poète est à lui-même son propre créateur, où le faire l'emporte sur toute autre visée.

On verra alors Orphée s'effacer derrière les constructeurs comme Amphion le créateur de Thèbes, ou Sémiramis la superbe, la cruelle, la mensongère, la meurtrière qui repousse l'amour et dire:

ORPHÉE EN HÉRITAGE

Mes plus beaux souvenirs bâtissent des tombeaux (22)

Deux mélodrames des années trente signent semble-t-il la disparition d'Orphée au profit de la composition opposée à l'exploration des domaines obscurs où s'engloutissait Orphée, au profit d'une littérature comme théorie et architecture, comme forme abstraite (23).

Revenons pourtant à ce que la malédiction laissait entendre. Le choix d'Orphée rapproché de Amphion et de Sémiramis opère une violente coupure dans le mythe et -pourquoi pas?- dans la compréhension du Maître. Quelle coupure et que retranche-telle? Eurydice. Elle dont, par cruelle plaisanterie, Valéry se demandait dans un de ses manuscrits contemporains de *Charmes*: Et si Orphée avait fait exprès de se retourner? Si donc il avait voulu sa mort au lieu d'en être responsable par trop d'amour, trop de hâte à la voir? Il faut renoncer à son Eurydice pour que le chant résonne; le lyrisme a pour condition une disparition que loin de déplorer il invoque. Reste alors non plus Orphée le chanteur qui soutient la cadence des rameurs mais le rameur lui-même, avatar d'une figure mallarméenne qui dit:

Mais comme les soleils m'ont tiré de l'enfance
Je remonte à la source où cesse même un nom

et

Quand par un mouvement qui me revêt de pierres
Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux (op. cit. p.153)

Si Orphée combat pour un ordre fragile, fugace mais combat sans cesse, c'est aussi que l'informe, le chaos le guettent, que les images de la chute dans la mort, dans la confusion l'entourent. L'ordre est résistance, comme l'est *La jeune Parque*, écrite "sub signo Martis"; poème de la résistance au vertige et à la mort, dont la source mallarméenne est maintenant connue, il se déploie dans un environnement de rochers chaotiques, sur une frange entre terre et mer:

Et le vent semble en travers d'un linceul
Ourdir de bruits marins une confuse trame
Mélange de la lame en ruine, et de rame[...]
Et tous les sorts jetés
Eperdument divers roulant l'oubli vorace (ibid. p.105) (24)

Doit-on voir dans ce passage une image synthétique des deux figures du couple orphique, entre l'éclat solaire du héros et le précipice où est plongée Eurydice? Le danger mortel qui mène au sacrifice doit être repoussé pour que brille le chant pur de la résistance à la mort: la réponse au malheur est de faire "de très belles choses".

A quoi peut paraître répondre ce mouvement sinon à l'acquiescement à la finitude de l'homme, qui l'emporte sur l'affirmation de ses pouvoirs? Une exaltation de ses aptitudes de constructeur marque la fin dérisoire des croyances messianiques; apprentissage douloureux de l'impossible rachat et même de l'illusion de l'immortalité. Orphée doit mourir de ne plus pouvoir affronter les Enfers et de devoir y laisser Eurydice, par une suprême ruse. L'évidement affectif et psychique du mythe devient patent. L'arrachement ne s'opère plus contre un monde trop limité, mais contre le poète lui-même, privé d'une partie de son être et renvoyé à son savoir-faire de chanteur. L'ambivalence, bien révélée par Michel Jarrety (25), de la littérature aux yeux de Valéry trouve ici son écho dans un Orphée amputé de lui-même, séducteur pour une cause perdue, enchanteur ivre de la gratuité du jeu et d'une splendeur sans autre fin qu'elle-même.

De la légendaire image messianique, Valéry a gardé une trame épurée: au drame complexe et lourdement chargé d'affect il a substitué une affirmation stable, autour d'un univers poétique et rhétorique ordonné, au Sauveur il substitue le constructeur. On m'objectera que la cause est plus subtile, plus complexe et qu'il faut y regarder à plus d'une fois. J'en conviendrai aussitôt, mais alors Orphée aura disparu de l'oeuvre valéryenne pour que se poursuive un dialogue plus rompu, entre intellect et sensibilité, voire sensualité, qui se

déploiera dans le secret des écriture des *Cahiers*. Le chant consolateur de l'inconsolé, la mise en pièces de l'être, la lutte entre dispersion et recentrement s'y jouera dans le débat matinal de l'écrivain (26) .

Il serait certainement imprudent de faire ici la somme d'un héritage que Mallarmé lui-même reçut et transforma. La question du rôle et la fonction actuelle et à venir du poète, de la possibilité même de son chant s'y joue pourtant par

Michèle TOURET
Université Rennes 2

NOTES

1. Voir éd. de La Pléiade, texte établi par Henri Mondor, 1965, pp.1163-1278 et, pour ce qui concerne Orphée, dans le chapitre "Les Héros et le pays de l'immortalité", pp.1239-1240. Voir notamment la fin où, malgré la contrainte de l'ouvrage alimentaire Mallarmé laisse entendre une interprétation du mythe: "alors qu'est ce que le serpent qui mord Eurydice? Le serpent des ténèbres, qui tue le beau crépuscule du soir. Le pèlerinage d'Orphée enfin représente le voyage que, pendant les heures de la nuit, le Soleil passait pour accomplir afin de ramener, au matin, l'Aurore, dont il cause la disparition par sa splendeur éblouissante." En revanche il faut remarquer l'absence d'Orphée du passage sur les Argonautes: ne peut-il figurer dans un récit dont il ne serait pas le héros?

2. Lettre à Verlaine, publiée par Henri Mondor in *L'Amitié de Verlaine et Mallarmé*, NRF, Gallimard éd., 1939, p.91. Mallarmé y introduit ainsi son rêve: "un livre tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des aspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque écrit même les Génies."

3. Voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Le Seuil éd., Paris, 1980, p.275, qui cite Jacques Schérer: "L'oeuvre vraiment pure ne peut être que totale et seul le Livre auquel aboutit le monde est un vrai livre. Le soleil intellectuel ne se fragmente pas. Mais c'est en le poursuivant que Mallarmé a créé tout ce qu'il a écrit." Et Michel Beaujour continue ainsi: "Ce mythe inverse en quelque sorte la Cabale: la bible mallarméenne reste encore à énoncer, bien qu'elle soit déjà virtuellement présente dans l'oeuvre manifeste qu'elle oriente". Auparavant

Jacques Schérer disait: "Assurément cette oeuvre est à certains égards, subjective, circonstancielle, discontinue. Mais sa grandeur vient du Livre total vers lequel elle s'oriente (...) Dès lors, ce qu'on a pu appeler l'échec de Mallarmé revêt un caractère nécessaire." (*Le "Livre" de Mallarmé*, premières recherches sur des documents inédits, préface de Henri Mondor, NRF, Gallimard éd., Paris, 1957, p.142-143.

4. Lettre du 14 mai 1867, *Correspondance de Mallarmé*, éditée par Henri Mondor et Jean Pierre Richard, Tome I, 1862-1871, NRF, Gallimard éd., Paris, 1959, p.241.

5. Ibid. p.259

6. Voir encore pp.370-371 : "là, en raison des intermédiaires de la lumière, de la chair et des rires le sacrifice qu'y fait, relativement à sa personnalité, l'inspirateur aboutit complet ou c'est, dans une résurrection étrangère, fini de celui-ci: de qui le verbe répercuté et vain désormais s'exhale par la chimère orchestrale. Une salle, il se célèbre anonyme, dans le héros."

7. *Un coup de dés* est-il ce livre ou en montre-t-il la possibilité? Valéry ne le laisse guère entendre quand il exprime sa découverte de l'ouvrage. Sans doute devons nous penser que ce livre reste à jamais l'objet du désir du poète (voir *Le coup de dés*, lettre au directeur des Marges, Pléiade, T I, p.622-630 et surtout p.626-627).

8. Ed. de La Pléiade, p.264-5; ce passage est précédé des évocations de Gautier et de Baudelaire; Mallarmé y souligne le contraste entre le clair Orphée Banville et le "métal cruel d'un miroir" que lui tend l'ennui baudelairien.

9. Ibid. pp.288-9; on entend dans ce poème une ironie et une forme de jeu avec l'idée même de la gloire, rêvée et repoussée dans le même temps, au cours d'un voyage en train à Fontainebleau. La solitude est la lot du poète au début et à la fin du texte, mais le désir de la gloire pourtant hante subtilement le reste du poème.

10. Après avoir recouru à "quelque puissance absolue, comme d'une Métaphore" le narrateur poursuit: "Vite, dégoiser jusqu'à l'éclaircissement, sur maintes physionomies, de leur sécurité qui, ne saisissant tout d'un coup, se rend à l'évidence même ardue, impliquée en la parole et consent à échanger son billon contre les présomptions exactes et supérieures, bref la certitude, pour chacun, de n'être pas refait."

11. Charles Mauron. *Mallarmé par lui-même*, Le Seuil éd., collection "Les écrivains par eux-mêmes", 1964.

12. Ibid. p.57. Charles Mauron complète cette citation par une autre, d'une lettre à J.H. Rosny: "J'espère peu mais je fais comme si j'étais immortel, puisque je poursuis quelques symboles qui expliqueraient l'univers."

ORPHÉE EN HÉRITAGE

13. José Corti éd., Paris, 1989 et notamment p.108, où l'auteur rappelle le désir de voir la mort ou la morte, de voir une dernière fois celle qui eût pu renaître; après ce geste, il ne lui reste que le chant.

14. Voir *Pléiade*, p.1038

15. Ibid. p.33, voir les notes d'Apollinaire, à la suite du texte: "Quand Orphée jouait en chantant, les animaux sauvages eux-mêmes, venaient écouter son cantique. Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts. Fondé dans la magie, il connut l'avenir et prédit chrétiennement l'avènement du SAUVEUR."

16. Après avoir fait de Croniamantal un héros poétique universel, Apollinaire raconte sa vie jusqu'au moment où il doit racheter par sa mort la trop grande gloire dont sont entourés les poètes: "En ce temps là, on distribuait chaque jour des prix de poésie. Des milliers de sociétés s'étaient fondées dans ce but et leurs membres vivaient grasement en faisant à date fixe des largesses aux poètes (...) D'autre part, le goût de la poésie ne s'étant répandu dans aucune classe de la population d'aucun pas, l'opinion publique était très montée contre les poètes que l'on appelait paresseux, inutiles etc." (*Oeuvres en prose*, op. cit. p.289-290).

17. *Oeuvres poétiques*, Éditions sociales, 1974, tome II, p.8081.

18. Voir p. 963-964: "Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause (...) Mais un monstre ou une chimère, qui ne sont point visibles dans le fait, sont à leur aise dans le vague des esprits. Une combinaison de la femme et du poisson est une sirène, et la forme d'une sirène se fait aisément accepter. Mais une vivante sirène est-elle possible? (...) Ce qui périt par un peu Plus de précision est un mythe."

19. Voir *Pléiade*, T I, *Variété, L'Invention esthétique...*, T1, p.1412: "Le désordre est nécessaire à la "création" en tant que celle-ci se définit par un certain "ordre"."

20. *Pléiade*, T 2, p.1540-1541

21. Ibid., p.672

22. *Pléiade*, T 1, p.91-94, pour "Air de Sémiramis", ibid. p.166-188 pour "Amphion" , et , p.182-196 pour "Sémiramis~

23. Voir sur ce point la *Conférence à l'Ecole des Annales*, du 14 Janvier 1932, T 2, pp.1277-1283.

24. *Pléiade*, T I, p.105, peu après les vers écrits à la mort de Mallarmé et que Valéry ne put prononcer saisi par l'émotion:

"Terre trouble et mêlée à l'algue, porte moi
Porte doucement moi..."

25. Michel Jarrety: *Valéry devant la littérature: mesure de la limite*, PUF, 1991.

26. Voir Michel Jarrety, op. cit. p.106, qui rappelle qu'entre l'aspiration à une maîtrise de l'art comme artifice et l'écoute d'une forme d'inspiration, Valéry

MICHÈLE TOURET

usait de la métaphore végétale du développement d'une plante qui "traduit au plus près ce qu'il a voulu être son mode de composition poétique, qui va continuellement de la partie au tout, - où la partie suscite le tout. On ne peut alors se retenir de rappeler, car elle s'éclaire ainsi d'un autre jour, la formule qu'il proposait en 1917 à l'adresse d'André Fontainas pour rendre compte de l'ampleur de La Jeune Parque: "croissance naturelle d'une fleur artificielle".

**"LUS, ILS FROISSENT LA PAGE, POUR SURGIR,
CORPORELS"**

**THÉÂTRE RÉEL ET "SCÈNE INTÉRIEURE"
CHEZ MALLARMÉ ET HOFMANNSTHAL(1)**

La proximité dans le temps et celle des milieux littéraires fréquentés permettent d'établir des liens entre Mallarmé et Hofmannsthal, né en 1874, et qui publia ses premiers poèmes en 1891. Si les deux écrivains ne se connurent très probablement pas personnellement, l'une des plus importantes rencontres de Hofmannsthal, Stefan George, fréquenta Mallarmé et, de manière plus significative encore, "A la nue accablante tu..." parut dans le premier numéro, daté d'avril-mai 1895, de la revue *Pan*, où Hofmannsthal publia entre autres, deux mois plus tard, ses Tercets II, III et IV, puis, jusqu'à l'année de la mort de Mallarmé, *Le Jeune Homme dans le paysage* (1896) et des extraits du *Petit Théâtre du monde* (1897).

Pourtant, l'analyse tentée ici d'une éventuelle relation de disciple, ou d'héritier, de Hofmannsthal envers Mallarmé ne portera pas sur leurs rencontres littéraires et poétiques, mais sur leur conception du théâtre. Ce qui frappe d'emblée qui songe à confronter Mallarmé et Hofmannsthal, c'est une opposition dans la trajectoire d'ensemble de leur œuvre. Au poète de l'Art pour l'Art s'opposerait Hofmannsthal qui, ayant commencé par la "poésie pure" et un théâtre littéraire et statique dans les années 1890, renonça totalement à la poésie pour se consacrer à des pièces de plus grande envergure. Si cela est bien connu, les rapports de Mallarmé avec le théâtre furent longtemps négligés,(2) mais le théâtre occupa toujours Mallarmé: le projet initial d'*Hérodiade* était, vers 1864, sans ambiguïté destiné à la scène, et surtout, Mallarmé écrit

critiques et réflexions sur le théâtre de 1861 à 1897;(3) Hofmannsthal, pour sa part, de 1892 à 1929. Aussi le corpus des seuls textes portant sur le théâtre est-il fort vaste, comprenant pour Mallarmé notamment les textes de *Crayonné au théâtre* (1886-1897) et les chroniques théâtrales de *La Dernière Mode* (1874), pour Hofmannsthal nombre d'articles, d'essais et de lettres.

Hofmannsthal et Mallarmé eurent tous deux un rapport pour le moins épineux avec le théâtre, lieu où se concentrèrent désirs et aversions. La tonalité dominante est celle du mépris, envers un art que la scène dégrade au point qu'on hésite à le qualifier encore d'art. Le théâtre comme "scène vivante" (Hofmannsthal), le "théâtre contemporain et réel" (Mallarmé), est un lieu bien souvent voué à la détestation, où "de vivantes marionnettes devant nous proclament à haute voix leur sottise"(717). Mais ce jugement n'est si violent que parce qu'il est le fruit d'une amère déception: le théâtre est "cet antre du carton et de la toile peinte, ou du génie"(717). Le théâtre n'est donc pas a priori haïssable, il ne l'est qu'en son état actuel, ce qu'expriment les lignes d'ouverture de *Crayonné au théâtre*, qui sont bien plus que des précautions oratoires. Mallarmé annonce se rendre parfois au théâtre mais toujours (il reprend un passage d'*Ulalume* de Poe) "with Psyche, my soul" (294), cette "exquise dame anormale" (293) qu'il mène contempler la distance qui sépare un théâtre idéal, et ambitieux, du théâtre contemporain. Fréquenter ce dernier, c'est forcément, semble-t-il, se compromettre: "quiconque s'aventure dans un théâtre contemporain et réel [est] puni du châtement de toutes les compromissions."(294) Aussi Mallarmé insiste-t-il sur le regard en quelque sorte oblique qu'il porte sur la scène et se définit comme le "contemplateur dérangé de la vision imaginative du théâtre de nuées et de la vérité pour en revenir à quelque scène humaine" (299).

Pour Hofmannsthal, qui connut, enfant, l'univers du Burgtheater de Vienne, le rapport au théâtre est presque aussi conflictuel. Si Mallarmé attend une "Vision"(294), Hofmannsthal recherche au théâtre l'équivalent des espaces oniriques, comme en témoigne la première phrase de son essai

La Scène, image du rêve: "N'oublions jamais que la scène n'est rien, et pire que rien, si elle n'est pas quelque chose de merveilleux. Elle doit être le rêve entre tous les rêves ou bien elle n'est qu'un pilori sur lequel, mis à nu, le rêve du poète, est prostitué."(RuA I, 491)

Dans les années 1890 à 1914, critiquer le théâtre contemporain n'avait rien d'exceptionnel. Mallarmé et Hofmannsthal sont deux exemples parmi d'autres, et le décalage entre une vision exigeante de cet art et le traitement qu'on lui inflige vont de pair avec bien des bouleversements de l'esthétique scénique, dont Mallarmé peut être considéré comme l'un des prophètes,(4) notamment pour l'avènement d'une scène plus dépouillée. Pour Mallarmé, le théâtre de son temps traverse une ère de ruptures: "On ouït craquer jusque dans sa membrure définitive la menuiserie et le cartonnage de la bête"(313). Quant à Hofmannsthal, il vécut cette fracture puisque sa pièce *La Femme à la fenêtre* fut créée en mai 1898 à la Freie Bühne de Berlin, fondée par Otto Brahm sur le modèle, comme son nom l'indique, du Théâtre Libre d'Antoine et qui imposa le naturalisme, notamment Hauptmann, sur les scènes allemandes. Plus caractéristique encore de ces bouleversements esthétiques: la création de *Venise sauvée*, tragédie adaptée d'Otway, en 1905 sous la direction de Brahm, auquel Hofmannsthal tenta en vain d'imposer les décors dont Edward Gordon Craig avait déjà réalisé les esquisses. La correspondance de Hofmannsthal à cette époque contient tous les éléments de cette esthétique théâtrale qui s'oppose à cette "répugnante imagination de tapissiers-décorateurs"(5): réduction du décor à de rares éléments plus symboliques que réalistes, un escalier ou une porte, rejet de toute tendance historique et surtout, dans le cas de Venise, de toute couleur locale qui pourrait valoir pour n'importe quelle pièce dont l'action serait située à Venise, la "Venise scénique ordinaire".(6)

Hofmannsthal et Mallarmé établissent ainsi leur conception du théâtre en prenant le contrepied de ce qu'il leur est donné de voir sur scène. L'hostilité au théâtre tel que la troupe des Meininger le montre à l'Europe entière, le rejet des

décors Renaissance,(7) se retrouvent en effet chez ce Mallarmé qui blâme dans son article consacré à Hamlet "la plantation magnifique du site [et] le port somptueux du costume" dus à "la manie érudite d'à-présent"(300).

A la critique de l'historicisme des décors s'ajoute une réaction au théâtre naturaliste et à un réalisme jugé inutile s'il se contente de montrer "sur la scène seulement des gens pareils aux spectateurs"(313). Comme le dit Gide lors d'une conférence prononcée en 1904 à Weimar où l'avait invité Kessler, "sous prétexte de vérité, on rechercha l'exactitude".(8)

Pour faire front à ces conceptions historisante et naturaliste, Hofmannsthal prôna un théâtre de la suggestion: le décor ne saurait être un élément extérieur à la pièce, il doit donner ou suggérer le sens de l'œuvre et non représenter son cadre objectif. Pour Mallarmé comme pour Hofmannsthal, il importe de s'écarter des excès du siècle finissant pour remonter aux sources d'un théâtre confiant en l'imagination du spectateur. L'auteur de référence est Shakespeare, qui n'a nul besoin d'une scène illusionniste, avec en particulier la scène des artisans répétant Pyrame et Thisbé dans *Le Songe d'une nuit d'été*, paradigme de la réduction du décor.(8)

Délivrer la scène de cette surcharge visuelle, c'est rendre sa liberté au spectateur, ce que Mallarmé formula dans une phrase célèbre de son commentaire d'une pièce de Daudet: "On ne se croit plus, ici, d'autre part, captif du vieil enchantement redoré d'une salle, le spectacle impliquant je ne sais quoi de direct ou encore la qualité de provenir de chacun à la façon d'une vision libre"(319). Un décor qui désigne plus qu'il ne suggère est ressenti comme un obstacle à la perception "directe" du spectateur qui, sortant de sa passivité, devient le créateur de sa "vision".

Cette critique comporte un aspect radical commun à Hofmannsthal et à Mallarmé: le refus total du théâtre comme institution et comme lieu; le théâtre réel n'offrant qu'une singerie, le salut viendra du repli sur un élément pur et incorruptible, le livre. On trouve là une coïncidence de termes, Mallarmé parlant de "théâtre mental" ou de "scène intérieure"

("le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure", 328), d'un théâtre "inhérent à l'esprit"(328) tandis que Hofmannsthal emploie le terme "innere Bühne" (RuA I, 37).

Mallarmé a une élégante manière de dire préférer rester chez lui au coin du feu à rêver d'un théâtre idéal plutôt que d'aller au théâtre: sa cheminée lui rappelle l'ouverture d'un cadre de scène dans un théâtre à l'italienne et "si le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime."(295)

On ne compte pas chez Mallarmé les allusions à ce théâtre suprême que constitue la lecture, condition et lieu de sa "vision de liseur à l'écart" (315). Lisant Swinburne, il évoque "le silence: profond, divin, gisant dans l'âme des lecteurs"(702). Ce qui vaut pour la lecture des vers que l'on chante "au-dedans de soi"(702) vaut a fortiori pour le théâtre, où le décalage entre texte et représentation est flagrant: "Par une mentale opération et rien d'autre, lecteur je m'adonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme. Ses traits réduits à des mots, un maintien le cédant à l'identique disposition de phrase, tout ce pur résultat atteint pour ma délectation noble, s'effarouche d'une interprète."(318)

Sur ce point, la réflexion des deux poètes revient à Shakespeare: celui qu'ils vantaient comme l'auteur de pièces qui n'ont que faire du décor illusionniste incarne dorénavant l'auteur dramatique dont l'œuvre trouve son accomplissement dans l'esprit de qui la lit. *Rois et grands seigneurs chez Shakespeare* (1905) de Hofmannsthal est un texte inspiré directement de la méfiance envers le théâtre réaliste; le spectateur, gêné par la saturation de la scène, retourne à la lecture qui lui permet de laisser libre cours à son imagination, de recréer l'œuvre: "Ces pièces, *Cymbeline*, *La Tempête* et les autres, me donnent l'impression d'avoir le pouvoir inépuisable de se construire dans l'imagination du lecteur créateur une scène intérieure sur laquelle elles peuvent vivre comme un tout et leur musique retentir."(RuA I, 37). La "scène intérieure" du

lecteur est supérieure à la scène réelle car elle permet de rendre le "tout" (das Ganze) alors que la représentation est nécessairement réductrice. Le lecteur est ici à tel point actif qu'il est spectateur et acteur: "Vraiment, le lecteur de Shakespeare et l'acteur shakespearien sont proches parents", ajoute Hofmannsthal quelques lignes plus loin.

Mallarmé, quant à lui, se réfère à Shakespeare dans les pages consacrées à Maeterlinck: il évoque "l'art de Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre!" et poursuit: "Lear, Hamlet lui-même et Cordélie, Ophélie, je cite des héros reculés très avant dans la légende ou leur lointain spécial, agissent en toute vie, tangibles, intenses: lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels."(329). Le vrai poète-dramaturge possède ainsi le pouvoir de stimuler le lecteur, il est "l'ordonnateur de fêtes en chacun" (330). "A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce: aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans" (315).

Prise à la lettre, cette position sanctionne un échec complet du théâtre et revient à une sorte de phénoménologie de la lecture, réservée à quelques esprits capables, ou dignes, de goûter ce plaisir. Mallarmé et Hofmannsthal parviennent à dépasser cette situation aporétique dans leur analyse de l'acteur idéal: pour Hofmannsthal (dont les réflexions rappellent celles de Mallarmé sur la Loie Fuller) la Duse, dont le geste et la diction transcendent les pièces naturalistes qu'elle joue; pour Mallarmé, Mounet-Sully jouant Hamlet et faisant oublier la lourdeur des décors (302).

Cette analyse d'une conception du théâtre oscillant, chez les deux écrivains, entre un refus radical et la vision d'une représentation idéale, devrait se poursuivre par l'étude d'autres domaines sur lesquels leurs réflexions se rejoignent: rencontres ponctuelles, si l'on songe à l'accueil réservé à Swinburne, auquel chacun consacra un article; ou réflexions de plus vastes envergures comme celle qui porte sur Wagner et sur la musique. Si, chez Hofmannsthal, l'œuvre de librettiste participe largement de la défiance envers la langue, la *Lettre de Lord Chandos*, au même titre que la blancheur du "vide papier" de "Brise marine", est surtout un aiguillon nouveau de la

création littéraire. Le librettiste de six opéras bien réels rencontre parfois Mallarmé dans sa relation plus qu'ambiguë à Wagner, dont l'"harmonieux compromis"(543) entre la musique et la langue est, fort diplomatiquement il est vrai, dénoncé comme un leurre. Les multiples métaphores empruntées à la musique ne sont pas uniquement un expédient pour décrire l'œuvre littéraire; elles signifient que l'œuvre peut utiliser des procédés musicaux et atteindre à un effet réservé généralement à la musique. Telle est bien la conclusion de Hofmannsthal dans l'article qu'il consacra à son livret *Hélène égyptienne*; quant à Mallarmé, il écrivait sur *Pelléas et Mélisande*, avant que Debussy ne mît la pièce en musique: "Il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame. Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité." (330)

Ces réflexions ne seront pas poursuivies ici; au demeurant, les rapprochements établis ne permettraient peut-être de conclure qu'à de vagues analogies d'ordre esthétique. En revanche, une voie possible d'investigation consisterait à analyser, toujours dans le domaine du théâtre, la situation historique et donc le décalage d'une génération qui sépare Hofmannsthal de Mallarmé. Leurs conceptions de la scène, telles qu'elles ont été exposées ci-dessus, sont principalement théoriques: il s'agit d'hypothèses nécessaires à la vision d'un théâtre plus élevé. Il faut, pour ainsi dire, bâtir, puis garder constamment à l'esprit, l'utopie du théâtre, pour faire avancer le théâtre réel. Cette différence entre vision et réalité explique que la radicalité de leurs analyses n'ait pas toujours une répercussion directe ni évidente sur la manière dont Mallarmé et Hofmannsthal envisagent le théâtre dans la pratique: Hofmannsthal se consacre au théâtre, avec un éclectisme accru entre 1910 et 1929; Mallarmé continue de fréquenter les théâtres, et paraît même étonnamment indulgent envers des pièces que, lisant le reste de ses chroniques, on jugerait ne pas pouvoir trouver grâce à ses yeux. Il se justifie ainsi: le plaisir le guidera, à défaut de trouver la vision idéale. C'est ce qu'il

affirme clairement dans la première chronique de *La Dernière Mode* consacrée au théâtre: "Toute notre esthétique tient dans ces paroles: Y a-t-il, en telle salle, lieu à s'amuser? et: Ici l'on rit; on pleure là"(717); puis il se propose d'être "attentif à la somme de plaisir que peut, de ces usages nouveaux, tirer une personne contemporaine."(718)

Ce dernier mot, contemporain, n'est pas sans importance. Car pour résoudre la contradiction existant entre ses exigences élevées et la frivolité à laquelle il se livre, dans le cas de Mallarmé, et pour examiner la situation de Hofmannsthal, il faut se défier de l'Art pour l'Art envisagé comme un absolu et y voir plutôt, ainsi que le définit Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, une position qui s'est constituée par la nécessité de trouver une place radicale dans le champ culturel constitué et "qui pourrait ou devrait ne pas exister.(10)

La critique du théâtre est en effet toujours fortement ancrée dans une analyse historique et s'accompagne d'une critique sociale, le théâtre étant par excellence signe des temps, révélateur (au sens photographique) de l'époque. Aussi est-ce dans leurs écrits sur le théâtre que l'on peut lire le plus clairement, chez Mallarmé et chez Hofmannsthal, cette dimension que les Allemands appelleraient Kulturkritik.

Chacun estime se trouver dans une période historique critique. Mallarmé va au théâtre mais essaie "de ne pas voir le vide contemporain derrière"(1562). Ce vide est corrélatif d'une théâtralisation de la vie courante, et politique entre autre, dans la mesure où le sens se perd au profit du simulacre. L'art, et le théâtre en particulier, est la pierre de touche à laquelle éprouver une civilisation: il est des époques où les artistes se taisent devant le vide, d'autres, comme ce dernier quart de siècle, où ils comblent le vide par un art monumental que Mallarmé définit comme "indicateur énorme non moins que les blocs d'abstention laissés par quelques âges qui ne purent que charger le sol d'un vestige négatif considérable."(298) La verbosité du théâtre et des salons annuels de peinture et de sculpture sont ainsi pour Mallarmé la face pléthorique d'un vide fondamental.

Mallarmé critique violemment l'usage lénifiant qui est fait du théâtre, élément essentiel de la vie sociale, de la vie "politique", celle de la polis, théâtre qui devrait remplir "le trou magnifique ou l'attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir"(294), mais dont le public, floué au nom d'une fausse religion, se trouve ravalé au rang de "gueule méconnue et frustrée à grand soin par l'arrangement social"(294). Mallarmé analyse ainsi le théâtre de son temps, et, plus généralement, les mécanismes de production et de diffusion artistique, comme un monstrueux appareil dont l'action est de distraire l'individu du chemin de l'essentiel. C'est ce qu'il affirme, en reprenant cette même image de l'homme affamé de sens, à la fin des pages qui ouvrent *Crayonné au théâtre*: "Il a fallu formidablement, pour l'infatuation contemporaine, ériger, entre le gouffre de vaine faim et les générations, un simulacre approprié au besoin immédiat, ou l'art officiel que l'on peut aussi appeler vulgaire"(298).

Qu'en est-il pour Hofmannsthal? Sa critique du théâtre se double aussi d'une Kulturkritik. C'est ce qu'on trouve en particulier dans un article publié en 1905 où il rend compte d'une biographie du comédien Friedrich Mittenwurzer: l'époque croule sous les faux semblants, le sens est perdu, les mots sont devenus plus forts que les hommes dont ils ont obscurci les idées, les convictions, les sentiments. Et de cela, le théâtre est le plus exact révélateur: "Ainsi, ils sont assis dans les théâtres et se contemplent, car à chaque époque, on joue au théâtre exactement comme l'on vit: dans les temps essentiels, de manière essentielle, dans les temps fallacieux, de manière fallacieuse."(RuA I, 480)

Mallarmé et Hofmannsthal proposent-ils des "solutions" à cette crise de la culture? Mallarmé semble demeurer dans la pure théorie, se plaçant, comme tout son art, à l'écart. Mais non sans prendre en considération des moyens d'action. Loin de demeurer hors du monde, il laisse entrevoir ce qu'il y a en lui d'un révolutionnaire et propose, en filigrane, une stratégie d'attente du moment propice à l'action, une action dont le théâtre pourra être le lieu par excellence; s'il faut pour l'instant s'abstenir, c'est que "le siècle finissant n'a cure de la scène

ainsi comprise"(313), c'est-à-dire de la "vision". Mallarmé définit en effet la situation historique dans laquelle il se trouve comme un "interrègne"(314), ce n'est pas encore "l'heure extraordinaire"(299). Il prend acte de ce théâtre impuissant, mais "entretient le malaise"(299). Car vouloir tout changer brusquement serait vain et, dans une analyse visionnaire de la puissance de négation, au sens hegelien, de la machine en place qui aurait tôt fait de résorber toute contradiction, il expose sa méthode: "Je crois qu'en évitant de traiter l'ennemi de face vu sa feinte candeur et même de lui apprendre par quoi ce devient plausible de le remplacer (car la vision neuve de l'idée, il la vêtirait pour la nier, comme le tour perce déjà dans le Ballet), véritablement on peut harceler la sottise de tout cela! avec rien qu'un limpide coup d'oeil sur tel point hasardeux ou sur un autre. A plus vouloir, on perd sa force qui gît dans l'obscur de considérants tus sitôt divulgués à demi, où la pensée se réfugie."(313)

Quant à Hofmannsthal, sa situation géographique et historique est autre. De plus, sa théorie peut être confrontée à une action concrète, puisqu'il créa pour le théâtre, participa activement à la mise en place du Festival de Salzbourg, etc. Aussi pourrait-il paraître vain de mettre en parallèle un auteur dramatique productif et un théoricien qui rappelle sans cesse la singularité de son regard, dont l'inadéquation à l'époque garantit la vertu. De même, affirmer que, sous le prétexte que les deux poètes ont une même conception suggestive et onirique de la scène, Hofmannsthal dramaturge réaliserait les désirs de Mallarmé en matière de théâtre serait précipité et n'avancerait guère l'analyse. D'autant que, on l'a dit, la question de la nature des pièces qui trouvent grâce aux yeux de Mallarmé est fort complexe, et qu'on hésite à établir un lien direct et nécessaire entre tel texte de théâtre et sa capacité à combler les visions de Mallarmé.

L'évolution du théâtre de Hofmannsthal, qui est une réponse à un processus historique précis, fournit cependant quelques éléments. Dans la situation historique qui voit la chute des Habsbourg, l'effort de Hofmannsthal dramaturge consiste à rétablir des valeurs perdues: des comédies, en trois actes,

classiques de forme, scéniquement efficaces. Quitte à imposer de force des dénouements parfaits, il cherche à rétablir des usages, des rites sociaux dont il a la nostalgie. Partant des monologues de sa jeunesse (*Le Fol et la Mort*), qu'il interprète rétrospectivement comme "asociaux", au sens où ils sont purement esthétisants, il passe du monologue au dialogue, accomplissement du théâtre comme "chemin du social" (RuA III, 602).

Pour Mallarmé en revanche, il est nécessaire de se défaire de certains modèles dramaturgiques "efficaces", ceux-là même que Hofmannsthal recherche: Mallarmé, lui, prône "la scène à ne pas faire" (319, 343), un théâtre à contre-courant qui surprenne le spectateur, le déçoive pour mieux l'initier. Ainsi parle-t-il de la singularité du héros seul sur scène, qui dans la lenteur montre la "plastique morale"(343) et dont l'incarnation même serait sans doute Hamlet, le héros de "la pièce que je crois celle par excellence". Or *Hamlet* est une pièce qui préoccupa beaucoup Hofmannsthal, qui y voyait "la tragédie de la faiblesse de la volonté", l'impossibilité du héros à accomplir l'acte, la vengeance, qui rétablirait la morale et l'ordre; si Hamlet y parvient, c'est *in extremis*, par un jeu de circonstances, et non par sa volonté.

Or Hamlet n'est-il pas, entre tous, le personnage de l'"interrègne"? Celui qui proclame "the time is out of joint" (*Hamlet*, I, 5) est déchiré entre la restauration de l'ancien et la plongée dans le nouveau ou l'inconnu. Selon Hofmannsthal, qui cherche des moyens "concrets" de clore l'interrègne, Hamlet *cunctator* est "malade de la volonté", pour reprendre le titre de l'essai qu'il consacra au *Journal* d'Amiel, considéré comme une variation d'*Hamlet* (RuA I, 107). Cette incapacité à se décider, que Hans Karl Bühl, héros de *L'Homme difficile* (initialement intitulé *L'Homme sans intentions*), parviendra à surmonter et que Hofmannsthal interprète négativement, apparaît chez Mallarmé comme l'attitude salutaire permettant de ne pas se laisser enfermer dans la gangue du temps. Il le proclame, ce credo, presque sur un ton d'évangéliste: "Car il n'est d'autre sujet, sachez bien: l'antagonisme de rêve chez

l'homme avec les fatalités à son existence départis par le malheur"(300).

Bernard BANOUN
Université de Tours

NOTES

1. Les citations de Mallarmé sont extraites de l'édition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1945 (p.293-354: *Crayonné au théâtre*, p.700-703: "L'Erechtheus de Swinburne", p.705-849: *La Dernière Mode*.)

Les citations de Hofmannsthal sont extraites de *Reden und Aufsätze (Discours et essais)*, Fischer, Francfort, 1979/1980, abrégé en RuA suivi du numéro de volume.

2. Sur Mallarmé et le théâtre, voir notamment Marilyn Barthelme, *Formation et mise en oeuvre de la pensée de Mallarmé sur le théâtre*, thèse dactylographiée, Paris, 1959 et Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, 1988, p.208 à 257.

3. Voir Barthelme, *op.cit.*, p.IV.

4. Voir sur ce point Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1975, p.70 sq.

5. Lettre à Brahm du 13 décembre 1904 in Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Vienne, 1937, p.187.

6. Lettre à Kessler, 22 décembre 1904, in Hofmannsthal-Kessler, *Briefwechsel 1898-1929*, Francfort/Main, 1968, p.68..

7. Voir Mallarmé p.300. et Hofmannsthal, par exemple dans sa lettre à Kessler du 13 février 1899 (*op.cit.*, p.17), ou à Richard Strauss du 27 avril 1906 in Hofmannsthal-Strauss, *Briefwechsel*, Zürich, 1978, p.20.

8. André Gide, "L'Evolution du théâtre" in *Prétextes* suivis de *Nouveaux Prétextes*, Paris, 1963, p.149.

9. Voir aussi à ce sujet la critique par Debussy des décors de Jusseume à l'Opéra-Comique pour *Titiana* de Georges Hüe d'après *Le Songe d'une nuit d'été* : "Ne croyez-vous pas que le pauvre Shakespeare serait devenu immédiatement fou s'il avait pu voir le poteau qui, dans le théâtre de sa jeunesse, portait la simple indication de "Une forêt" mué en une de ces forêts pour de bon, qui ont assuré la gloire de M. Jusseume" (*Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1987, p.87).

10. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, 1992, p.114

PRÉSENCE DE MALLARMÉ EN RUSSIE AUX TEMPS DU SYMBOLISME: ÉLÉMENTS POUR UNE RECHERCHE

J'ai choisi l'approche la plus simple: il s'agira d'examiner quand et de quelle façon Mallarmé a été introduit en Russie. Quels ont été les premiers modes de présence de son oeuvre. Qui l'a lu, traduit, commenté, assimilé, refusé, imité, parodié etc... J'ai donc compilé les articles parus dans la presse littéraire, les chapitres de livres et, dans la mesure de mes possibilités, les allusions dans les notes et correspondances. Je n'entreprends pas, ici, d'étude textuelle, thématique ni formelle. Mon ambition n'est pas de rechercher les traces mallarméennes dans les écritures poétiques du symbolisme russe. Ce pourrait être la matière d'un autre exposé, qui ne saurait se passer de celui que j'esquisse ici et dont je n'ignore pas les limites. Je me suis bornée à examiner la circulation de l'information et à définir l'image de Mallarmé telle que la dessine et la véhicule l'époque.

L'époque, en Russie, commence avec le symbolisme: premiers recueils (Brioussov), premiers manifestes (Merejkovski)(1), premières querelles. Il fallait choisir des limites chronologiques. Les années 1892 et 1913 me sont apparues comme des frontières appropriées. Ces vingt années voient la naissance et la fin d'un des plus puissants mouvements littéraires qu'ait connu la Russie. Et elles constituent une période d'échanges privilégiée (hommes, idées, livres) entre la Russie et l'Europe occidentale.

Fin 1892 paraît dans le *Messenger de l'Europe* un assez long article de Zinaïda Venguérova, la soeur de Venguérov, pouchkiniste célèbre et historien de la littérature du XXe siècle. L'étude est consacrée aux symbolistes français, et Mallarmé est non seulement cité, mais étudié. A l'autre bout, 1913: année

sensible entre toutes, la dernière avant les bouleversements de la guerre. Le symbolisme a fait son temps. La génération des post-symbolistes a investi la scène littéraire et posé les fondements d'un nouveau rapport au mot poétique. Cette année là paraît le livre-bilan de Valéri Briousov: *Lyriques français du XIXe siècle*(2) Mallarmé y figure en bonne place, et Briousov a eu le temps de prendre note de la parution de l'édition NRF des poésies. Avec le livre de Briousov, documenté, méthodiquement élaboré et annoté se clôt la période de découverte. Ce qui viendra après se traque ailleurs: dans l'écriture.

Sur le sujet, les bibliographies sont presque muettes. En terrain russe, alors que plusieurs études monographiques ont été consacrées à Verlaine, sans parler des articles et des thèses, la recherche, même récente, n'a pas, à ma connaissance, encore concentré son attention sur Mallarmé. Du côté de la recherche occidentale, la référence reste le livre de Georgette Donchin (*The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*), livre déjà ancien (1958)(3) et construit selon une approche thématique comparative, qui d'ailleurs fait la part belle à Verlaine et Baudelaire.

Années quatre-vingt-dix

On connaît la chronologie des publications mallarméennes. Ne pouvaient être accessibles en Russie, au début des années 90, au moment où Zinaïda Venguérova donne au *Messenger de l'Europe* (*Вестник Европы*)(4) son article sur les symbolistes français, que l'*Album de Vers et de Prose* de Bruxelles, dans l'édition de 1887 ou celle de 1888. La rubrique "Livres" du *Messenger de l'Europe* en date d'avril 1893 parle de "publications fragmentaires, d'éditions rares et savantes ou de déformations parodiques" et salue donc l'édition Perrin de 1892-93 (*Vers et Prose*) comme la possibilité enfin donnée d'avoir accès à Mallarmé. Entre 1893

et 1896, la sortie de l'édition Perrin suscite, outre l'article de Venguérova déjà cité, la critique signée L.K. du *Messenger nordique* (*Северный Вестник*) (5) La parution de *Divagations* en 1897 est partiellement à l'origine de plusieurs articles de bilan critique de la "décadence". En 1897 paraît dans la revue *Мир Божий* (*Le Vaste monde*), en traduction russe, un article de Edmund Gosse écrit en 1893 à l'occasion de la parution de *Vers et Prose*. (6) Le recours à des plumes étrangères n'étonne pas, vu une réputation faite à Mallarmé de "difficulté" et d'"obscurité", propre à effaroucher le critique russe. On trouve dans les bibliographies de l'époque une traduction du livre (*Les Contemporains français*, Moscou 1902) de Max Nordau, le contempteur bien connu de tout décadentisme et de Mallarmé en particulier.

On voit donc que la critique russe a "suivi", du vivant de Mallarmé, les étapes de la publication, en France et en Belgique, de son oeuvre. Deux articles signalent la mort du poète en 1898 et proposent de sa poésie un bilan critique. Mais il est vrai aussi que, comparée à la somme critique dédiée à d'autres (Verlaine), la moisson est maigre; qu'il n'y a manifestement pas eu d'attention "spécifique" portée sur Mallarmé par l'époque. Pas de "choc" Mallarmé, pas de mode. Que les articles recensés appartiennent à des critiques de niveau moyen, et non aux ténors de l'époque (poètes ou penseurs). Enfin, si l'on examine les tendances des revues examinées, on trouve aussi bien la presse traditionnelle (l'ancien et libéral *Messenger de l'Europe*), certaines revues proches de la mouvance néo-réaliste *Знание* (*Le Savoir*), et enfin les diverses revues du courant idéaliste, de la tendance décadente-symboliste: le *Messenger Nordique* de Volynski, plus tard (1904) la revue de Merejkovski *Вопросы жизни* (*Questions de Vie*). Or on verra que la question de Mallarmé creuse très peu les différences et aiguise très peu les antagonismes entre ces diverses tendances, et que Mallarmé s'est souvent vu attaqué — puisqu'il est question ici d'attaque et de méconnaissance — sur tous les fronts à la fois. On n'oubliera pas non plus que le libelle de Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art?* date

de 1897, et que Tolstoï y voue à l'anathème toute la production des décadents, et Mallarmé en particulier.

Quelle image de Mallarmé se constitue à la lecture de ces textes ? Notons d'emblée que Mallarmé est très rarement abordé de front, pour lui-même et en lui-même. Il est donné avec d'autres. Le plus souvent, il s'agit de la dyade Mallarmé/Verlaine (Verlaine spontanéiste, Mallarmé réflexif et cérébral). En témoigne l'article inaugural de Zinaïda Venguérova, qui, repris dans le Tome I de ses *Portraits Littéraires (Литературные характеристики)* en 1897, donne la note dominante de l'époque(7). Tantôt on a un trio Baudelaire / Mallarmé / Verlaine (avec projets de publication des trois ensemble). "Fondateur" du décadentisme en poésie, "le plus décadent des décadents", il apparaît le plus souvent parmi la cohorte des Symbolistes français et belges, toutes tendances mêlées, sans aucune prise en compte des individualités. Il arrive aussi que Mallarmé soit évoqué "à propos" de tel autre, moins ancien pourtant, René Ghil par exemple, dont le nom ici ou là occulte celui de Mallarmé. Les litanies Baudelaire - Verlaine - Maeterlinck - Verhaeren - Rimbaud - Laforgue - Gustave Khan - Corbière - Rollinat - Régnier - Moréas etc... ne sont pas rares, où il arrive que l'on perde Mallarmé en route. Amalgame et confusion donc. Mais il est certain que la figure de Verlaine domine, de très loin, celle de Mallarmé (la situation de Baudelaire et celle de Rimbaud sont plus ambiguës et mériteraient une étude à part). Verlaine, réputé poète de l'affect, de l'immédiateté et de la musique, consonne mieux avec la tradition poétique russe post-pouchkinienne, il est plus accessible et mérite ainsi d'entrer tout vif dans l'époque et dans celle qui suit. On rappelle que Pasternak et Mandelstam ont d'abord été des "verlainiens".

La critique la plus "banale" et "banalisante" à la fois vient du bord néo-réaliste. Il s'agit des deux articles de Platon Krasnov, le premier en 1893 dans *Le Labeur (Труд)* revue de popularisation littéraire et scientifique(8), le second en 1898 dans *Les Livres de la Semaine (Книжки Недели)*(9), périodique d'information littéraire. L'article de 1893 s'intitule

"Que sont les décadents?" Il cherche à cerner le profil des "nouveaux écrivains" (Maeterlinck, Moréas, Péladan, Mallarmé — *sic*) et à définir le "fond" de leur "état d'esprit". Le "fond" est dit "de cauchemar" — et d'ailleurs les décadents n'ont pas de talent. Deux traductions de Mallarmé, l'une de "Soupir", l'autre de "Sonnet" sont données à l'appui de la thèse. L'article de 1898, écrit à la mort de Mallarmé, est écrit lui aussi au ras des perceptions du lecteur "moyen". "Obscurité" et attachement à la seule "forme" sont les deux composantes qui prennent en charge ensemble le plus obstiné des lieux communs sur Mallarmé. Peu lui importeraient les "contenus". Seul le vers, la syntaxe, la typographie... Poésie-charade etc... La "forme" est identifiée au "procédé", à l'"extérieur", à l'"apparence". Mallarmé est accusé de vider les significations, ou de les "dépecer" à la façon du grand Destructeur de l'époque, Nietzsche... Pareille démarche offre l'avantage de classer facilement Mallarmé et de s'en débarrasser en faisant l'économie d'une recherche de son système de significations. Krasnov illustre son article avec ce qu'il nomme une "imitation de l'un des poèmes automnaux de Mallarmé". En l'occurrence, il reprend "Soupir", 'imité" en effet, c'est à dire dilué, glosé, banalisé par le retour en force d'épithètes qui sont autant de lieux-communs d'époque. Mallarmé régresse vers une koiné pseudo-poétique où il s'engluie irrémédiablement ("beau front et blonds cheveux" par exemple, là où Mallarmé dit: "ton front où rêve, ô calme soeur" etc...).

L'aile marchante de la critique "idéaliste" n'est pas plus perspicace. La revue de Volynski et Gourevitch(10) propose en 1896 une critique (L. K.) peu amène de la seconde édition de *Vers et Prose*. Mallarmé y est présenté comme le "prototype" "conscient" et "exclusif" de la Décadence. L. K. cite et commente de préférence les Poèmes en prose, plus rassurants, plus accessibles. Ainsi, "Plainte d'automne" où s'exprime "un romantisme flasque, artificiel et impuissant, mélodieusement primitif et sentimental"! Pareille critique annonce le refus de principe de Mallarmé qui sera, dans la décennie suivante, celui

des grands représentants de la seconde génération des Symbolistes russes.

Seul, en 1898, le *Messenger de littérature étrangère* (*Вестник Иностранной литературы*) publication culturelle sans couleur particulière, prend la défense de Mallarmé contre ses détracteurs patentés, Nordau en l'occurrence.(11)

Le bilan des traductions de la décennie est tout aussi décevant. On l'a vu, les articles s'accompagnent de traductions ou de mises à plat du sens. Le choix en est répétitif (toujours les mêmes deux ou trois titres, le "Cygne" étant le plus cité), la qualité médiocre: on se lasse de ces réécritures de Mallarmé dans le langage affaibli de la poésie contemporaine (Krasnov). Les poèmes en prose, réputés plus faciles à traduire, reviennent souvent: "Plainte d'automne" (plusieurs traductions), "Le Phénomène futur"... Il est très frappant qu'aucun poète important n'ait encore, à cette date, donné de traduction de Mallarmé. (Briousov, cependant, pense dès 1894 à une traduction des poèmes en prose, et l'on ignore la date de mise en chantier des traductions de Annenski). Mallarmé est absent des *Immortelles* (12) d'Ellis (1904), des recueils de poésie et de traductions de O.Tchoumina,(13) du recueil de Tkhorjevski *Tristia*, publié à Saint-Pétersbourg en 1906 et consacré à la "nouvelle poésie française". Là encore, on trouve Sully-Prudhomme, Verlaine en quantité, Maeterlinck, Rodenbach, Régnier, Verhaeren, Vielé-Griffin et Moréas, mais point Mallarmé.

La première décennie du siècle

Cette décennie, qui suit la mort de Mallarmé, voit en Russie s'épanouir le mouvement symboliste. Maisons d'édition et revues acquièrent de la puissance, et on s'attendrait

à un foisonnement de textes venus d'ailleurs, avec leurs commentaires. La réalité est plus complexe.

Brioussov, qui dès 1900 prend la tête des éditions du Scorpion, met en place un programme exhaustif de traduction de poésie française. En 1904, quand le Scorpion lance la revue *La Balance* (*Весы*), c'est Brioussov qui en devient le directeur effectif pour plusieurs années (en tous cas, il domine complètement la revue en 1904-1905). Le programme de la revue est tourné pour un bon tiers vers l'introduction de textes étrangers. Brioussov convie des correspondants étrangers à se joindre au travail de la revue. Il confie à René Ghil une chronique des évènements littéraires parisiens: ce seront les "Lettres sur la poésie française", qui paraissent dans les numéros 2-3-6-11-12 de l'année 1904, les numéros 3 et 7 de 1905.(14) La "lettre" d'avril 1908 est consacrée au récit d'une visite ancienne à Mallarmé: y sont évoqués les thèmes de l'automne, de l'épars, du Livre. Ghil évoque les Mardis des années 85 et 86, livre une lettre de juillet 1897 qui lui fut adressée par Mallarmé à l'occasion de la publication de textes de Ghil. Le dessin connu de Mallarmé par Whistler accompagne l'article.

Dans les huit premières années du Scorpion, plusieurs projets éditoriaux incluent des traductions de Mallarmé. Aucun n'aboutit. En 1900, Viatcheslav Ivanov propose au Scorpion un projet de recueil où voisineraient théâtre, prose et vers français (Villiers, Mallarmé, Laforgue, Francis Jammes, Gide) dans des traductions de Alexandra Bauler (traductrice, critique, auteur d'un article sur Mallarmé(15), membre du *Monde de l'Art*). Des illustrations de Redon, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis étaient prévues... Brioussov est très intéressé, mais désire allonger la liste des auteurs traduits, et confier les traductions à Balmont, Baltrusaitis, Konevskoi... Le projet, gonflé, dénaturé, avorte.(16)

Peut-être l'ampleur même des projets brioussoviens est-elle à la source de ces échecs. Brioussov entend, grâce à un programme exhaustif de traduction, légitimer le Scorpion à l'échelle européenne. En 1902, le catalogue du Scorpion prévoit une "anthologie, recueil d'oeuvres choisies des trois

fondateurs de l'École symboliste française: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé et Arthur Rimbaud".(17) (Étaient prévus par ailleurs Poe, Novalis, Blake, l'*Enéide*, Ibsen, d'Annunzio, Schnitzler etc...). L'anthologie serait suivie de recueils individuels, dont seul fut réalisé le recueil Verlaine (dans la traduction de Brioussov lui-même). Mallarmé, avec Rimbaud et Blake, fut annoncé. En 1906, un autre projet prévoyait une série de petits livres "populaires" de poésie française, italienne, allemande etc... qui ne virent pas le jour, car déjà le Scorpion choisissait de concentrer son effort sur la seule poésie russe.

Pourquoi ces échecs? Manque de moyens financiers, manque de traducteurs professionnels. Seul Baltrusaitis traduisait professionnellement, et seuls Brioussov et Balmont consacraient une part non négligeable de leurs forces créatrices à traduire.

Le livre que projetait Brioussov sur la poésie française verra le jour, mais sous une forme un peu différente. Le seul maître d'œuvres en est Brioussov lui-même. Le champ est élargi à l'ensemble de la poésie française depuis le début du XIX-e siècle: intitulé *Les Poètes lyriques français du XIXe siècle*, il constitue le dernier tome des *Oeuvres Complètes de Valéri Brioussov*,(18) et n'est pas publié au Scorpion, mais aux Editions Sirine à Saint-Pétersbourg, en 1913. Il s'agit d'une édition critique, avec présentations, bio-bibliographies, portraits etc... Après les préromantiques et les Romantiques, Brioussov présente les Maudits, les Symbolistes et les Nouvelles écoles, de 1875 à 1910. C'est là que figure Mallarmé, et on s'aperçoit que Brioussov a simplement classé les poètes en fonction de leur date de naissance: Mallarmé 1842, Verlaine 44, Rimbaud 54 etc... Verlaine est représenté par 16 poèmes, Maeterlinck par 12, Verhaeren par 8... Mallarmé a droit à deux seulement ("Le Cygne" et un fragment d'"Hérodiade"). Les traductions sont suivies d'un "Essai" qui définit la poésie mallarméenne comme poésie de l'Idée et donne le poète comme le chef de l'école symboliste française (1880). Suit une abondante bibliographie en français qui témoigne d'une excellente connaissance du terrain (œuvres et critiques; pour Mallarmé: Mauclair, Thibaudet, Gourmont). Puis sont

donnés des essais critico-biographiques individuels. La notice consacrée à Mallarmé passe rapidement sur la "difficulté" mallarméenne pour s'organiser autour des notions d'"énigme", d'allusivité, d'analogie, rapportés à un "dessein" sémantique central. L'édition de la NRF est citée comme édition de référence, avec les *Divagations* de Fasquelle.

Notice brève, mais incisive, et qui synthétise les avancées de la décennie en matière critique. L'article le plus intéressant et le plus aigu avait été celui de Alexandra Bauler dans *Questions de vie (Вопросы жизни)*, numéro de février 1905, la revue de Méréjkovski qui a, on le sait, pris en 1904 la suite de la *Nouvelle Voie (Новый Путь)*. Bauler réaffirme à propos de Mallarmé la notion fondatrice d'"art conscient" et reformule en conséquence celle de la "langue à part", langue nécessaire de l'allusion et de la suggestion.(19)

La notion d'allusivité cristallise, dans les années qui suivent, le débat implicite qui se met en place autour de la poétique de Mallarmé et qui recoupe les débats internes, russo-russes, qui agitent le milieu des Symbolistes et précipiteront l'éclatement du mouvement en 1909-1910. La notion a été très tôt vulgarisée dans la critique tant occidentale (E. Gosse, A. Thibaudet) que russe. Elle est reprise et, pourrait-on dire, clouée au pilori par Viatcheslav Ivanov. Entre 1908 et 1912, trois articles d'Ivanov développent les mêmes thèmes: "Deux mouvances du Symbolisme contemporain" publié initialement dans la revue *La Toison d'or (Золотое Руно)* en 1908(20); "Pensées sur le Symbolisme" (1912)(21); et, entre les deux, l'article du numéro de Janvier d'*Apollon* consacré à la poésie et au théâtre d'Innokenti Annenski.(22)

On connaît la distinction qu'opère Ivanov entre "symbolisme réaliste" et symbolisme "idéaliste": à un symbolisme subjectif et formel, Ivanov oppose une exigence de refondation du réel en transcendance ("a realibus ad reliora"). Il s'agit de nommer le réel pour asseoir une autre réalité, d'ordre spirituel et hiérarchiquement supérieure à la première. Le nom de Mallarmé est explicitement prononcé du côté du symbolisme associatif. L'"Eventail" passe pour le poème mallarméen-type, une sorte de rébus dont le

dévoilement serait le dessein du poème. L'objet, non nommé, se définit et se révèle peu à peu selon des méandres associatifs de complexité variable. Ivanov vilipende cette méthode "illusionniste", qu'il soupçonne de "ramener" à l'objet réel, donc au moins parfait, au lieu de promouvoir l'accès à une transcendance. Retour à l'objet local, retombée sur elle-même de la conscience qui manque ainsi l'échappée salvatrice sur l'universel: le symbolisme associatif est réputé impuissant à promouvoir la catharsis libératoire qui révèle l'homme à l'homme.

Tout se passe comme si Mallarmé était tout entier réduit à sa célèbre déclaration de l'"Evolution Littéraire" sur l'allusion ("Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; suggérer, voilà le rêve", etc...) ou comme si de cette phrase était donnée une interprétation elle-même réductrice, car univoque et prise hors de la dynamique du réseau sémantique mallarméen. Mallarmé est une fois de plus en butte au vieux reproche de rationalisme et de formalisme que la culture russe adresse si volontiers à l'héritage français.

Il faut replacer ces points de doctrine théoriques dans les contextes d'une époque où s'affrontent tenants d'une conception de l'art qui conserve à ce dernier une part d'autonomie, et "théurges" pour qui prime la recherche religieuse et spirituelle. Mallarmé se trouve ici mêlé à une querelle toute russe qui l'occulte comme objet spécifique d'étude. Les positions d'Ivanov, très réductrices, on l'a vu, ne font en réalité que fonder en théorie une position vulgaire largement répandue. Une double méconnaissance brouille l'accès aux poétiques complexes de Mallarmé et d'Innokenti Annenski, dont Mallarmé, au fait, n'a jamais été le "maître" unique et exclusif. Ivanov se fait l'écho d'une tendance à refuser en bloc l'héritage des Français après que la poésie russe s'est servi de cet héritage pour promouvoir en poésie le tournant des années 1890.

Ivanov, en tous cas, quand il avance le nom d'Innokenti Annenski, a compris où chercher Mallarmé dans l'époque. C'est sur les marges, dans les zones d'ombre du symbolisme,

dans ses recels les plus cachés que Mallarmé a été lu, travaillé, traduit en silence. Le travail de traduction en dit à cette époque beaucoup plus sur la présence de Mallarmé que ne le fait la critique. De grands poètes ont entrepris des traductions, que souvent on découvre aujourd'hui seulement dans leurs archives. Il en est ainsi de Fiodor Sologub et de ses traductions des *Divagations*. Le travail, approfondi, date de 1898: Sologub a traduit treize "Anecdotes" de Mallarmé (en même temps que les *Illuminations* et quelques uns des *Derniers Poèmes* de Rimbaud). Un travail fort intéressant, car, à la différence des traducteurs d'occasion des années précédentes, ouvertement gloseurs, adaptateurs et niveleurs, Sologub travaille sur une ligne d'interprétation et de transformation minimales et livre un Mallarmé plus abrupt, dont la voix possède en russe les inflexions de l'inattendu.(23)

Annenski, qui meurt à la fin de l'année 1909, n'a jamais quitté intérieurement Mallarmé. Ses traductions, mêlées à ses poèmes du recueil *Chants à voix basse* (*Тихие Песни*, 1904) datent sans doute du début du siècle. Il s'agit de "Don du poème" et du "Tombeau d'Edgar Poe", traduits dans une volonté de rendre un dynamisme plutôt qu'une littérature.(24) Mais en 1908 encore, à qui lui a offert pour sa fête un volume d'oeuvres de Mallarmé, il écrit ce qui suit: "Mallarmé est au nombre des écrivains qui ont marqué ma pensée de la manière la plus profonde". Pensée, profondeur: il n'est plus question ici de procédé ou de "forme".(25)

Un dernier nom s'impose (sans doute y en aurait-il d'autres): celui de Maximilian Volochine, qui en son temps envoyait à *La Balance* des lettres de Paris. En 1910, publiant ses poèmes en recueil, il y mêle lui aussi deux textes de Mallarmé: sa traduction du "Cygne", qui a déjà circulé, et, plus secret, un fragment d'"Hérodiade" dont il fait un tout en le réintitulant " Le Miroir" ("O miroir! eau froide... " etc...)(26). Le nom de Mallarmé est omniprésent dans les articles et notes critiques de Volochine, souvent à propos d'autres écrivains abordés, eux, frontalement.(27) Cette présence oblique est plus insistante qu'une autre et parle d'une longue fréquentation.

Annenski, Volochine: ces deux noms sont ceux d'artistes excentrés dans leur époque. Volochine longtemps à Paris, puis constamment à Koktebel où la distance fait de lui d'abord un témoin. Annenski isolé par son double statut d'érudit et de poète, plus âgé, plus tôt disparu, doté dans l'époque d'une présence ambiguë. L'un et l'autre ne prennent leur véritable dimension que dans l'époque qui suit le Symbolisme, quand vient à l'écriture une génération nouvelle de poètes dont l'attention se focalise sur la fonction du "mot" poétique.

Il convient donc de nuancer l'impression de manque, d'absence, de carence qui semble marquer l'histoire de la réception de Mallarmé en Russie. Certes, on l'a vu, les choryphées du "second symbolisme" ont assigné à Mallarmé une place toute faite de "décadent", "formaliste", "individualiste", "rationaliste", reprenant ainsi sans le dire l'essentiel d'une vieille argumentation "antifrançaise". Ce fait a pu inhiber l'expansion possible de l'oeuvre de Mallarmé parmi un public de lecteurs cultivés au goût formé aux nouvelles écoles poétiques. Il est vrai aussi que la "musicalité" verlainienne ou le pathos socio-urbain de Verhaeren ont pu trouver plus d'échos dans les sensibilités. Et il est vrai encore que les "mallarméens", qui ont pratiqué et aimé Mallarmé, ont été soit étonnamment dépourvus d'affinités réelles avec Mallarmé (Brioussov en particulier), soit remarquablement discrets (Annenski).

Cependant on formulera l'hypothèse d'une sorte de cheminement souterrain de Mallarmé, à cette époque et à celle qui suit. Cheminement qui reproduit étrangement la fortune posthume d'Annenski, l'un des inventeurs occultes du "mot en tant que tel" futuriste, poète-expérimentateur qui assied sur le jeu des signifiants, sur la déconstruction des formes normées, une poétique de la pluralité, du dialogue, du descellement généralisé. Mallarmé a peut-être été dans l'époque le complice d'I. Annenski dans un travail de recherche caché, qui n'est venu au jour qu'avec l'émergence des poétiques post-symbolistes, — futurisme (Bénédict Livchits, lui aussi traducteur de Mallarmé et dont le recueil de traduction des Français, publié en 1934 à Léningrad sous le titre *Des*

Romantiques aux Surréalistes, (28) joue lui aussi le rôle de résurgence vaclusienne — et peut-être faudrait-il chercher du côté du premier Pasternak), mais aussi poétiques "sémantiques" de Mandelstam et d'une certaine Akhmatova.

Autre lieu d'une recherche souterraine: la retraite de Max Volochine à Koktebel. Volochine s'y fait dans les années 1920 le gardien d'une mémoire des commencements dont portent témoignage ses articles critiques (Villiers, Régnier). Il est aussi le gardien d'une tradition de recherche, d'expérimentation sur le langage. En 1930, quelques linguistes et traducteurs, ses hôtes et ses amis, lui offrent pour sa fête un recueil de parodies (*Poetae—Poetae*)(29) où figure, en bonne place, un pastiche de Mallarmé dû à la plume du linguiste, latiniste et traducteur S. Chervinski. Le chemin parcouru depuis les premières "lectures" et "transpositions" de la fin du siècle y apparaît avec évidence: Chervinski propose un Mallarmé "futuriste" si l'on veut, en tous cas ludique, pluriel, où le mot prolifère en un réseau d'analogies que brise et constitue à la fois la syntaxe.

Je terminerai cet exposé en l'ouvrant sur un nom: celui de Mandelstam. Lecteur de Annenski, familier de Volochine, à l'écoute des intonations les plus subtiles du "siècle", Mandelstam a "manqué" sa traduction de "Brise marine" en produisant, en place d'un équivalent, le plus cocasse des lapsus(30); mais sa poétique, par l'effet d'approfondissement vertigineux des significations qu'elle n'a de cesse de produire, est à mes yeux la seule en Russie qui rejoigne, prolonge et conforte celle de Mallarmé. Comment Mallarmé a-t-il pu venir informer en profondeur la poétique de Mandelstam? Sans doute grâce aux voies cachées que je viens, trop succinctement, d'indiquer. Mais il y a là matière à une étude séparée.

Hélène HENRY
Université de Tours

NOTES

1. Voir: *Histoire de la littérature russe*. Fayard, 1987, Le XXe siècle *, L'Age d'argent, chapitres II et III en particulier.
2. В. Брюсов, *Полное Собрание сочинений и переводов*, Saint-Pétersbourg, éd. Sirin, 1913, t. XXI, "Французские лирики XIX века".
3. Georgette Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, S' Gravenhague, 1958.
4. З. Венгерова, "Поэты-Символисты во Франции", *Вестник Европы*, 1892, N° 9, pp. 111-143; repris dans: *Литературные характеристики*, t. 1, Saint-Pétersbourg, 1897, sur Mallarmé: pp. 187-209.
5. Л.К., "Поэзия упадка", *Северный Вестник*, 1896, N° 5, pp. 45-51. — Л.К.: pseudonyme de К. Льдов. Je remercie Roman Dubrovkin, auteur d'un travail en cours sur Mallarmé et la Russie, pour l'aimable relecture qu'il a faite de mon article, et qui a permis, entre autres, l'élucidation exacte du pseudonyme Л.К.
6. Edmund Gosse, "Mallarmé", *Мир Божий*, mars 1897 (III), Saint-Pétersbourg, trad. de l'anglais Э. Журавская.
7. op. cit.
8. П. Краснов, "Что такое декаденты?" *Труд, Вестник литературы и Науки*, 1893, t. XIX, N° 9, Saint-Pétersbourg.
9. П. Краснов, "Глава Декадентов Stéphane Mallarmé, *Vers et proses*", *Книжки Недели*, octobre 1898, Saint-Pétersbourg, pp. 129-138.
10. *Le Messager nordique*, cf. supra.
11. А. Pogodin, chronique: "Литература и печать", *Вестник иностранной литературы*, octobre 1898, pp. 325-326. Article nécrologique qui retrace la vie de Mallarmé et le présente, à la suite du livre de J. Lemaître (*Contemporains*), comme un poète platonicien. L'article donne "Soupir" et "Plainte d'automne", dans une autre traduction que celle de L. K.
12. Эллис (Жобылинский), *Иммортеля*, vol.1, *Baudelaire*, Moscou, 1904.
13. О. Чумина, *Стихотворения 1892-1897*, Saint-Pétersbourg, 1897. Nombreuses traductions de poésie étrangère: Tennyson, Longfellow, Byron, Hugo, Leconte de Lisle, Gautier, Coppée etc..., mais pas Mallarmé.
14. René Ghil, "Письма о французской поэзии", *Весы*, éd. Scorpion, 1904, NN° 2,3,6,11,12; 1905, N° 3 et 7; 1908, avril: "Стефан Малларме, как человек".
15. voir ci-dessous.
16. Sur les projets de Brjussov et plus généralement sur les activités des éditions "Le Scorpion", voir l'article de Н. Котрелев, "Переводная

литература в деятельности издательства Скорпион", in: *Социально-культурные связи и функции книгоиздательской деятельности*, Moscou, 1985.

17. *ibid.*

18. *op. cit.*

19. Alexandra Bauler (pseudonyme de Alexandra Vassilievna Golstein, signe parfois A.V.G.), "Стефан Малларме", *Вопросы жизни*, 1905, N°2, pp. 61-100.

20. В. Иванов, "Две стихии в современном символизме", repris dans le recueil *По Звездам*, éd. Ory, Saint-Pétersbourg, 1909, pp. 247-308, reprint Bradda Books (Rarity reprints N° 25), 1971.

21. В. Иванов, "Мысли о символизме", communication faite devant la Société des Zélateurs du Verbe Poétique, à Saint-Pétersbourg; publié initialement dans la revue *Труды и Дни издательства Мусагет*, 1912, N°1, pp. 3-10; repris dans le recueil *Борозды и Межи*, Ed. Musagète, Moscou, 1916, pp. 145-163; reprint Bradda Books (Rarity reprints N°24), 1971.

22. В. Иванов, "О поэзии Иннокентия Анненского", *Аполлон*, janvier 1910, N°4; repris dans *Борозды и Межи*, *op. cit.* pp. 289-311.

23. cf. В. Багно, "Сологуб — перевод из французских символистов", dans le recueil *На рубеже XIX и XX веков*, Leningrad, Ed. Nauka, 1991, pp. 129-172, textes et traductions de Verlaine, Rimbaud et Mallarmé par Sologub, pp. 172-214. 24. И. Анненский, *Стихотворения и трагедии*, Ed. Советский Писатель, Léningrad, 1959, pp. 287-288.

25. И. Анненский, *Книги отражений*, Ed. Nauka, Moscou, 1979, lettre à Anna Vladimirovna Borodina du 26 XI 1908, p. 482.

26. М. Волошин, *Стихотворения 1900-1910*, Ed. Гриф, Moscou, 1910, p.59.

27. М. Волошин, *Лики Творчества*, Ed. Nauka, Léningrad, 1988, pp. 12, 25 sq., 55 sq., 70 sq., 243 sq., 294, 415, 451, 484, 491, 506, 509.

28. В. Лившиц, *От Романтиков до Сюрреалистов*, Антология французской поэзии, Кооперативное Издательство Время Léningrad, 1934. Voir p. 65 une traduction de "Une dentelle s'abolit", et pp. 166-168 les Notes de N. Rykova, "S. Mallarme".

29. Ce recueil d'hommages humoristiques fut offert le 17 août 1930 à M. Volochine par ses amis et hôtes de Koktebel, au cours d'une cérémonie bouffonne où chacun, représentant un poète passé ("Homère", "Ovide", "Dante", "Hugo" etc...) ou plus récent (les Futuristes), faisait don au maître de maison d'un texte stylisé, imitation, pastiche, parodie. Plusieurs textes furent écrits par d'excellents traducteurs: Б. Жархо, Г. Шенгели, Е. Ланн etc... Il revint à С. Шервинский, linguiste et latiniste de grand talent, de pasticher Mallarmé. Il existe un exemplaire des textes de *Poetae—Poetae* au musée M. Volochine à Koktebel. Un autre exemplaire se trouve à Moscou au RGALI dans le fonds Б. Жархо. Je tiens à remercier ici Ольга Кушлина, auteur d'un livre sur la parodie au XXe siècle (*Русская Литература XX-ого века в зеркале*

пародии, Изд. Высшая Школа, Moscou, 1993), qui m'a appris l'existence du recueil *Поэты-Поэты* et m'a aimablement communiqué le texte de Шервинский.

30. Il s'agit du vers "Et ni la jeune mère allaitant son enfant", que Mandelstam avait, dans un premier temps, traduit "И молодая мать, кормящая со сна", (la jeune mère "allaitant au sortir du sommeil"), ce qui produit en russe un effet de calembour avec le mot "сосна", qui désigne le pin ("pin qui allaite"). Mandelstam s'est ensuite corrigé, mais n'a traduit que la moitié du poème, que l'on trouvera dans: О. Мандельштам, *Собрание Сочинений в четырех томах*, Арт-бизнес-центр, Moscou, 1993, t.1, p. 162. On trouvera une histoire du lapsus dans: О. Мандельштам, *Камень*, Ed. Nauka, Léningrad, 1990, pp. 358-358.

MANDELSTAM ET MALLARMÉ : CONVERGENCES ET DIVERGENCES.

Mon attention s'est portée sur l'influence qu'a pu exercer Mallarmé sur un des plus grands poètes russes du XX^e siècle, Ossip Mandelstam. Né en 1891, il fut l'un de ces jeunes poètes russes qui, ayant grandi au début du siècle dans la mouvance du symbolisme, s'en sont détachés dans les années 10 pour fonder leur propre poétique. Mandelstam a ainsi rejoint le groupe fondé par Nicolas Goumiliov sous le nom d'"Atelier des Poètes", d'où émerge en 1913 le mouvement "acméiste". Ce mouvement, en réponse aux débordements métaphysiques et mystiques de certains symbolistes, promeut une nouvelle esthétique fondée sur le retour au sensible et la conscience d'une plénitude poétique intérieure aux réalités terrestres. Ce passage d'une esthétique symboliste à l'esthétique acméiste se laisse voir dans le premier recueil de Mandelstam, *Kamen', Камень*, (*La Pierre*), écrit entre 1908 et 1915, et c'est là que j'ai tâché d'identifier et d'interpréter les traces de la présence de Mallarmé dans une conscience poétique en train d'accéder à elle-même et de déterminer sa propre voie/voix.

Le rapport de Mandelstam à la poésie de Mallarmé mérite une attention particulière. S.P. Kabloukov, avec qui il se lie d'amitié en 1910, le note dans son journal intime, au terme d'un portrait du jeune poète:

C'est indiscutablement quelqu'un de doué et de profond, mais il est peu cultivé et assez fantasque, traitant avec légèreté les nécessités de ce 'vain monde'. A Khangö, j'avais chaque jour avec lui des discussions prolongées sur la poésie, et cette insouciance provoquait en moi une violente désapprobation que je ne lui ai pas cachée. Je me suis néanmoins pris d'amitié pour lui à cause de la sensibilité et de la délicatesse de ses émotions, et suis entièrement d'accord avec certains

de ses jugements, sur Annenski et Mallarmé comme étant de grands poètes, sur Balmont comme 'poète pour la masse', nouveau Nadson, et sur l'importance de Baratynski et Delvig.(1)

L'idée de s'intéresser à ce poète français, d'un demi-siècle son aîné, a été soufflée à Mandelstam par Innokenti Annenski, lui-même traducteur de Mallarmé. Nadejda Iakovklevna Mandelstam raconte ainsi dans ses *Mémoires* l'expérience qui resta sans lendemain :

Encore tout jeune, il alla voir Annenski. Celui-ci le reçut très amicalement et lui montra une grande attention. Il lui conseilla de faire des traductions pour se faire la main. Cela ne donna rien — un jour, Mandelstam, s'étant souvenu du conseil d'Annenski, essaya de traduire du Mallarmé. Voici ce qui en sortit: "Молодая мать, кормящая со сна (сосна)", et c'est en riant qu'il racontait cela.(2)

La traduction en question est celle du poème "Brise marine", dont Mandelstam n'a traduit que la première moitié(3), s'arrêtant à:

Et ni la jeune femme allaitant son enfant

Le thème choisi par Mallarmé, celui du départ, avait de quoi attirer le poète russe en proie, lui aussi, dans ces années 1908-1911, à une mélancolie, un spleen inexplicables, traversés parfois de brusques désirs d'un ailleurs, dont on voit la manifestation dans des vers où, parfois, comme pour confirmer la ressemblance de ton, la syntaxe de Mandelstam se brise et s'obscurcit légèrement, sans atteindre certes aux sommets de l'hermétisme mallarméen :

Il entraîne et charme et attire,
Lui qui n'est ni compris, ni tiré, ni touché :
Le sort — et le ciel est trompeur.(4)

Assurément les poèmes de la première période créatrice de Mandelstam présentent de nombreux points de convergence thématique et stylistique avec l'oeuvre du poète français, si

bien que l'on parle parfois du Mandelstam de *La Pierre* comme d'un "Mallarmé russe", ainsi que le note R. Dutli.(5)

Maints rapprochements de détail sont possibles, même s'il ne s'agit pas dans tous les cas de réminiscences proprement dites. Voyons ces ressemblances. C'est par exemple la fascination pour le silence, très présente chez Mallarmé, mais aussi chez Mandelstam dont on peut évoquer ici le poème "Silentium". Le titre en est certes emprunté à Tioutchev, mais les images sont plutôt mallarméennes:

Elle n'est pas encore née,
Elle est la musique et le mot,
Et c'est pourquoi de tout le vivant
Elle est le lien indissoluble.

Paisiblement respirent les seins de la mer
Mais, tel un insensé, le jour est clair
Comme est le pâle lilas de l'écume
Dans le réceptacle de trouble azur.

Que mes lèvres s'approprient
La mutité originelle
Telle une note cristalline,
Note pure dès sa naissance !

Demeure écume, Aphrodite,
Et toi, mot, retourne en musique,
Et toi, cœur, aie honte du cœur,
Cœur fondu au principe de vie !(6)

La deuxième strophe rappelle le début de "Salut", un poème de Mallarmé où l'on trouve les mêmes motifs de l'écume, de la coupe, et la même comparaison entre les vagues de la mer et des seins de femme ou de sirène:

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.(7)

Il n'est pas exclu que l'image du lilas — "siren" — qui apparaît dans la deuxième strophe du poème de Mandelstam ait

précisément été suscitée par l'homophonie du mot "sirène" avec le mot russe "сирень". Quant à l'identification de la musique et du silence, caractéristique de la troisième strophe du poème de Mandelstam, c'est celle qui couronne chez Mallarmé le poème "Sainte", dont l'image finale est celle d'une

Musicienne du silence(8)

et elle est reprise dans une autre pièce où elle se développe en une évocation de la création poétique vécue comme une non-naissance, tout comme l'Aphrodite de Mandelstam "n'est pas encore née" :

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 naître.(9)

On est également frappé par la tonalité mallarméenne des deux poèmes qui, dans le recueil *La Pierre*, encadrent "Silentium". Le premier nous présente un tableau d'intérieur baigné de lumière. Passant à travers la vitre, la lumière d'hiver intensifiée par la blancheur de la neige et le scintillement des cristaux de gel vient caresser un voile bleu abandonné là, et le contraste entre le blanc du dehors et le chatoiement coloré de l'étoffe où l'on croirait voir danser une multitude de libellules aux yeux bleus dans un soleil d'été, fait surgir le sentiment de l'éphémère, de la fragilité de l'être opposée à l'éternité glacée:

Plus lent se fait l'essaim des flocons,
Plus transparent le cristal de la fenêtre,
Et un voile couleur bleu turquoise
Est là, négligemment jeté sur la chaise.

Comme enivrée d'elle-même,
Alanguie par la caresse de la lumière,
L'étoffe fait l'expérience de l'été
Comme si l'hiver ne l'avait pas touchée;

MANDELSTAM ET MALLARMÉ...

Et si dans les diamants glacés
Ruisselle le gel de l'éternité,
Ici — c'est la palpitation de libellules
Ephémères, aux yeux bleus.(10)

On retrouve là les couleurs et le scintillement chers à Mallarmé, poète de l'azur, des lys, des dentelles et des espaces gelés. Dans son poème *Hérodiade*, l'héroïne interpelle son miroir en ces termes:

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,(11)

puis elle évoque "le tiède azur d'été" qu'elle refuse pour se définir comme "Hérodiade au clair regard de diamant".(12)

Le motif même de l'étoffe abandonnée à la lumière venue du dehors apparente les vers de Mandelstam au sonnet de Mallarmé dont nous avons lu plus haut les derniers vers:

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entrouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

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 naître.(13)

On a comme un écho de ces motifs dans un autre poème de Mandelstam, daté de 1909:

ANNE FAIVRE DUPAIGRE

Un corps m'est donné - que faire de lui,
Ce corps qui est si unique et si mien?

Pour la douce joie de respirer, de vivre,
Dites-moi, qui dois-je remercier?

Je suis le jardinier, je suis aussi la fleur,
Dans la prison du monde je ne suis point seul.

Sur les vitres de l'éternité, déjà
S'est déposée mon haleine, souffle tiède.

Et sur elle se dessine une dentelle
Que depuis peu, on ne reconnaît plus.

Eh bien, que de l'instant s'écoule la buée —
La dentelle si chère, rien ne l'effacera.(14)

Le poète est ici saisi par le sentiment de sa propre existence, qui le laisse étonné et un peu désesparé, et il se sert du motif de la dentelle sur la vitre pour exprimer une interrogation sur l'être, sur le "moi", son rapport à l'éternité et l'altération rapide que lui fait subir le temps.

Thèmes mallarméens également dans le poème qui suit "Silentium". A l'heure où tout est endormi, le poète tend l'oreille, ouvre les yeux, et la perception du silence et de la nuit comme absence d'objets visibles et de chants, donc comme négation de l'être, le conduit à se sentir lui-même de plus en plus impalpable, inconsistant, dans un monde qui lui paraît bientôt vide de substance, un monde où affleure partout le néant:

Fine, l'ouïe met à la voile,
Le regard, dilaté, se fait vide
Et le silence est traversé
Par le choeur muet des oiseaux de minuit.

Aussi pauvre je suis que la nature
Et aussi simple que les cieux,
Et ma liberté est irrédelle,
Comme les voix des oiseaux de minuit.

MANDELSTAM ET MALLARMÉ...

Je vois la lune inanimée
Et le ciel plus livide qu'une toile ;
Ton monde étrange et douloureux
Je l'accepte, ô vacuité!(15)

Ici, ce sont les oiseaux qui sont les "musiciens du silence", dans une poésie du vide et de l'absence qui rappelle le second quatrain du célèbre "sonnet en -yx" de Mallarmé :

Sur les crédençes, 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).(16)

Il est à noter que les trois poèmes de Mandelstam dont il vient d'être question datent tous trois de la même année 1910 qui voit l'essai de traduction de "Brise marine", et la présence de motifs mallarméens dans ces pièces n'est sans doute pas le fruit du hasard. Il ne semble pas abusif de voir dans ces convergences le signe d'une véritable rencontre poétique du Mandelstam de cette époque avec le poète français: il se produit une sorte d'identification intérieure, qui n'est cependant que momentanée et n'empêche pas le jeune poète russe de rester lui-même, comme nous le verrons.

* *
*

Les échos de l'oeuvre de Mallarmé semblent se cristalliser de façon particulière dans ces trois poèmes. Ils se font également entendre ailleurs, dispersés non seulement dans les vers écrits à la même époque ou légèrement plus tôt que ceux-là, en 1909-1910, mais aussi, moins nombreux assurément, dans des poèmes plus tardifs. Sans aucun doute, il ne s'agit pas de références ou d'influences explicites, introduites consciemment par Mandelstam. Les ressemblances ne sont pas assez nettes pour cela. Mais il n'est pas interdit de

penser que la lecture de Mallarmé a pu imprégner suffisamment l'imaginaire poétique de Mandelstam pour que certaines images prennent spontanément chez ce dernier une couleur mallarméenne, tout en étant organisées et traitées de façon originale dans des poèmes dont la signification d'ensemble ne doit plus rien à Mallarmé.

Ecrivant en 1913 un poème sur le bâtiment de l'Amirauté de Saint-Pétersbourg, Mandelstam compose une strophe qu'il écarte ensuite de la version définitive:

Sa ligne, vivante, a la mouvance du cygne,
Avec la muse de l'architecte à nouveau je converse.
Mon regard est lavé, s'apaise l'effroi de la vie:
Peu m'importe à présent quand et où exister!(17)

Ces vers ne sont pas sans lien avec le célèbre sonnet où Mallarmé met en scène un cygne dont il fait le symbole de la création poétique. Mandelstam a repris non seulement l'image du Cygne, mais aussi la thématique générale du poème de Mallarmé, dont le sujet central est l'impuissance qui condamne l'artiste à rester prisonnier de l'espace et du sol, c'est-à-dire des contingences de la vie terrestre, et à renoncer à tout espoir de délivrance, d'envol vers les régions de la pure spiritualité. Chez le poète russe, dans le reste du poème (c'est-à-dire dans les strophes publiées), on retrouve les mêmes motifs que chez Mallarmé : celui de l'espace matériel à trois dimensions où se combinent les quatre éléments constitutifs du monde visible, et celui de l'aspiration à la liberté. Mais cette aspiration, chez Mandelstam, est satisfaite:

Capitale du nord; longueur du peuplier poussièreux:
Dans son feuillage s'est pris un diaphane cadran,
Dans la sombre verdure une frégate ou une acropole
Brille de loin, soeur du ciel et de l'eau.

Barque aérienne et mât sainte nitouche,
Servant de guide-ligne aux successeurs de Pierre,
Sa leçon: que la beauté n'est pas lubie d'un demi-dieu,
Mais rapace coup d'oeil dont mesure un simple menuisier.

MANDELSTAM ET MALLARMÉ...

Bienveillant nous est le règne des quatre éléments;
Mais l'homme, libre, en créa un cinquième.
Ne nie-t-elle pas la suprématie de l'espace,
Cette arche édiflée en toute chasteté?

Avec courroux s'accrochent les capricieuses Méduses,
Comme des socs abandonnés, les ancrs rouillent –
Et voici que sont rompus les liens des trois dimensions,
Et que s'ouvrent à nous les mers du monde entier.(18)

L'aspiration à la liberté est ici satisfaite parce que le poète ne cherche pas à fuir hors du monde. C'est la matière même, avec toute sa pesanteur, qui est prise comme instrument de libération : en l'organisant selon les lois du monde physique, en utilisant son poids et ses résistances pour bâtir son œuvre, l'architecte-artiste découvre et affirme sa capacité à maîtriser le réel concret. L'œuvre devient alors comme l'incarnation de cette liberté intérieure qui, par elle, se communique à celui qui la contemple. Chez Mallarmé, l'oiseau a beau nier l'espace, celui-ci garde cependant sa suprématie paralysante. Chez Mandelstam, la suprématie de l'espace est niée par le chef-d'œuvre désormais victorieux de tout ce dont la nature est de s'immobiliser, comme les méduses qui viennent se coller aux berges de granit de la Néva, ou bien d'immobiliser, comme les ancrs des bateaux.

On perçoit mieux ici, grâce à ce poème qui est une sorte de "réponse à Mallarmé", la nature réelle du lien qui unit le poète russe au poète français, et la profondeur du fossé qui les sépare. Mandelstam a certes pu être attiré au début de son œuvre poétique par l'esthétique mallarméenne qui satisfaisait son goût de la musique et était en harmonie avec sa propre mélancolie, ses interrogations sur l'être, sur la mort. Aussi n'est-il pas étonnant que la tonalité mallarméenne soit plus nettement perceptible dans les vers les plus anciens, ceux des années 1908-1911. C'est en outre l'époque où le poète, tout en laissant peu à peu mûrir ses propres conceptions poétiques qui trouveront leur formulation au moment de l'éclosion du mouvement acméiste, se trouve encore sous l'influence symboliste qui a guidé ses premiers pas. Il reste fasciné par

l'idée d'un ailleurs, d'un Idéal qui recélerait la plénitude de l'être, plénitude que lui laissent parfois pressentir choses et sensations d'ici-bas.

* *
*

Mandelstam a pu notamment être séduit par l'attitude de Mallarmé qui, selon P.O. Walzer,

comprend peu à peu que le salut lui viendra de l'exemple de Baudelaire et de Poe, en tournant le dos à la poésie oratoire, sentimentale, désordonnée. Se faire *rare*, à tous les sens du mot, voilà la règle qu'il pressent devoir être désormais au centre de son éthique poétique, laquelle règle ne variera plus sensiblement.(19)

Ce refus de l'effusion incontrôlée des romantiques et cette aspiration à la sobriété s'accompagnent d'une volonté délibérée de mettre entre parenthèses le "moi" pour atteindre à la plus grande impersonnalité possible. C'est le même désir qui fait écrire à Verlaine, en tête du recueil *Parallèlement*, parlant de lui-même:

Ce qu'il écrira dorénavant, il n'en sait trop rien encore. Peut-être, enfin ! de l'impersonnel. Peut-être aussi qu'il continuera, par intervalles, à regarder en lui-même.(20)

Ce désir fait écrire à Mandelstam, dans une lettre adressée en décembre 1909 à V. Ivanov :

Ce poème voudrait être une 'romance sans paroles' (...) Les 'paroles', c'est à dire ce qu'il y a d'intime, de lyrique, de personnel, j'ai tâché de le contenir, de le réfréner avec le frein du rythme.

Ce qui me préoccupe, c'est de savoir si ce poème est bridé avec assez de force ?

Sans le vouloir, je me rappelle vos remarques sur la nature anti-lyrique du iambique. Peut-être faut-il dire: anti-intime? L'iambique, c'est la bride de l'humeur.(21)

Car ce qui est premier en poésie, ce n'est pas le "moi" du poète ni l'expérience sensible, sentimentale ou mystique que ce "moi" voudrait dire, mais c'est le langage, comme l'exprime le Mallarmé de *Crise de vers*:

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.(22)

Mandelstam théoricien de l'acméisme exprimera un peu plus tard une conception analogue en affirmant la primauté du "mot en tant que tel", qui constitue à ses yeux le matériau de base de la poésie, tout comme la pierre constitue le matériau de base de l'architecture.(23)

L'intuition d'une parenté entre les deux arts, poésie et architecture, existe aussi dans l'oeuvre du poète français, et elle permet de comprendre que la présence de Mallarmé continue à se faire sentir un peu au-delà de la période proprement symboliste de l'oeuvre de Mandelstam, dans des poèmes qui marquent la "conversion" progressive de celui-ci à l'esthétique acméiste. Dans la dernière partie de sa vie, Mallarmé rêve en effet d'un livre "qui serait le condensé de l'univers"(24)(P.O. Walzer), et où l'on verrait reconstitué logiquement l'univers "qui se trouverait du même coup résumé totalement dans un tel ouvrage".(25) Ce Livre, ou plutôt les prémices de ce Livre, seront pour lui *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poème dont la présentation typographique particulière fait une œuvre qui tient autant de l'architecture que de la partition musicale.

Peut-être est-ce pour avoir perçu ces aspects de la poétique mallarméenne, qui s'accordent assez bien avec les idées qu'il expose lui-même dans son manifeste *Le Matin de l'acméisme*, notamment l'idée d'une poésie qui soit à la fois architecture et déchiffrement logique de l'univers, que Mandelstam a recours à des motifs mallarméens lorsqu'il

développe le thème architectural du poème sur l'Amirauté où s'incarnent des principes typiquement acméistes.

Pourtant, rien de plus opposé, au fond, et malgré les convergences de surface, que ces deux pratiques de la poésie, celle du Français et celle du Russe. Les poèmes les plus mallarméens de Mandelstam laissent apparaître des divergences irréductibles. En témoigne l'essai de traduction de "Brise marine". Le fait que ce texte soit demeuré inachevé est déjà un indice de l'impossibilité qu'a eue le traducteur d'entrer pleinement dans l'oeuvre qu'il se proposait de restituer dans sa propre langue. Caractéristique est aussi l'endroit où Mandelstam s'est arrêté. Son texte, tout en affirmant le désir de la fuite et du départ, se clôt sur le tableau de la réalité quotidienne dont le poète se dit las. Ont disparu les vers de Mallarmé consacrés au voyage proprement dit et au naufrage possible dans un ailleurs qui n'est peut-être qu'imaginaire. En outre le cœur, au lieu d'être comparé à un navire nouvellement lancé "qui dans la mer se trempe" pour entreprendre une longue navigation vers des horizons lointains, n'est plus qu'un "сердце пляшущее", cœur dansant sur place, animé du désir de rejoindre un monde supérieur, certes, mais saisi par le regard du poète dans sa réalité terrestre, sa condition d'ici-bas, à laquelle on ne le voit pas échapper. En supprimant la description du départ, la version russe du poème donne par contrecoup une densité plus grande à cette réalité terrestre que le sujet lyrique prétend nier, mais qui se trouve finalement être la seule vraiment présente au lecteur, de par le pouvoir des mots qui la nomment.

C'est que Mallarmé aspire à "l'inconnu", ce qui suppose effectivement la recherche d'un monde radicalement différent du nôtre et une évasion totale hors des réalités qui nous entourent, tandis que Mandelstam, lui, ne demande que "la nouveauté". Aussi les vers:

(...) Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux

deviennent-ils en russe:

Я чувствую, что птицы опьянели
От новизны небес и вспененной воды.

Je sens que les oiseaux sont enivrés
De la nouveauté des cieux et de l'eau écumante.

Nuance infime, mais significative. Certes le poète russe semble bien encore lier cette notion de "nouveauté" à celle d'un au-delà opposé au monde d'ici-bas et assez semblable à l'univers abstrait des *realiora* tel que le conçoivent les symbolistes, mais on sent bien, plus forte que ses conceptions intellectuelles et ses élans affectifs vers un autre monde, l'impossibilité dans laquelle il se trouve de tenir pour vide le monde concret des objets familiers. On perçoit là le fondement de son rejet ultérieur de l'esthétique symboliste et de son adhésion définitive aux principes acméistes, à partir de 1912 : sa "conversion" poétique ne sera pas autre chose que la prise de conscience progressive du fait qu'il n'a pas à chercher la nouveauté ailleurs que dans le réel concret et quotidien. Celui-ci se montre en effet toujours riche de vérités nouvelles pour qui sait porter sur lui un regard toujours renouvelé par l'étonnement. Telle est la conviction exprimée par Mandelstam en 1913, dans *Le Matin de l'acméisme*:

L'aptitude à s'étonner est la principale vertu du poète.(26)

Autre particularité de cette traduction de "Brise marine", non moins significative: Mallarmé n'emploie le possessif de la première personne qu'à propos d'un objet — "ma lampe" — et présente au contraire de façon impersonnelle tout ce qui se rapporte à sa propre personne — "les yeux", "ce cœur" ; Mandelstam pour sa part effectue un transfert de l'adjectif possessif et l'applique au "moi" du sujet lyrique:

Нет, ни в глазах моих старинные сады
Не остановят сердца, пляшущего, доле.

Non, ni à mes yeux les antiques jardins
N'arrêteront plus longtemps (mon) cœur qui danse.

Ici, "les yeux" est devenu "à mes yeux" ("в глазах моих"). C'est un peu comme si, malgré sa volonté déclarée d'arriver à une poésie impersonnelle, il ne pouvait s'empêcher de refuser la disparition du "moi". Certes l'expérience poétique semble pourtant devoir renforcer en lui la tendance qu'il nomme lui-même, dans la lettre à V. Ivanov citée plus haut: "anti-lyrique" ou "anti-intime". Un poème de 1911 révèle cette sensation de se perdre qu'il éprouve au moment de créer, sensation dans laquelle s'abolissent à la fois la conscience de soi et la menace de mort qui pèse en permanence sur tout être concret:

O large vent d'Orphée,
Tu t'en iras vers les contrées marines –
Et, chérissant un monde non-créé,
J'ai oublié mon inutile "moi".

J'ai erré dans un bois minuscule,
Ai découvert une grotte d'azur...
Se peut-il que réellement je sois
Et que la mort vienne vraiment?(27)

Mais cette disparition du "moi" à laquelle il consent et qu'il recherche est tout autre chose qu'une autonegation, que l'aspiration au néant d'un sujet qui doute de lui-même ou se conçoit, dans sa particularité concrète, comme un obstacle à l'apparition de l'oeuvre "pure" qui doit transcender les temps et les lieux. Au regard de la Beauté suprême, Mallarmé ne se reconnaît pas le droit d'exister en tant qu'individu. Tout autre est l'attitude de Mandelstam: s'il aspire à l'impersonnalité, c'est qu'il conçoit au contraire celle-ci comme l'effacement spontané d'un "moi" sûr de lui-même et de son bon droit. Y atteindre signifie tenir la preuve qu'on est pleinement soi-même, libre de tout souci de "s'auto-affirmer". Les lignes que voici, extraites de son article *L'Interlocuteur*, publié en 1913, expriment bien cette conviction :

Lorsque nous parlons, nous cherchons dans la personne de l'interlocuteur la sanction, la confirmation du fait que nous avons

raison. Cela vaut d'autant plus pour le poète. Chez Balmont, cette précieuse conscience de son bon droit poétique est souvent absente, car il n'a pas d'interlocuteur permanent. De là les deux extrêmes, désagréables, que l'on trouve dans sa poésie: l'obséquiosité et l'insolence. L'insolence de Balmont n'est pas réelle, pas authentique. L'exigence d'auto-affirmation de soi est chez lui tout bonnement malade. Il ne peut pas dire 'je' à mi-voix. Il crie 'je' : 'Je suis une fracture soudaine, je suis un tonnerre qui joue'. Sur la balance de la poésie de Balmont, le plateau 'moi' a résolument et injustement entraîné le plateau 'non-moi' qui s'est révélé trop léger.(28)

Le "moi" sûr de lui-même peut, à l'opposé de l'attitude du poète symboliste Constantin Balmont, se permettre de rester discret. Peu lui importe de forcer l'attention, l'admiration, l'approbation d'autrui: il sait que cela n'ajoutera rien à ce qu'il est et que le principe du sentiment de soi est tout intérieur. L'approbation d'autrui ne saurait être la cause de son bon droit, elle n'en est que le reflet. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'aspiration de Mandelstam à une poésie du "non-moi", qui ne serait rien d'autre que la manifestation de son accession à la plénitude du "moi" et à la liberté intérieure dont la recherche et la constitution progressive sous-tendent toute son œuvre de jeunesse.

Un dernier point de divergence entre Mallarmé et son traducteur russe nous est révélée par les deux vers:

O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend.

Il s'agit de la feuille de papier que le poète tient devant lui et sur laquelle il voudrait pouvoir écrire, souffrant de ne pouvoir le faire par manque d'inspiration. Mais la structure syntaxique du second vers opère dans l'esprit du lecteur une substitution par laquelle l'objet concret nommé "papier" s'efface devant la qualité abstraite qui lui est attachée, la "blancheur". On a là un exemple de la volonté propre à Mallarmé de "néantiser" le réel sensible pour en faire surgir l'abstraction qui seule peut introduire au monde de la beauté pure. C'est après la grave crise métaphysique traversée dans

les années 1866-1868, qu'il en vient ainsi à la conviction absolue que le Beau naît du Néant.

* *
 *

Dans le texte de Mandelstam s'accomplit le processus inverse:

Ни с лампою в пустынном ореоле
На неисписанных и девственных листах.

Ni avec la lampe dans l'auréole déserte
Sur les feuilles vierges et non écrites.

Ici, la feuille de papier dans sa réalité matérielle est rétablie dans tous ses droits. Le mot "feuille" — "листах" — apparaît du reste à la rime, emplacement de première importance dans le vers, tandis que la notion de blancheur se trouve cantonnée dans une modeste place d'adjectif qualificatif épithète et n'a plus qu'une fonction de caractérisation, d'accompagnement. Quant à la notion de "vide", elle est complétée ici par l'évocation de sa cause dans l'ordre du monde physique: le geste d'écrire qui n'a pu être accompli. Loin des pures abstractions, nous voici en présence d'une réalité perceptible aux sens et définie en termes d'activité concrète. Toute trace de "néantisation" mallarméenne a disparu de ce passage.

Finalement, la différence la plus profonde qui sépare Mallarmé de Mandelstam réside moins dans les principes esthétiques et les postulats métaphysiques que dans le mode de pensée lui-même. La pensée du poète français, en effet, est régie par un principe d'extériorité. Confrontée au problème de l'Être et du Néant, elle le résout selon un schéma dans lequel se reflète la dialectique hégélienne telle que la comprend Mallarmé, qui la transpose à sa manière dans le domaine de la création poétique: l'Être, par essence universel et éternel, se

trouve nié par ce qui le particularise dans les choses sensibles et éphémères; le monde qui nous entoure, tout ce que nous percevons de façon immédiate par nos sens charnels, participe donc du Néant et du hasard, et manifeste l'aliénation de l'Être absolu dans le réel sensible. Désireux de libérer l'Être, qu'il identifie à la Beauté, le poète ne peut y parvenir qu'au prix d'une négation du "moi" particulier et des objets concrets, négation grâce à laquelle il tentera d'abolir le hasard pour que se révèle d'emblée, incarnée dans l'oeuvre d'art ainsi élaborée, la Beauté absolue, que seule peut saisir une sensibilité supérieure, fruit elle aussi de la négation de la sensibilité charnelle. Mallarmé insiste sur le fait que la vraie beauté n'apparaît comme telle que dans la mesure où elle est extraite du réel sensible et rendue par conséquent extérieure à celui-ci. Le rôle du poète est de consentir à mourir à lui-même, de consentir à s'aliéner pour devenir le réceptacle de l'universelle Beauté, qu'il fait jaillir des objets réels au terme d'un processus de négation du concret. Sans cette intervention du poète, le Beau resterait emprisonné dans la matière comme dans une gangue. La vraie poésie se révèle finalement comme quelque chose d'extérieur au sensible, puisqu'elle résulte de la négation de celui-ci par le poète. C'est ce qui transparait à travers les explications que donne P.O. Walzer lorsqu'il évoque la crise de Tournon :

Le monde de la poésie ainsi compris est un monde pur dans lequel ne peuvent subsister que des notions dépouillées de leur matérialité et de leur temporalité. Sans doute l'inspiration ne peut-elle s'appuyer que sur les éléments du monde extérieur, mais ces éléments doivent être soumis par le poète à un processus de décantation qui leur confèrera une sorte d'essentialité nouvelle, compatible avec les nouvelles vérités que ses récentes illuminations philosophiques viennent de découvrir à Mallarmé *"Je n'ai créé mon œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer profondément dans la sensation des Ténèbres absolues."* (...) Il appellera plus tard *transposition* le procédé consistant à extraire un fait de nature de son contexte matériel pour l'effacer d'abord entièrement en tant que phénomène, et pour le recréer ensuite idéalement sous forme

de notion ou d'abstraction pure. (...) Par ce moyen, la poésie échappe aux filets du sentiment, aux pièges de l'éphémère où elle avait été trop longtemps prisonnière ; s'appuyant sur la doctrine hégélienne de la constitution logique de l'univers (...), il est désormais loisible d'atteindre la région intemporelle des essences et de s'y maintenir. La poésie sera poésie de l'absolu, poésie de l'Esprit pur — ou elle ne sera pas.(29)

La poétique à laquelle Mallarmé accède ainsi s'inspire de la philosophie de Hegel, mais la "région intemporelle des essences" dont parle P.O. Walzer n'est pas, finalement, sans rappeler le monde platonicien des idées pures. Certes, on y accède par un processus de négation et non pas, comme chez Platon, par intuition directe, mais on comprend que les symbolistes, imprégnés de philosophie platonicienne (particulièrement en Russie), aient pu voir en Mallarmé un de leurs pères fondateurs.

Si Mandelstam se trouve incapable, pour sa part, de faire sienne la poétique mallarméenne, c'est sans doute qu'il ne peut accepter le principe d'extériorité sur lequel celle-ci est fondée puisqu'elle fait du Beau quelque chose d'extérieur au sensible immédiat qui doit être nié. Certes on le voit tenté, lui aussi, dans certains poèmes de jeunesse, de nier la finitude de la condition terrestre et de vouloir s'en évader vers un "ailleurs". Mais le fait qu'il n'ait pas suivi davantage la voie ouverte par Mallarmé manifeste que sa sensibilité et sa pensée sont régies avant tout par le principe inverse, le principe d'intériorité: orienté vers l'intérieur, son esprit cherchera de plus en plus à discerner et capter la charge poétique intérieure au mot désignant tel ou tel objet sensible, et c'est dans un même mouvement de pensée qu'il exprimera à travers son œuvre la conviction que la Beauté est intérieure au monde sensible, que l'unité est intérieure à la réalité divisée, tout comme l'éternité est intérieure au temps.

On peut donc dire que la rencontre poétique avec Mallarmé a réellement joué pour Mandelstam un rôle de révélateur, en l'éclairant sur ce qu'il ne pouvait pas être, et aussi, a contrario, sur ce qu'il voulait être.

Que lui reste-t-il alors de Mallarmé? Peut-être un héritage stylistique, selon une réflexion dont m'a fait part Iouri Freyding en mars 1993 à Moscou. Cet héritage serait la tension particulière qui est constamment présente dans l'oeuvre de Mandelstam et qui culmine dans les *Cahiers de Voronej*, son dernier recueil: tension entre une structure métrique parfaitement claire, et des ruptures syntaxiques qui sont, tout compte fait, celles du langage parlé, mais qui produisent un effet de complexité, d'obscurité même, un brouillage et un enrichissement du sens que n'eût pas désavoués Mallarmé.

Anne FAIVRE DUPAIGRE
Université de Valenciennes

NOTES

1. "Из дневника С.П.Каблукова", in Вестник Русского Христианского Движения, n° 129, 1979, p.135

2. Надежда Мандельштам, *Вторая книга Воспоминания* Paris, YMCA-Press, 1983, p.94 (Mémoires traduits en français sous le titre *Contre tout espoir*, Paris, Gallimard, coll. "Témoins", t.II, 1974.)

3. Texte russe dans: Осип Мандельштам, *Камень*, Издание подготовили Л.Я Гинзбург, А.Г. Метс, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин, Ленинград, Наука, "Литературные Памятники", 1990, p.358-359.

4. *Ibid.*, p.137 pour le texte russe. Trad. française: A. Faivre Dupaigre, pour ce poème comme pour les suivants.

5. Ralph Dutli, *Ossip Mandelstam ("Als riefte man mich bei meinem Namen")*, Amman Verlag, Zürich, 1985, p.103.

6. *Камень*, éd. cit., p.16 7. Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945, p.7.

8. *Ibid.*, p.74.

9. *Ibid.*, p.148

10. *Камень*, p.15.

11. *Poésies*, p.54.

12. *Ibid.*, p.58-59.

13. *Ibid.*, p.147-148.

14. *Камень*, p.11.

15. *Ibid.*, pp.290 et 17.

16. *Poésies*, p.127.

17. *Камень*, p.298.

18. *Ibid.*, p.46.

ANNE FAIVRE DUPAIGRE

19. Pierre-Olivier Walzer, *Essai sur Mallarmé*, Paris, Seghers, 1963, p.21.
20. Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1962, p.483.
21. Dans *Камень*, éd. cit., p.209-210.
22. Mallarmé, OC, Pléiade, p.366
23. Dans *Le Matin de l'acméisme*. Voir dans *Камень*, pp.187-190.
24. P.O. Walzer, *op. cit.*, p.217-218.
25. *Ibid.*, p.218
26. *Le Matin de l'acméisme*, in *Камень*, éd. cit., p.189.
27. *Камень*, p.25.
28. *Ibid.*, p.178.
29. P.O. Walzer, *op. cit.*, pp.150-152.

MÉTRIQUES DE L'ALEXANDRIN CHEZ MALLARMÉ ET DARÍO:

DU VERS FRANÇAIS AU VERS ESPAGNOL*

1. Métrique syllabique et métrique accentuelle:

L'influence de la métrique de l'alexandrin français sur la poésie espagnole est bien connue, et elle est si caractérisée qu'on a pu parler d'un "alejandrino a la francesa" ('alexandrin à la française') pour des auteurs tels que Iriarte, Moratín, Sinibaldo de Mas et, plus près de nous, Unanumo, Ibarra et Darío (voir Navarro Tomás 1956:411-412). Cet article étant par définition "monographique", je ne broserai pas ici une étude globale de l'alexandrin "a la francesa" chez Darío, et je me contenterai de rapprocher son dodécasyllabe de celui de Mallarmé, afin de dégager ce que le poète espagnol doit non pas seulement à son aîné, pris ici comme exemple d'une certaine métrique française post-romantique, mais aussi à tout un ensemble de poètes français qui adoptèrent un traitement identique du 12-syllabe.

Avant de m'attaquer aux vers "libérés" de ces deux auteurs, il est nécessaire de rappeler le modèle traditionnel que chacun d'eux pouvait considérer comme la norme de l'alexandrin. Nous poserons pour ce faire deux structures, représentatives respectivement du mètre du dodécasyllabe français et du mètre du dodécasyllabe espagnol, structures que j'ai récemment proposées d'appeler "modèles d'équivalence" (Gouvard 1994a), partant de l'idée que le mètre n'est pas une forme nécessairement incarnée dans chaque ligne d'un corpus donné, mais la forme récurrente prédominante de ce corpus, chaque vers étant une variation autour de ce thème, pour reprendre l'image ancienne mais suggestive de de Groot (1930).

L'alexandrin français est syllabique, en ceci que seules ses sixième et douzième positions portent obligatoirement un accent ou, pour s'en tenir à une définition plus prudente, seules ses sixième et douzième positions ne portent jamais:

(i) une voyelle qui est le noyau d'un clitique, d'une préposition monosyllabique, d'une des conjonctions “et, ni, ou”, du relatif sujet “qui”, du relatif complément “que” ou des adverbes dits d'intensité “très” et “moins”;

(ii) ni une voyelle de polysyllabe qui précède l'accent tonique de ce même polysyllabe;

(iii) ni, enfin, un “e muet” post-tonique.

Cette définition qui procède par énumération a l'avantage de circonscrire ce que recouvre en partie la notion d'“accent”, en dressant l'inventaire des principaux mots grammaticaux qui n'apparaissent jamais sur les finales d'hémistiche, ce qui permet de s'accorder sur un certain nombre de proscriptions, plutôt que de s'en remettre à une notion vague d'accentuation comme les métriciens traditionnels l'ont fait jusqu'à il y a peu. (La liste (i) peut être complétée d'autres mots grammaticaux - voir Gouvard 1994a.)

Afin de formaliser ces régularités, nous figurerons le mètre de l'alexandrin français classique par le schéma suivant:

X X X X X S // X X X X X S

où “X” désigne une syllabe indifféremment accentuée ou non, “S” une voyelle accentuée ou, plutôt, accentuable, et “//” la place de la césure, sans préjuger de sa nature (cf. *infra*). Il ne s'agit pas d'imposer une lecture 6-6 de tout alexandrin, mais de formaliser le fait que, de vers à vers, sur un corpus classique, seules les positions 6 et 12 portent régulièrement un accent, dont la qualité peut d'ailleurs varier dans l'échelle de sa catégorie, comme dans ce distique (Hardy, *Scédase ou L'Hospitalité violée*, v.225 et 226):

De sorte que parmi // ces peuples que la terre
 Dans le cercle infini // de sa rondeur enserre

où l'accent sixième du second vers est probablement plus proéminent que celui du précédent, puisque celui-ci ne coïncide pas avec une articulation syntaxique aussi forte.

Reprenant la terminologie la plus récente sur la question (Dominicy et Nasta 1993), nous ajouterons que ce vers est "complexe", puisqu'il comporte toujours au moins deux hémistiches, à la différence d'un vers court non-césuré qui est "simple". De plus, sa césure est "synthétique" en ceci qu'elle n'autorise pas qu'un mot commençant dans le premier hémistich se poursuive dans le second, tel "Accable, belle indo//emment comme les fleurs". Enfin, le vers classique ne s'accommode pas d'une syllabe surnuméraire interne post-césurale, tel "Laisse dormir ton an(cre) // tout au fond de mon sable" (René Char, cité par Aquien 1993:16), ce qui nous fera dire que le vers est "non-composé", sous entendu non-composé de deux parties suffisamment autonomes pour admettre entre elles une ou plusieurs surnuméraires.

L'alexandrin espagnol présente à la fois des points communs et des divergences avec cet alexandrin français syllabique, complexe, synthétique et non-composé. La première grande différence concerne la nature du constituant métrique qui n'est plus seulement la syllabe, complétée du paramètre "accent" pour les positions 6 et 12. La détermination accentuelle de toutes les syllabes est à prendre en considération car, contrairement au vers français, les régularités prosodiques permettent d'établir de réelles équivalences de vers à vers. Dans les textes, prédominent deux types d'hémistiches qui se combinent ou non: (i) le type iambique, soit WSWWS (où "W" marque une syllabe "weak/faible", et "S" une syllabe "strong/forte"); (ii) le type anapestique, soit WWSWS; à quoi il convient d'adjoindre les possibilités d'inversion de pied, soit SWWSWS, etc.

Bien entendu, selon les auteurs certaines combinaisons sont privilégiées, ainsi le patron iambique est prédominant chez Machado (cf. Gouvard 1994b), tandis que Darío recourt aux quatre combinaisons qu'autorise l'alternative iambe/anapeste, soit (où les caractères gras marquent les syllabes métriquement

proéminentes et où les deux surnuméraires sont indiquées dans le modèle à des fins didactiques, sans être toujours actualisées dans l'exemple):

AA: WWSWWS(WW) // WWSWWS(WW)
de los **astros**, se **eleva** // bajo el **cielo nocturno**

BB: WSWSWS(WW) // WSWSWS(WW)
La **ciencia es flor** del **tiempo**: // mi **padre fué Saturno**.

AB: WWSWWS(WW) // WSWSWS(WW)
Y el bien **nunca traiciona** // La **aurora nunca engaña**

BA: WSWSWS(WW) // WWSWWS(WW)
es **la del trueno bíblico**, // le del **fiat que crea**

Bien que ce ne soit pas notre propos, signalons que ces modèles d'équivalence, pensés au niveau du vers, peuvent paraître un peu trop diversifiés pour établir une récurrence fiable; mais ils constituent sans doute une superstructure issue d'une équivalence d'un rang subalterne, au niveau de l'hémistiche. Ainsi, il n'y aurait pas chez Darío, et d'autres auteurs recourant aux mêmes formes, quatre types d'équivalences pour l'alexandrin accentuel, mais deux types d'équivalences entre hémistiches, iambique (wsws) et anapestique (wwsws), la métricité du vers étant ainsi assurée par deux constituants au choix, et non quatre (voir van Braekel 1991).

Par ailleurs, à l'instar de son homologue français, l'alexandrin espagnol est complexe puisqu'il a deux hémistiches, et sa césure est synthétique puisqu'un mot ne peut débiter dans le premier demi-vers et se poursuivre dans le second par une ou plusieurs syllabes numéraires, si bien que l'on peut *a priori* rencontrer "como esta del gran nó(mada), // Don Augusto d'Halmar !", avec deux surnuméraires post-césurales, mais pas *"como esta del gran nó//mada, Rubén d'Halmar !". Cette précision conduit à souligner la deuxième grande différence avec le vers français, c'est-à-dire la nature "composée" du vers espagnol, puisqu'il admet des

surnuméraires entre les deux hémistiches, comme illustré à l'instant.

2. Les alexandrins avec un proclitique ou une préposition sixième:

2.1. Discordance mètre/phrased chez Mallarmé:

98% des alexandrins de Mallarmé coïncident avec le modèle d'équivalence de l'alexandrin français défini ci-dessus, c'est-à-dire qu'ils peuvent recevoir un accent sixième et douzième et qu'ils sont complexes - par définition -, synthétiques et non-composés. Pour étudier le reliquat de 2%, nous reprendrons la terminologie proposée par Cornulier (pour une reformulation récente, voir Cornulier 1994; voir aussi Gouvard 1994a pour une présentation légèrement différente). Examinons tout d'abord les vers avec un mot grammatical sixième en distinguant (i) les alexandrins qui portent un clitique antéposé à sa base, tel "O la mystique, ô **la** // sanglante, ô l'amoureuse", qualifiés d'alexandrins "C6" ("C" pour "clitique" et "6" pour le rang ordinal de la position syllabique); et (ii) ceux avec une préposition monosyllabique directement antéposée à sa base, tel "Une négresse, **par** // le démon secouée", qualifiés d'alexandrins "P6" ("P" pour "préposition monosyllabique"). Ces deux types de vers, chez le jeune Mallarmé d'avant 1864, sont tous ternaires, faute d'être 6-6 (les caractères gras soulignent l'infraction antécésurale):

1861	Rire le cuivre, // et, sous la pluie, // un brin de buis	4-4-4
1862	O la mystique, // ô la sanglante, // ô l'amoureuse	4-4-4
1862	Ni tes bonbons, // ni les carmins, // ni les Jeux mièvres	4-4-4
1862	S'ils sont vaincus, // c'est par un an//ge très puissant	4-4-4
1863	Se traîne et va, // moins pour chauffer // sa pourriture	4-4-4

Mais les alexandrins ultérieurs, assimilables à C6 ou P6, ne présentent plus une telle régularité, et les pauses à l'intérieur des hémistiches varient trop pour postuler qu'une quelconque équivalence métrique existe. En voici un échantillon, pour la période 1864-1870, avec l'indication des scansionnements rythmiques les plus probables - et qui n'ont en aucun cas une fonction métrique d'identification du vers en tant qu'alexandrin:

1864	
Une négres//se, par le démon // secouée	4-5-3
1864	
Mon//te, comme dans un jardin // mélancolique,	1-7-4
1864	
Pâle et ro//se comme un coquilla//ge marin.	3-6-3
1866	
Dans les cy//gnes et les frissons, // ô pierreries !	3-5-4
1866	
Je les saisis, // sans les désenlacer, // et vole	4-6-2
1866	
Des perfu//des et par d'idolâ//tres peintures	3-6-3
1866	
Aux ivres//ses de sa sè//ve ? Serais-je pur ?	3-4-5
1866	
Sans un murmure // et sans di//re que s'envola	4-3-5
1866	
Par ma lè//vre: quand sur l'or glau//que de lointaines	3-5-4
1866	
O feuilla//ge, si tu protè//ges ces mortelles,	3-5-4
1866	
Loin du lit vi//de qu'un cier//ge soufflé // cachait,	4-3-3-2
1868	
Métaux // qui donnez // à ma jeu//ne chevelure	2-3-3-4
1868	
Mais, // horreur! // des soirs, // dans ta sévè//re fontaine	1-2-2-4-3
1868	
Sur des conso//les, en le noir Salon: // nul ptyx,	4-6-2
1868	
Descen//dre à travers // ma rêverie // en silence,	2-3-4-3

MÉTRIQUES DE ...MALLARMÉ ET DARÍO

1868		
Je me crois seule // en ma monoto//ne patrie,		4-5-3
1868		
Le blond torrent // de mes cheveux // immaculés,		4-4-4
1868		
Du soir // aboli // par le vespéral // Phoenix		2-3-5-2
1868		
Néfaste // inci//te pour son beau cadre // une rixe		2-2-5-3
1868		
Comme des feuil//les sous ta glace // au trou profond,		4-4-4

Aussi, suite à Cornulier 1977 et 1979, ainsi que Gouvard 1994a, auxquels nous renvoyons pour plus de détails, poserons-nous que le poète de la maturité a composé des vers avec articles, déterminants, pronoms ou prépositions monosyllabiques sixièmes, sans pour autant considérer que ceux-ci avaient un mètre autre que 6-6, un “mètre” et non un “rythme” qui, bien entendu, n’est pas congruent avec celui-là mais n’en existe pas moins indépendamment de lui. Cette proposition n’a rien d’un pis-aller; pour une occurrence comme “Monte, comme dans **un** jardin mélancolique”, la seule structure métrique qui puisse s’imposer, se sur-imposer, en contexte par ailleurs exclusivement 6-6, c’est justement cette scansion binaire traditionnelle, prédominante à 98%. Cette tendance au CP6 6-6 n’est aucunement exceptionnelle; elle se retrouve chez de nombreux auteurs contemporains et parfois très différents d’inspiration, tels Dierx, Glatigny, Laprade, Villiers de l’Isle-Adam, et les premiers alexandrins de Cros ou Mérat (voir Gouvard 1994a).

2.2. Discordances de l’alexandrin CP6 chez Darío:

Tentons maintenant de caractériser les alexandrins de Darío qui présentent les mêmes configurations antécésurales. Tout d’abord, le poète hispano-américain a composé cinq poèmes en français avec des 12-syllabes: “Pensée” (1968:541), “Helda” (761), “France-Amérique” (737), “A Suzette” (978), “Souvenir” (1058), qui totalisent 62 dodécasyllabes. Le

premier et les deux derniers textes ne présentent aucun vers marqué C6 ou P6, mais on trouve dans les deux autres deux occurrences avec proclitique sixième:

évocateur. C'est **la** femme mystérieuse (Helda)
 et je donnerais **la** couronne à mon amie, (Helda)

et deux autres avec préposition monosyllabique sixième:

et la coupe d'or **de** cette femme amoureuse (Helda)
 que l'aigle plane **sur** notre immense Amérique (France-Amérique)

Aucun de ces vers n'admet une scansion ternaire, vu que les quatrièmes et/ou huitièmes syllabes coïncident soit avec un "e muet", soit avec une syllabe prétonique interne. Quant à découper autrement que 4-4-4, comme 4-3-5 pour "évocateur. // C'est la fem//me mystérieuse", ce ne peut être effectuer un découpage métrique puisque 4-3-5 n'est pas une scansion récurrente dans le (très petit) corpus considéré. Nous sommes donc dans la droite ligne de la tendance illustrée avec constance par Mallarmé à partir de 1864.

Poursuivons avec l'œuvre en langue espagnole, beaucoup plus dense puisqu'elle totalise 4176 12-syllabes, compte non-tenu de quelques cas ambigus qui apparaissent dans des suites de vers libres, non isosyllabiques. Nous comptons 81 CP6, soit 1,9% du corpus considéré. Cette proportion, très réduite, est pour ainsi dire identique à celle rencontrée chez Mallarmé. Sur ce total, nous rencontrons 46 C6 comme "al sentir como en un // caracol en mi cráneo", dont 20 seulement admettent une scansion ternaire, tel que "Tarda en **venir** // a este dolor // a donde **vienes**", et 35 P6 comme "salpicándose con // las espumas del mar" dont seulement 17 sont de possibles ternaires, par exemple: "Yo te **salu**//do con el **al**//ma en **alegría**" (les caractères gras marquent les syllabes accentuées). L'hypothèse que la scansion binaire est maintenue dans les alexandrins CP6 de Darío, sur le modèle de ce que nous avons rencontré chez Mallarmé, prend d'autant plus de consistance que la césure synthétique non-composée est

maintenue, de telle sorte que pour parvenir à compter douze syllabes métriques, il convient de considérer que les finales post-toniques des mots grammaticaux antécédentaires sont surnuméraires, comme dans:

Hundámonos en es(e) // mar vasto de éter puro
 Y transformóse en un(a) // princesa perfumada
 Pero su brazo es par(a) // levantar la trompeta
 y que descienda sobr(e) // la gran Ciudad bullente

Si le vers n'avait pas une scansion binaire malgré le marquage CP6, la syllabe post-tonique ne pourrait être élidable.

Il n'existe qu'une seule exception, dans le texte intitulé "El reino interior" où nous découvrons un démonstratif bisyllabique avec post-tonique numéraire, cité ci-dessous dans son contexte:

¡ Alabastros celestes habitados por astros:
 Dios se refleja en e//sos dulces alabastros !

Toutefois, cette exception s'explique. Les deux alexandrins répètent une allitération en [os], qui connaît six occurrences sur les deux vers, et dont le démonstratif "esos" est un des relais. Le fait d'inscrire comme numéraire la post-tonique s'accorde donc avec l'effet de musicalité recherché par l'auteur, en valorisant le procédé allitératif par une discordance particulièrement inattendue. De plus, on peut considérer comme "emphatique" ce prolongement de "esos" dans le second demi-vers, ce qui est également à l'unisson du passage.

Un autre argument d'ordre factuel plaide en faveur d'une métrique 6-6 discordante; il s'agit de la discordance de vers à vers qui accompagne ponctuellement les configurations CP6, comme:

Al lado izquierdo **del** camino y **paralela-**
mente, siete mancebos - oro, seda, escarlata,

(ii) como en el viaje **de** D'Annunzio y tal **sutil-**
mente cantaba amable esa cigarra mía

où l'auteur a joué de la possibilité qu'ont les adverbes en -mente en espagnol de dissocier leur base adjectivale du suffixe, caractéristique sur laquelle je reviendrai au § 3.2.

En conclusion, malgré la possibilité d'une scansion ternaire rythmique, les 12-syllabes marqués CP6 de Rubén Darío sont très probablement 6-6 d'un point de vue métrique, comme l'étaient ceux de Mallarmé et d'autres poètes français contemporains. Sans avancer que l'influence de la poésie française explique seule le phénomène, elle en est très certainement responsable en partie.

3. Les alexandrins avec une césure enjambée par un mot:

3.1. Concordance mètre/phrased chez Mallarmé:

A côté des CP6 de Mallarmé, nous rencontrons des vers avec une césure enjambée par un mot, tel "Accable, belle **indolemment** comme les fleurs", qui sont caractérisés par le placement sur la sixième position d'une syllabe de mot graphique prétonique interne, un mot graphique désignant toute suite de caractères entre deux blancs typographiques. Nous les appellerons par commodité "M6". Alors que les premiers alexandrins avec un clitique ou une préposition commencent à se répandre dès les années 1850, chez Baudelaire, Leconte de Lisle ou Hugo, les M6 ne seront fréquents qu'à partir de 1870, chez Rimbaud, Verlaine, Corbière et d'autres (voir Gouvard 1993a, 1994a et 1995a). Ils étaient donc perçus comme plus démarqués encore de la tradition que les CP6.

Mallarmé n'a composé que douze M6, mais cette fois-ci il met en place une métrique de substitution. Hormis "Un selon de chers **pressentiments** inoui", tous les autres admettent au moins une coupe huitième (liste a), et la plupart de ceux-là également une coupe quatrième, soit la mesure 4-4-4 pour 9 occurrences représentant 75% du sous-corpus "M6 de Mallarmé" (liste b):

MÉTRIQUES DE ...MALLARMÉ ET DARÍO

liste a:

1865

D'une enfance qui s'enfuyait // avec de longs

1886

Peut-être que cette attirant//ce du désastre;

liste b:

1864

Accable, belle // indolemment // comme les fleurs

1868

A me peigner // nonchalamment // dans un miroir

1885

Soupirs de sang, // or meurtrier, // pâmoison, fête!

1886

Nimbe là-bas //très glorieux //arrondissant

1886

Que cette pièce// héréditaire de dressoir

1886

A cet arrêt // surnaturel // que ce n'est point

1887

Mais eux, pourquoi // n'endosser pas, // ces baladins,

1893

Que se dévêt // pli selon pli // la pierre veuve

1894

Contre le mar//bre vainement // de Baudelaire

Les coupes quatrièmes et huitièmes sont métriques en (a-b) puisque ce sont les seules coupes récurrentes et communes à la quasi-totalité de ces vers déviants. Les autres pauses, comme après “eux” dans “Mais eux, // pourquoi n'endosser pas, ces baladins”, sont contingentes et propres à la phrase qui est dans le vers, non au mètre de ce vers. Le fait que les alexandrins M6 reçoivent 3 fois sur 4 chez Mallarmé une coupe ternaire et, dans plus de 90% des cas, au moins une coupe huitième, interdit de les penser comme seulement des 6-6 affaiblis, au rebours des CP6 examinés plus haut, où une telle unanimité n'était pas attestée. Cette tendance s'explique puisque la configuration avec prétonique interne de mot graphique était perçue comme plus “moderne”, plus contraignante

métriquement et morpho-phonologiquement que celles avec articles, pronoms et prépositions monosyllabiques, ainsi que je l'ai rappelé. Avec les M6, l'œuvre de Mallarmé retrouve ainsi une concordance mètre de substitution/prosodie qu'elle avait perdue avec les CP6.

Nous noterons cependant que plusieurs vers cités sous (a-b) portent, sur la sixième syllabe, une frontière de morphème aisément perceptible, puisque correspondant à des procédés de dérivation tout à fait vivaces dans la langue: “s'en+fuyait”, “indol+emment”, “nonchal+amment”, “endoss+er”, “vain+ement”. Vu que ces occurrences apparaissent toujours en contexte 6-6 fortement dominant, il n'est pas impossible que, parallèlement à une mesure ternaire “moderne”, subsiste pour le poète ou les lecteurs nourris de poésie classique une mesure ambivalente 6-6, co-occurrenente avec 4-4-4, grâce à la pause morpho-phonologique ménagée par la frontière de morphème intra-lexématique (sur ce point, voir Gouvard 1993b).

3.2. Concordance frontière de morphème/césure dans les alexandrins M6 de Darío:

Dans le petit corpus de vers français composés par Darío, les alexandrins M6 ne présentent nullement une coupe ternaire régulière, ni même huitième (pour expliciter l'absence de possibilité de coupe 4 ou 8, j'indique à droite de chaque citation le marquage de la position concernée, soit par un des symboles arrêtés ci-dessus, soit par la précision “e muet”, sous-entendu: “post-tonique”):

ce sont les voix é plorées, la douleur terrible (France-Amérique)	C8
Si contre nous l' é tendard sanglant s'est levé, (France-Amérique)	M8
soit nonce de f raternité dans le ciel pur (France-Amérique)	P4
Et toi, Paris !, m agicienne de la Race, (France-Amérique)	
et la force du F luctuat nec mergitur (France-Amérique)	“e muet” ⁴

L'absence de scansion de substitution ne s'accompagne pas non plus d'une coïncidence de la sixième syllabe avec une

frontière de morphème, comme dans des vers tels que “Mais eux, pourquoi n'endoss//er pas, ces baladins”, chez Mallarmé, ce qui eût atténué la discordance entre le mètre 6-6 et le rythme totalement décalé de la contingence phrastique. Le seul candidat au ternaire, “Et toi, Paris !, // magicien//ne de la Race”, n'a guère de raison d'être métriquement tel, puisque tous les M6 sont extraits du même texte, et qu'il n'existe donc aucune micro-équivalence de type 4-4-4, mais au contraire une pression dominante en faveur d'une lecture discordante 6-6.

Passons aux alexandrins espagnols, en gardant à l'idée que Darío ne semble pas avoir été sensible à la différence métrique qui, chez Mallarmé, distingue les M6 des CP6. L'œuvre compte 53 M6 du type “y por caso de ce//rebración inconsciente”. Or, 33 supportent une scansion 4-4-4, soit 62%. En voici un échantillon:

Y su pruden//cia parecí//a una locura...
 y entre las ra//mas **encanta//das**, papemores
 llenan el ai//re de **hechice//ros** veneficios
 adiós, peñas//cos enemi//gos del poeta;
 que el soñador //, im**perial** // medítabundo,
 y Satán to//do, em**perador** // de las tinieblas,
 pintas la Auro//ra, el Ori**fla//ma** de Dios mismo.
 del rui**señor** // prim**averal** // y matinal,
 Pues en ti exis//te **Primave//ra** para el triste
 pone los ol//jos e **interro//ga** ! está perdido

Il apparaît donc probable qu'une partie des M6 de Darío soient des 4-4-4, ou pour le moins des alexandrins ambivalents, 4-4-4 et 6-6, suivants les deux possibilités déjà suggérées pour Mallarmé. L'idée que ces alexandrins seraient ambivalents est d'autant plus plausible qu'elle reçoit ici plusieurs soutiens d'ordre factuel. Hormis l'idée que la pression métrique dominante, 6-6, tend à imposer à ces occurrences M6 de nature analytique la scission propre aux vers synthétiques sans enjambement, nous comptabilisons quatorze 12-syllabes (26,4%) dont la sixième position métrique coïncide avec une frontière de morphème, comme c'était le cas également pour plusieurs M6 de Mallarmé, tels:

JEAN-MICHEL GOUVARD

- (i) *Et pour cause*. Yo pan//americanicé
los delegados pan//americanos que
- (ii) Y en tanto que el Medi//terráneo me acaricia
- (iii) pone los ojos e in//terroga ! está perdido
- (iv) y entre las ramas en//cantadas, papemores
quiero decir que me en//fermé. La neurastenia
- (v) a sus pies el divin//o lago de Managua

De plus, certains lexèmes reviennent deux ou trois fois sur la césure avec un placement discordant exactement similaire, qui peut s'expliquer par la coïncidence entre la sixième syllabe et un accent secondaire sur une syllabe prétonique, comme avec (où 1 = accent primaire, 2 = accent de moindre prééminence, 0 = absence de prééminence accentuelle):

- (i) "corazón": 2 0 1
Gloria hacia ti del col//razón de las manzanas
y el duelo de mi col//razón, triste de fiestas.
Como ella está en su col//razón, va su presencia
- (ii) "caballero": 2 0 1 0
Anúncialas un ca//ballero con un hacha.
- Ese era un grande ca//ballero entre las rosas

ou, faute du même lexème, deux termes apparentés comme ici adjectif et nom:

- (iii) "imperial": 0 2 0 1
que el soñador, impe//rial meditabundo,
- "emperador": 0 2 0 1
y Satán todo, empe//rador de las tinieblas,

Enfin, si les M6 de Darío sont dans l'ensemble des vers analytiques, et non plus synthétiques, le corpus comporte une exception troublante, dans "Epistola a la señora de Leopoldo Lugones, VII" où le poète écrit "Mírame transparen(te)/mente, con tu marido". Profitant en quelque sorte de la coïncidence d'une frontière de morphème avec la sixième syllabe, l'auteur octroie à la post-tonique de l'adjectif "transparente" le statut de surnuméraire, comme si le vers était, par exemple, *"Mírame, transparen(te) // mujer, con tu marido". Cette construction exploite la possibilité qu'ont les adverbes en espagnol de se décomposer, dans des doublets du type "directa y indirectamente" (voir Zagona 1990 et, pour une implication métrique, Gouvard 1994b; voir aussi les discordances de vers à vers avec "paralelamente" et "sutilmente" citées au § 2.2), et elle renforce la suggestion selon laquelle les alexandrins M6 de Darío présenteraient une discordance "atténuée" puisque le mot enjambant se placerait de telle façon qu'une frontière de morphème coïnciderait assez souvent avec la sixième syllabe, maintenant une concordance minimale faute d'une absence d'enjambement.

Revenons à notre comparaison avec Mallarmé. L'influence du poète français, et d'autres auteurs qui suivaient la même voie (voir Gouvard 1994a), transparait partiellement dans le corpus des alexandrins M6 de Darío. Une majorité d'entre eux répondent à une scansion de substitution ternaire, mais l'hypothèse d'une ambivalence 6-6 et, pour les alexandrins M6 non ternaires, d'une monovalence 6-6 discordante, demeure très probable. Elle est même plus solide pour le vers espagnol dont la nature accentuelle et non seulement syllabique ainsi que certaines particularités morpho-phonologiques, comme la scission des adverbes en "-mente", facilitent l'actualisation d'une coupe intralexicale. A ce titre, la métrique de Darío apparaît plus discordante que celle de Mallarmé, lequel jugeait plus prudent de ménager presque systématiquement une pause de substitution dans ses M6. Dans une étude à paraître, je montrerai que pour cerner la métrique des alexandrins M6 de Darío, il convient en fait d'élargir le

champ des influences prégnantes à Verlaine, avec lequel il existe des rapprochements frappants (voir Gouvard 1995b).

Nous n'avons pas traité dans ce paragraphe des enjambements avec “e muet” post-tonique numéraire, rejeté dans le second hémistiche. Non seulement parce que cette configuration n'apparaît pas sous la plume de Mallarmé, mais aussi parce que, si Darío l'emploie par quatre fois:

on croirait voir la bou//che d'Huitzilopxtli. (France-Amérique)	M8
la France à l'Améri//que donnera sa main, (France-Amérique)	M4 + M8
reine latine, éclai//re notre jour obscur. (France-Amérique)	CF8
j'étais sous un grand souf//fle peuplé d'illusion. (Pensée)	C4 + M8

c'est en référence à la césure analytique qu'il utilise dans ses vers M6, et à laquelle il recourt ponctuellement par ailleurs:

por ejemplo: la dul//ce Blanca de Borbón.
 la prestigiosa do//ña Blanca de Castilla,
 nos aparece do//ña Blanca de Navarra
 Sobre el antiguo Olim//po, Júpiter gigante,

Notons que les trois premières occurrences de cette dernière liste sont extraites du même texte, “A doña Blanca de Zelaya”, et qu'il y a certainement un effet d'emphase recherché, puisqu'il s'agit à chaque fois d'attirer l'attention sur un adjectif ou le titre qui qualifie la femme dont le poème fait l'éloge. Par analogie, on supposera qu'un effet similaire est à l'œuvre dans la quatrième occurrence, d'autant plus que nous retrouvons ici un procédé de collaboration forme/sens déjà suggéré *supra* pour une configuration identique, avec cette fois-ci le proclitique “esos” (cf. § 2.2).

Jean-Michel Gouvard
 Centre d'Etudes Métriques
 URA 1720

Appendice

Un dernier type de déviation s'observe à partir des années 1870 en poésie française. Il s'agit du marquage de la sixième syllabe par un “e muet” post-tonique, configuration attestée une seule fois chez Mallarmé dans “Nubiles plis l'astre mûri des lendemains”, et codée “F6”. L'unicité de l'occurrence empêche toute analyse décisive dans le cadre qui est ici le nôtre. Nous nous contenterons de signaler que la scansion ternaire “Nubiles plis // l'astre mûri // des lendemains” est très probable, vu que les poètes qui ont utilisé ce marquage, le plus discordant par rapport aux habitudes classiques, ont très souvent ménagé une mesure de substitution (voir Cornulier 1994, Dominicy 1984, Gouvard 1994a et 1994c). Chez Darío, il n'existe aucun F6 dans la poésie de langue française. Le seul candidat serait “Le bois vierge éveille, // de sa langue sonore”, dans “Chanson crépusculaire”. Mais ce poème de 38 vers compte par ailleurs 14 occurrences de césure dite “épique”, c'est-à-dire avec “e muet” post-tonique surnuméraire, comme “Vibrent les jeunes ar(bres), // éclate la lumière”, et il est plus probable d'imaginer une diérèse non-classique sur “vi-erge”, soit la configuration “Le bois vierge éveil(le), // de sa langue sonore”.

Sources premières

Darío, Rubén, 1968: *Poesias completas*, edición de Alfonso Mendez Plancarte, Aguilar.

Mallarmé, Stéphane, 1983: *Œuvres complètes 1: Poésies*, édition de Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Flammarion.

Références

Cornulier, B. de, 1977: "Métrique de Mallarmé: analyse interne de l'alexandrin", dans *Analyse et validation dans l'étude des données textuelles*, édité par M. Borillo et J. Virbel, Editions du CNRS, 197-222.

Cornulier, B. de, 1979: "Métrique de l'alexandrin de Mallarmé", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Dakar*, n°9, PUF, 76-129.

Cornulier, B. de, 1994: *Art Poétique*, à paraître aux Presses Universitaires de Lyon.

Dominicy, M., 1984: "Sur la notion de féminin ou masculin en métrique et en phonologie", *Recherches Linguistiques de Vincennes*, 7-45.

Dominicy, M., et M. Nasta, 1993: "Métrique accentuelle et métrique quantitative", *Langue Française*, n°99, 75-96.

Gouvard, J.-M., 1993a: "De la sémantique à la métrique: les *césures* de Verlaine", *Revue Verlaine*, n°1, 125-155.

Gouvard, J.-M., 1993b: "Frontières de mot, frontières de morphème: de l'alexandrin classique au 12-syllabe de Verlaine", *Langue Française*, n°99, 45-62.

Gouvard, J.-M., 1994a: *Recherches sur l'évolution de la métrique interne du vers composé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat nouveau régime, Université de Nantes.

Gouvard 1994b: "L'alexandrin accentuel: une analyse métrique de *Campos de Castilla* d'Antonio Machado", *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n°2, mai, 55-80.

Gouvard, J.-M., 1994c: "Sur le statut phonologique de *e*: La notion de *e* féminin dans l'alexandrin de Verlaine", *Revue Verlaine*, n°2, octobre.

Gouvard, J.-M., 1995a: "L'alexandrin de Corbière. Morphologie de la césure enjambante", à paraître dans la revue *Skol Vreizh*.

Gouvard, J.-M., 1995b: "Analogies morphologiques, analogies métriques: de l'alexandrin de Verlaine à l'alexandrin de Darío", à paraître dans la *Revue Verlaine* n°3.

Groot, A. W. de, 1930: "La métrique générale et le mètre", *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, tome XXX, fascicule 2, n°90, 202-232.

Navarro Tomás, T., 1956: *Métrica española. reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, New-York.

Van Braekel, Eléonore, 1991: *Los Alejandrinos de Jorge Guillén*, mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles.

LES NAUFRAGES DE GIUSEPPE UNGARETTI

A Luigi de Nardis

Il est évident que n'importe quelle leçon pour un grand poète n'est qu'un point de départ et que justement il devient grand en vertu de sa capacité à créer un langage et un univers imaginaire. Ceci dit, personne ne contestera le fait que l'expérience mallarméenne a été à la base de la formation de toute la poésie lyrique contemporaine, en France comme ailleurs en Europe, de Rilke à Gotfried Benn, de Garcia Lorca à tous les modernistes espagnols, de Yeats à Pound, à T. S. Eliot, etc. Hugo Friedrich l'a démontré de la façon la plus convaincante, il y a déjà longtemps (1).

La poésie italienne, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, restait engourdie dans un état de somnolence provinciale. Le réalisme de Verga et de Capuana, encore tout positiviste, continuait à exercer une influence, ainsi que l'éloquente pompeuse des vers de Carducci. Il est vrai que D'Annunzio et Pascoli avaient commencé à regarder du côté du symbolisme français; mais le lyrisme de celui-ci restait encore trop sentimental; trop pathétiquement oratoire la poésie de celui-là. Pour ne rien dire de l'intimisme exaspéré et presque morbide des poètes "crepuscolari". Bref, chez nous, aucun Verlaine encore pour "tordre le cou à l'éloquence".

En juillet 1884 une revue hebdomadaire, *Fanfulla della domenica*, fait allusion pour la première fois à Mallarmé, à propos du recueil verlainien des *Poètes maudits* et de *A rebours*. Deux ans plus tard, Vittorio Pica en parle avec plus de détail, dans une revue de Turin, *La Gazzetta Letteraria*. Ce sera le fondateur du Futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, qui

introduira véritablement Mallarmé en Italie au début du siècle par des conférences, des lectures de poèmes, et, en 1916, par une traduction de poésies et de poèmes en prose. Les toutes premières traductions avaient été faites par un autre futuriste, Ardengo Soffici, un an avant celles de Marinetti.

Marinetti est tout à fait conscient que la littérature italienne au début du siècle a besoin pour se renouveler — ou mieux, comme il le dit, pour "svecchiarsi" — d'une expérience symboliste. Quand, en février 1902, la revue *L'Ermitage* lance l'enquête: "quel est votre poète?" Marinetti sera le seul avec Roidot, sur cent-vingt-cinq intellectuels, à indiquer le nom de Stéphane Mallarmé. Les autres artistes, presque tous des Français, ont déclaré préférer Victor Hugo, Vigny, Verlaine, Baudelaire, Lamartine, Musset, Leconte de Lisle. Mallarmé occupe l'avant-dernière place du classement. Marinetti, très lucidement, est déjà capable, à la différence de ses confrères encore romantiques ou parnassiens, de motiver son choix:

J'aime entre tous STEPHANE Mallarmé parce que méprisant tout ce qui se prouva facile en des poèmes tels que "Les Fenêtres" et "Apparition", il rêva de créer une symphonie poétique aussi définitive et magique que celle exécutée par Richard Wagner en musique.(2)

Comme plus tard Giuseppe Ungaretti, Marinetti est fasciné par le procédé mallarméen qui consiste à utiliser la musicalité des mots en vue d'une "vaporisation" de la matière. Le fondateur du Futurisme propose comme modèle à suivre aux poètes italiens les vers de Baudelaire, de Mallarmé, de Gustave Kahn, de Verhæren, "qui chantent comme des fontaines". Il s'en souviendra quand il écrira son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (le 11 mai 1912), affirmant que la langue ne doit plus communiquer, mais suggérer. Etre compris n'est pas nécessaire. Pour secouer le milieu artistique de son pays, Marinetti et ses amis utilisent tous les moyens, même les plus choquants. Guillaume Apollinaire, attentif à toutes les nouveautés, signale l'activité de son confrère italien, en soulignant en particulier la paternité mallarméenne:

LES NAUFRAGES DE GIUSEPPE UNGARETTI

La nouvelle technique des mots en liberté sortie de Rimbaud, de Mallarmé, des symbolistes en général et du style télégraphique en particulier a grâce à Marinetti une grande vogue en Italie. (3)

Le jugement négatif exprimé par Benedetto Croce à propos de Mallarmé et des autres symbolistes accusés d'irrationalisme, de maniérisme gratuit, d'obscurité, etc. va freiner considérablement cet élan novateur des Futuristes, que Giuseppe Ungaretti continuera, mais d'une façon solitaire et moins bruyante.

* *
*

Il est bizarre de constater que les deux poètes novateurs, revendiquant la même paternité littéraire, sont nés tous les deux à Alexandrie d'Égypte (Marinetti en 1876, Ungaretti en 1888) et que leur formation depuis l'école primaire, a été entièrement française. Loin de leur pays, non seulement ils ne subissent aucune influence des milieux littéraires italiens, mais ils peuvent acquérir la lucidité critique que seule la distance confère.

Ungaretti raconte qu'il a commencé vers dix-sept ou dix-huit ans à lire le *Mercur de France*, qui ne cessait de lui révéler des valeurs nouvelles. C'est à ce moment-là, vers 1906, qu'il commence à lire Mallarmé: "Je me jetai sur Mallarmé. Je le lus avec passion. Il est probable que je ne le comprenais pas à la lettre; mais comprendre la poésie à la lettre n'est pas important; je la sentais. Elle me séduisait avec la musique de ses mots."(4) En 1912, Ungaretti quitte l'Égypte pour Paris. Il suit au Collège de France et à la Sorbonne les cours de Bergson, de Lanson, de Strowski. Il fait la connaissance de Guillaume Apollinaire et des autres représentants de l'avant-garde: "J'ai en effet connu Apollinaire, Péguy, Sorel [...] Après, je me suis lié avec le groupe "Littérature": Breton, Aragon, Soupault et Tzara

[...] Surtout je me suis lié à Paulhan[...] à Fargue, et à Valéry, qui a été mon maître."(5)

A la Rotonde de Montparnasse se retrouvaient le soir les représentants de l'avant-garde française et italienne: Marinetti, Boccioni, Carrà, Soffici, Palazzeschi, Papini, Apollinaire, Max Jacob, Léger, Picasso. Palazzeschi se rappelle que Modigliani passait d'une table à l'autre. Un soir, dit-il, arriva un jeune homme blond, mince, pâle, qui écoutait religieusement ce qu'on disait sans jamais intervenir. C'était Ungaretti. Ses premières poésies allaient sortir dans la revue *Lacerba*, la revue la plus moderniste d'Italie (6). Quand, en 1921, Ungaretti s'établit dans son pays d'origine, il est convaincu que la poésie italienne doit continuer à s'abreuver à la source symboliste en vue d'un véritable renouvellement. Ceci veut dire avant tout libérer la poésie d'un mètre trop étroit. C'est ce que fera Ungaretti dans sa propre poésie. Il détruit le vers traditionnel pour en recomposer le mètre à travers la recherche de rythmes nouveaux. Il tâche aussi de retourner à l'étymologie des mots, pour retrouver leur pureté originaire jusqu'à atteindre ce qu'il appelait "la parola nuda", "le mot nu", longtemps médité, privé de toute émotion, un langage transcendant qui refuse un sens univoque et qui redonne au mot sa valeur sacrée. Il oppose le "formalisme" à l'esthétique idéaliste de Croce. De même que Marinetti, il pense que la langue poétique ne doit plus être communication, mais expression d'elle-même; obscure à force de précision, obscure à force de rechercher une sonorité incantatoire qui manifeste les rapports musicaux de l'âme; obscure à force de restituer au mot son caractère originaire et sa consistance réelle.

L'obscurité de l'écriture n'est pas arbitraire, elle est par contre une nécessité ontologique. Ainsi pour Ungaretti la vraie poésie se révèle à nous en son secret. Plus le poète arrive à charger les mots de son émotion et de la nouveauté de sa vision, plus ils parviennent à cette musicalité qui sera la première révélation de la profondeur poétique, au-delà de toute signification. C'est alors que l'énoncé apparaît obscur, mais en réalité les mots éclairent le secret de notre essence et de notre vie. L'italianiste Benjamin Crémieux reconnaît le rôle

innovateur joué par Ungaretti: "les Italiens n'ont pas eu leur Debussy en musique, mais ils l'ont eu en poésie: c'est Ungaretti. [...] Ungaretti a renoué avec la grande tradition poétique italienne en l'enrichissant des acquêts du symbolisme[...]. Par là, Ungaretti a joué le rôle d'un Verlaine, sans tomber dans la romance verlainienne".(8)

La musique des vers peut naître pour Ungaretti seulement d'un état de parfaite lucidité, il affirme: "la technique, la sensation, la logique, le rêve, l'imagination et le sentiment: toutes ces choses pour nous n'ont de sens que si elles vivent simultanément objectivées dans un mot qui chante".(9) Et il admet carrément: "le premier, parmi les modernes, à s'efforcer, consciemment, systématiquement, de s'exprimer musicalement, c'est Mallarmé".(10) Le choix du mot, en tant qu'acte de vérité est le choix volontariste par excellence: en ceci Mallarmé est encore son maître privilégié, comme il l'avoue en 1950: "Mallarmé [...] je l'ai lu avec Leopardi — dès la première jeunesse maître privilégié — ses mots élus un par un".(11) C'est ainsi que le mot revêt une valeur sacrée provenant précisément des difficultés techniques que le poète s'impose à lui-même. Le mot retrouve alors son origine sacrée, dépassant l'arbitraire du signe et le hasard de l'histoire.

Le critique littéraire Francesco Flora, disciple de Croce, à cause de cette obscurité recherchée par Ungaretti dans ses vers, crée le mot "Ermetismo", chargé de négativité, pour indiquer le genre de poésie de notre auteur. Dans un essai, dont le titre est justement, *La poesia ermetica*, Ungaretti est défini par Flora comme un analogiste hermétique et stérile. Il est vu non pas comme un maître d'école, mais plutôt comme une victime. Victime de la poétique mallarméenne d'abord et de la poétique symboliste en général. Selon l'avis de Flora, chez Ungaretti, comme chez les poètes français, la musicalité des vers n'est que "poudre sonore" privée de toute signification, car ces poètes ne sont pas capables de créer véritablement une forme. Du moment que leur moi est confus et obscur à eux-mêmes, leur expression lyrique qui aurait dû être le fruit de la "conscience", "avorte".(12) La poésie de Ungaretti, à son avis, n'est qu'un regroupement aléatoire de syllabes. Paul

Valéry et sa "poésie difficile", comme la définit Flora, est inséré dans ce livre comme un autre exemple aberrant d'obscurité, "byzantine", (Croce aussi l'avait appelée ainsi).

Francesco Flora dans son aveuglement critique n'aurait jamais pu imaginer que non seulement le mot "hermétisme" - convention utilisée désormais par tous les critiques - allait acquérir une valeur tout à fait positive, mais aussi que Ungaretti allait être l'initiateur de ce mouvement poétique qui nous donnera, dans la période de l'entre-deux-guerres, nos meilleurs poètes: Montale, Quasimodo, Saba, de la première génération, et ceux de la deuxième génération: Mario Luzi, Alfonso Gatto, Vittorio Sereni, ainsi qu'une nouvelle critique, elle aussi vivifiée par l'expérience symboliste et dont quelques représentants continuent à écrire encore aujourd'hui (Gianfranco Contini, Carlo Bo, Oreste Macri, etc.). Ce sera à partir des Notes introductives au recueil poétique de Ungaretti, *Il Sentimento del tempo*, que se développera un débat très vif à propos de cette nouvelle poétique. La gnose hermétique italienne se basera sur le "murmure" originaire de l'initiation au mystère mallarméen.

* *
*

Les années 30 coïncident avec la consolidation du régime fasciste. L'Italie est plus fermée et plus provinciale que jamais. Les opposants officiels au régime tels que Croce et les membres de son école, par leur fermeture au Symbolisme français, facilitent la censure pratiquée par le régime sur les Lettres italiennes. Il fallait du courage à ce moment-là pour proposer comme modèle des poètes étrangers. Marinetti et Ungaretti eurent ce courage. Tout en n'étant pas des opposants au régime, ils furent les vrais révolutionnaires. Dans le moment qui succède à une crise de valeurs totale, il n'était plus suffisant de constater ce vide, il fallait s'orienter vers une nouvelle direction constructive. Pour nos jeunes intellectuels la poésie se

présente comme la seule voie à parcourir. Une poésie qui puisse aller au-delà de l'histoire, une poésie qui refuse tout conditionnement de l'actualité. Comme l'a bien souligné Carlo Bo, dans un article de 1970, où il réfléchit a posteriori sur l'hermétisme, l'absolu de cette dimension poétique naît de l'absolu d'un refus total.(13)

La poésie devient pour les jeunes artistes italiens le lieu de tout ce qui ne pouvait plus déboucher nulle part ailleurs. Ils croient que là où l'homme avait échoué, le Poète pourra réussir. A la base de l'hermétisme italien, il y a l'exemple de la poésie pure à laquelle eux aussi attribuent une valeur privative: pureté de l'essence, non-mélange. La poésie pure, affirme Ungaretti, est la poésie qui se cherche. Si elle possède un effet utilitaire, c'est celui de la libération spirituelle; si elle a une durée, cette durée dépend de sa beauté. Ungaretti et nos poètes hermétiques opposent, comme valeur absolue, l'absence à la présence. Ils affirment la négation afin de créer une dimension totale, nouvelle et originaire, contre l'action destructive du temps. L'obscurité de leurs vers devient alors une nécessité, un principe constitutif. Comme pour Mallarmé et les autres symbolistes, la différence entre la langue courante et la langue poétique se fait radicale: charme de la musicalité qui donne au vers la puissance d'une formule magique.

D'ailleurs, non seulement de nombreux symbolistes se sont intéressés à l'occultisme, (il suffit de citer par exemple Péladan), mais Mallarmé lui-même connaîtra, par l'intermédiaire de Villiers de l'Isle Adam, les écrits d'Eliphas Lévi, tout en étant en relation épistolaire avec Michelet, le diffuseur des doctrines ésotériques connues sous le nom de Hermès Trismégiste, d'où le nom d'hermétisme. Mallarmé était tout à fait convaincu - et il l'a déclaré - qu'il existe un lien entre les pratiques de la magie et le sortilège incantatoire de la poésie(15). Ungaretti lui-même, faisant sienne cette convention de la critique, se déclare poète "ermetico". Il se reconnaît dans cette école qu'il considère comme l'équivalent du Symbolisme, de l'Impressionnisme et du Fragmentisme. Le poète italien attribue à l'art une valeur éternellement hermétique. Il y a donc eu pour lui des poètes hermétiques dans toutes les époques:

Góngora, Blake, Leopardi et Mallarmé, bien sûr, avec son disciple Valéry. A ceux-là il ajoute Maurice de Guérin, Ducasse, Baudelaire, Laforgue, Rimbaud et Jarry, qui à son avis vécurent de "lucidité hermétique", (16) damnés par l'hallucination qu'ils suscitaient autour d'eux. Ce n'est pas un hasard si de 1932 à 1947 Ungaretti traduira des poésies de Góngora et de Mallarmé.(17) Dans les années vingt Francis de Miomandre et surtout Zdzisław Milner avec son *Góngora et Mallarmé. La connaissance de l'absolu par les mots*, liaient les deux auteurs. L'article parut dans la revue *L'esprit Nouveau* à laquelle Ungaretti collaborait. Il est donc fort probable qu'il a lu cet article. (18)

Pour Mallarmé, il est connu que la face alternative du même phénomène, les Lettres, est élargie vers l'obscur(19); à son avis donc, "il doit y avoir toujours énigme en poésie. Pour cette raison Ungaretti se demande si Mallarmé s'approchant de l'éclatement métaphysique du *Coup de dés* ne pensait pas à Góngora.(20) C'est justement en passant par ce qu'il appelle "la fermentation formelle" du Baroque que Ungaretti essaie de récupérer, à reculons, la tradition pétrarquiste. Mallarmé est en effet pour lui, non seulement le grand fondateur d'une nouvelle poétique à laquelle tout vrai poète moderne doit se référer, mais aussi celui qui propose à nouveau la plus haute tradition pétrarquiste.(21).Pétrarque, véritablement, le premier, arriva à désintégrer le sens par la concentration phonétique de l'allitération. L'incipit du sonnet 246 du *Canzoniere*: peut suffire comme exemple:

L'aura che il verde lauro e l'aureo crine
soavemente sospirato move.

La puissance de résonance des signifiants est le résultat d'un "topos phonétique symbolique", c'est-à-dire symbole coagulant et chiffré comme chez Mallarmé. (22) La genèse de la poésie de Pétrarque est, elle aussi toute dans l'absence. Laura est cet univers absent que le mot poétique évoque et recrée sublimé une fois pour toutes. C'est Ungaretti qui le

souligne.(23) La mort en tant qu'elle rend les apparences vagues, en tant qu'elle rend immatérielles les formes, est la condition même de la poétique de l'ineffable qui atteint l'imperturbable et éternelle pureté du mythe. Ungaretti avoue être arrivé à Pétrarque en passant par Baudelaire et Mallarmé. C'est à partir de cette approche qu'il peut établir l'axe structurant de sa poétique, celui de la mémoire et de l'innocence. L'absence est en effet la condition nécessaire et suffisante pour que surgisse la mémoire: mémoire de l'absence, nostalgie néoplatonicienne.

* *

*

Ungaretti a été très frappé par *Les Mots anglais* de Mallarmé. A partir de cet ouvrage il comprend que le poète, à travers la mémoire, peut remonter jusqu'à la source du mot. *Les Mots anglais* représente pour Ungaretti la constitution d'une poétique des signifiants. Il est étonné par ce qu'il désigne comme la "surprenante" capacité mallarméenne à classer les signifiants en "familles phonétiques", groupées en vertu de leurs qualités sonores et non plus sémantiques. Les séries d'homophonies de cet ouvrage mallarméen ont le pouvoir, à son avis, "d'éclairer le mystère de la formation des mots" en découvrant les lois phonétiques simples et constantes qui sont à la base de la constitution des sons et de là du sens, découvrant la profonde unité des signifiants à l'origine du discours.(25) Carlo Ossola, dans son excellent livre, a très bien démontré que ce même phonosymbolisme sera à la base de la poétique de Ungaretti: métaphore par anagramme phonétique plutôt que par analogie sémantique; recherche du mot originaire, inarticulé, que seul le poète peut "risillabare"; unité du son qui conduit à la monotonie non-progressive de la litanie intérieure, redondance, tautologie du message poétique qui ne cesse de revenir sur lui-même.(26) La monotonie sert aussi de purification et de résolution finale de la discontinuité

du sens: "une sonore, vaine et monotone ligne". C'est aussi la monotonie des prières et des chants arabes qui avaient fait rêver le jeune Ungaretti à Alexandrie. Attitude narcissique du langage qui ne cesse de s'auto-réfléchir dans une continuelle étymologie de soi-même.

"Le miracle est un fruit de la mémoire, c'est Mallarmé qui me l'a appris", affirme Ungaretti et il continue, "à force de mémoire on redevient, ou on a l'illusion de redevenir innocent. L'homme revient en arrière jusqu'au point où, à travers la mémoire, la mémoire elle-même s'abolit dans un oubli illuminant: extase, suprême connaissance."(27) C'est ainsi que pour Ungaretti on passe de la mémoire à l'innocence, comme une distance à combler, mais, précise-t-il "en un éclair".(28) La mémoire en "s'écrivant" ne peut prononcer que le langage de l'innocence.(29) Ungaretti pense que dans la tradition poétique italienne la mémoire commence avec Pétrarque et que l'innocence reparaît avec Leopardi.

Ungaretti trouve dans la poésie de Leopardi la même puissance évocative que dans les vers mallarméens. Et, à diverses reprises, il se trouvera (même pendant ses cours universitaires) expliquer les vers de Leopardi en utilisant la poésie mallarméenne. Ceci veut dire qu'idéalement il conjugue les deux auteurs pour indiquer une poésie à laquelle il identifie la sienne propre.(30) Voilà ce qu'il écrit à propos des deux poètes: "Leopardi et Mallarmé sont des poètes immenses, dont personne n'a encore dépassé dans les deux derniers siècles la révolution du langage et l'art de sonder l'inconnu"(31). Ungaretti retrouve chez Leopardi l'idéal mallarméen d'élégance et de perfection. Comme Mallarmé, Leopardi nous replonge dans les "origines sacrées du mot". Dans un essai qui s'appelle justement "Innocence et mémoire" édité par la N.R.F., (novembre 1926), dans le numéro, "Hommage à Stéphane Mallarmé", Ungaretti écrit que les deux poètes sont "deux philologues, attachés surtout à ce qui dans le mot ne se peut définir, au pouvoir musical du mot, à la substance du mot qui leur semblait la moins périssable, la plus universelle [...]"(32)

Dès les années 50-60 de nombreux critiques ont remarqué les analogies entre les poétiques et les oeuvres de Mallarmé et de Ungaretti(33), mais c'est surtout Carlo Ossola qui, dans son livre, extraordinaire, déjà mentionné, paru en 1975, a démontré d'une façon exhaustive la filiation mallarméenne. Le premier recueil de Ungaretti, *Allegria di Naufragi*(1919), part de l'inspiration mallarméenne du déchu et du fané appliquée à des faits ou à des objets quotidiens: un cours d'eau, un nuage, une aube etc. Pour Ungaretti il s'agit de créer une poésie rituelle et cosmique qui transforme les menus faits quotidiens en métaphores, car la poésie, pour lui aussi se développe non pas dans les faits, mais dans la langue et ses possibilités infinies. Ungaretti rappelle que sa première vision de la réalité, dans sa ville natale, a été le désert et la mer. Ils sont en perpétuel contact et en perpétuel contraste: le désert représente sans qu'on s'en rende compte ce qui, sans arrêt, se détériore, la mer, sans cesse manifeste furieusement le renouveau.(34) Le désert et la mer sont les deux topoi des naufrages ungarettiens. Angoisse devant cet espace que l'homme ne pourra jamais dominer ni connaître dans son essence la plus intime, dans sa perfection imperturbable. Mais ce que ne peut un homme, un poète peut le faire, plongeant dans l'abîme, s'y perdant jusqu'au point de s'y annuler.

Expérience du néant: après une année que Mallarmé définit "effrayante", une année pendant laquelle sa pensée s'est pensée jusqu'à arriver à la Conception pure, il peut écrire à son ami Cazalis, dans la lettre très connue du 14 mai 1867: "Je suis parfaitement mort [...] C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu".(35) . Désormais, comme précise Jean-Pierre Richard(36), ce sera seulement sur un fond de nuit et de néant que Mallarmé pourra se réfléchir et se posséder, dans l'écriture de ses poèmes où par une attitude narcissique sa pensée continuera à se penser. Ainsi que Mallarmé, l'expérience poétique de Ungaretti doit passer à travers une suite d'épreuves négatives. Lui aussi il est conscient que l'être ne se réalise que par le non-être.

Ungaretti en commentant le fameux vers de Leopardi, "E il naufragar m'è dolce in questo mare", en relève l'ironie, à

cause de la douceur ressentie dans ce naufrage léopardien et il ajoute, "c'est la mort, l'éternel de la mort semblable à l'illusion d'infini [...], c'est le néant [en français dans le texte], le néant pascalien vu avec d'autres yeux".(37) Cette même ironie, Ungaretti l'appliquera dans son recueil *Allegria di Naufragi*, "Gaïté des Naufrages". Richard a bien montré à quel point pour Mallarmé la mort est "un instrument de métamorphose beaucoup plus efficace qu'aucune magie terrestre". En effet la mort "possède un sûr pouvoir de révélation ontologique".(38) La biographie mallarméenne nous indique qu'après la mort de sa mère et de sa sœur, ce sera surtout la mort de son petit enfant Anatole qu'il vivra avec la plus lucide conscience poétique. Mallarmé lira dans les traits mêmes du visage de son fils agonisant l'absence et le gouffre, éléments pour y "raccorder" son opération poétique de double métamorphose finement analysée toujours par Jean-Pierre Richard(39) auquel je renvoie. La même douloureuse expérience biographique, avec la même issue poétique, sera partagée par Ungaretti qui perdra son petit enfant, Antonietto, à l'âge de neuf ans.

L'absence "produit vertige, épouvante", écrit Ungaretti. L'homme répond à cette absence "avec sa frénésie d'agir, en particulier d'agir comme poète, comme artiste", ajoute-t-il.(40) Nous avons déjà fait allusion au rôle de l'absence dans la lignée des poètes en qui Ungaretti se reconnaît, là aussi allant en arrière, par un voyage de la mémoire: il part en effet de Mallarmé, passe par Leopardi et arrive à Pétrarque. Grâce à ces maîtres, Ungaretti apprend que "l'espace infini de l'absence est la mer où ont lieu les naufrages des poètes."(41) Luigi de Nardis dans son livre fondamental pour les études mallarméens en Italie(42), remarque que la poétique de l'absence naît de la présence, mais d'une présence liée à l'instant et au mouvement, comme moindre concession aux catégories du temps et de l'espace précédemment niés. Il s'agit, bien entendu, d'une présence spirituelle d'autant plus absolue que les choses sont abolies dans leur existence empirique. Pour Ungaretti, comme pour Mallarmé, c'est dans le Néant que la transcendance se réfugie désormais. Le poète italien affirme que "l'abîme est

cette profondeur où l'on trouve l'idée dans sa perfection, dans son absolu".(43)

Le poète, à travers la mémoire, peut plonger dans l'abîme où se trouve le mot originaire, cet endroit est *Il porto sepolto*, "Le port submergé" (titre d'un des recueils de Ungaretti). L'âme du poète, retrouvant sa propre intimité, retourne l'indétermination de sa provenance et se replonge dans la fluidité de ses origines: naufrage de soi dans le mythe. Le poète en effet arrive à susciter une réalité mythique, réalité transfigurée par le langage et par la profondeur de sa mémoire.(44) Au port submergé, écrit Ungaretti, "Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde". Par ce voyage de la mémoire le poète arrive au port submergé d'où il revient avec son chant qu'il diffuse. Son mot jaillit des ténèbres et du silence des abîmes, après avoir fait naufrage dans l'immensité d'une mer pleine de mort et d'absence. Car, même si le poète parvient au port, il y arrive toujours en naufragé, précise Ungaretti dans ses Notes à ce même recueil. Le poète n'atteint son but qu'après avoir perdu ses illusions et parfois après avoir subis de vrais désastres.(45)

La mémoire agissante dans l'opération poétique est liée par Ungaretti à la métaphore du naufragé. Nous pouvons lire dans le texte déjà mentionné et écrit justement comme "Hommage à Stéphane Mallarmé", "le dix-neuvième siècle, épuisé par son effort démesuré de mémoire - image du naufragé qui, sur le point d'être englouti, revoit toute sa vie en un éclair - [...] ayant dissipé son illusion d'avoir embrassé le temps infini, s'est retrouvé dans le vide [...]".(46) Nous lisons encore dans le même texte, "l'instinct seul régnait. La familiarité avec la mort était telle que le naufrage était sans fin. En réalité, notre vie n'était rien de plus qu'objective. Le premier objet venu. Cette concentration dans l'instant d'un objet était démesurée. L'éternité éblouissait l'instant".(47) La situation biographique où "l'instinct seul régnait", comme nous l'apprend le début de cette citation, est celui de la première guerre mondiale à laquelle Ungaretti participa comme simple soldat. Ce sera justement grâce à cette expérience extrême que Ungaretti trouvera cette "parola nuda" tant recherchée.

La guerre, confesse Ungaretti, lui révéla ce langage dont l'expression est dictée par une réalité immédiate qui épuise tout dans sa présence et dans son tragique. La nature est représentée crûment, telle qu'elle est. Le rapport entre l'homme et la nature est exprimé justement par cet aspect cru et tragique. Les mots qui surgissent sont naturellement des mots laconiques. Grâce à cette expérience Ungaretti crut avoir acquis la faculté de synthèse dans le discernement immédiat de l'universel vivant en toute chose. Il est vrai aussi que pour les deux poètes le naufrage ne peut avoir lieu que dans une langue exténuée. Nous savons que Mallarmé vivait sa propre situation historique dans un moment de décadence poétique et spirituelle. De là sa prédilection pour les poètes décadents de la fin du XVIème siècle, précédant la restauration malherbienne. Pour Mallarmé il s'agissait d'une "exquise crise, fondamentale"(48) qui seule lui a permis de fonder justement la poésie moderne. Ungaretti, de son côté, avoue que ses premières préoccupations avaient été celles de cueillir le mot dans son état de crise, de le faire souffrir avec lui, de ressentir toute l'intensité de cette souffrance, de l'élever comme une blessure de lumière dans l'ombre.(49)

* *
*

Ungaretti répond à une enquête sur la poésie avec un texte dont le titre est *Naufragi senza fine*(50), cela veut dire que le Naufrage sans fin est l'acte même du poète, c'est son écriture. Dans ce même texte Ungaretti affirme que dès le début il a considéré la poésie non pas comme un jeu, non pas comme un amusement, non pas comme une distraction, mais comme un élan fatal, comme le tourment et la responsabilité les plus graves offerts à l'homme. Quelques années auparavant, dans la revue *L'esprit nouveau* avait paru un article de Ungaretti sur l'activité de la revue la plus novatrice de l'époque, *Lacerba*, déjà mentionnée. L'incipit nous révèle l'étincelle de la

composition. "Au bord de l'abîme le courage manque. C'est l'attitude la plus humaine. Mais il y a des hommes qui s'y jettent. Et cependant aucune illusion ne les poussait. La poésie est née, je suppose, de ce désespoir téméraire."(51)

Parlant d'une revue d'avant-garde, Ungaretti insère son propre naufrage poétique, pour ainsi dire, dans cette lignée, qui, partie du voyage baudelairien jusqu'au naufrage du *Coup de dés*, crée les bases pour les expériences modernistes italiennes.

C'est à cause de sa "faim" d'absolu que le poète, comme dans "Brise marine", entreprend le voyage; un voyage par mer ("Je partirai! Steamer balançant ta mâture,/Lève l'ancre pour une exotique nature") ou pour chercher la mer, comme les mendiants d'azur dans "Le Guignon", qui voyagent "toujours avec l'espoir de rencontrer la mer". "Il Capitano" est la première poésie du recueil *Sentimento del tempo*. Dans l'incipit le poète se dit prêt à tout départ, "fui pronto a tutte le partenze". Pour Ungaretti aussi le voyage du poète implique une immersion dans l'eau; mer ou lac, en bateau ou "sans nef", comme chez Mallarmé, une navigation ou une simple nage s'effectue. Mais si dans ce voyage le poète cherche l'Infini, c'est le Gouffre qu'il trouve, "J'ai cherché l'Infini qui fait que l'homme pêche, / Et je n'ai trouvé qu'un Gouffre ennemi du sommeil".(52) C'est la même noyade que l'acte sexuel purement instinctif, dans "Tristesse d'été", où le poète fait une fois de plus l'expérience du Néant:

Mais ta chevelure est une rivière tiède,
Où noyer sans frisson l'âme qui nous obsède,
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas!

Pendant la navigation,

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vers l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et l'hiver (53),

le poète dès qu'il rencontre un "récif", fait naufrage. Nous savons que le naufrage est le décor non seulement d'*Igitur*, mais aussi du *Coup de dés*. Igitur, sauvé par ses ancêtres immémoriaux, est le seul rescapé du naufrage, le vieillard du *Coup de dés* est le "prince amer de l'écueil". Mais, surtout, le mot, dans cet "événement futur" qui est le *Coup de dés*, "sort du fond d'un naufrage". Le mot ungarettien surgit lui aussi du silence d'un abîme,

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata e nella mia vita
come un abisso.(54)

[Lorsque je trouve / dans mon silence / une
parole / elle est creusée dans ma vie / comme un
abîme] (trad. Jean Lescure)

Dans l'univers imaginaire mallarméen le naufrage se produit quand la lueur intellectuelle se heurte aux ténèbres du doute, comme dans *Igitur*, ou le personnage grâce auquel le poète dira, "je vais m'oublier à travers lui, et me dissoudre en moi". C'est le "retranchement" en soi de l'écriture, qui se manifeste par "la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime". (55) Même retour de soi à soi chez Ungaretti, pour le poète qui n'est plus que l'anéantissant rien de la pensée:

E a me stesso io stesso
Non sono già più
che l'annientante nulla del pensiero.(56)

[Et moi déjà / je ne suis plus pour moi / que le
néant annihilant de la pensée] (trad. Ph. Jaccottet)

En effet comme dans *Igitur* la fiole contenant "l'existence du Néant en substance" est la seule chose qui reste du naufrage.

"Le Minuit" mallarméen est "l'heure unie" pendant laquelle l'Infini des constellations et celui de la mer se séparent et le poète saisit "le présent absolu des choses", mais il s'agit d'un présent composé par la simultanéité d'un passé de mémoire ancestrale (57) ("le passé compris de race") et l'attente par *Igitur* de "l'accomplissement du futur". Formation du temps pur dont la conséquence est l'Ennui, glace dans laquelle *Igitur* se contemple et menacé par l'éternité, il se voit "vague et près de disparaître". Il s'agit de la même glace, "l'art, le mystère" de la poésie "Les fenêtres" où le poète s'exclame: "Je me mire et me vois ange! (...)". Temporalité absolue de la beauté dans le sonnet pour Méry Laurent, "qui plonge / Dans autrefois et puis dans le futur aussi".(58)

"Ora", (en italien le mot signifie en même temps "maintenant" et "heure"), est "le minuit" ungarettien, dans les ténèbres d'une nuit ironiquement définie comme "belle", en conséquence de la même "joie des naufrages", *Allegria di naufragi*, qui donne son titre au recueil de poésies dont "la Notte bella" fait partie. Après l'expérience du naufrage ("Sono stato / uno stagno di buio"), apparaît au début des deux dernières strophes de cette composition, le mot "ora": "Ora mordo / Come un bambino la mammella / lo spazio"(59); anaphore avec métaphore appositive et continuée. Dans la strophe suivante le poète éprouve l'ivresse de cet "abandon à l'univers" comme dans le sein maternel, "Ora sono ubriaco / d'universo". Pendant une autre nuit de guerre (je rappelle que ces compositions de *L'Allegria* ont été composées pendant la première guerre mondiale), le poète a la perception de son corps grâce à son abandon dans l'Infini:

UN'ALTRA NOTTE

In quest'oscuro

colle mani

gelate

distinguo il mio viso

Mi vedo
abbandonato nell'infinito (60)

[Dans cette obscurité / les mains / gelées / je
distingue / mon visage // Je me vois / abandonné
dans l'infini] (trad. Jean Lescure)

La présence absolue de la vision ou de l'existence se manifeste la nuit, "ora" est le moment de la nuit: "Ora ch'e notte".(61). L'ivresse en découle. Dans "Brise marine", Mallarmé situait l'ivresse de l'Infini entre la mer et les constellations, comme plus tard dans Igitur,

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!

C'est alors qu'à nouveau au début du vers suivant apparaît le mot "Rien"(62):

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe.

Comme dans la "nuit belle" de Ungaretti, dans le naufrage de Salut, "une ivresse belle", "engage" le poète au premier tercet du sonnet.

Dans "Salut" justement , Hugo Friedrich trouve les trois formes fondamentales de la poétique mallarméenne: la solitude (situation primordiale du poète moderne); le récif (contre lequel le poète fait naufrage), l'étoile (l'idéalité impossible à atteindre dont l'élan poétique même procède).(63) Le naufrage dans cette idéalité impossible à atteindre peut être manifesté par le suicide créateur, la simple phénoménologie symbolique de la poésie. Si Mallarmé découvre le Néant "en creusant le vèrs"(64) comme il dit , ce seront toujours les procédés de son style, "sorte de gouffre calculé" pour transformer l'absence en vraie présence. Grâce à ces procédés, en des moments de

brèves fulgurations, le Néant sera éliminé par l'éternel du mot originaire: ce sont les coups de dés qui, malgré tout, ne pourront jamais abolir le hasard de la totalité, pulsation d'agonie de l'univers. Jean-Pierre Richard lui aussi le souligne: "C'est en chaque poème écrit ou lu que recommence ce naufrage".(65)

Dans ce même sens Ungaretti utilisera la métaphore du naufrage qui va correspondre à une technique compositive bien précise: le fragmentisme de l'écriture insulaire de Valéry, que Ungaretti a considéré comme son maître en tant que disciple de Mallarmé. *Allegria di naufragi*, dont le titre est tout à fait indicatif de cette situation génétique, nous montre que par le mètre choisi, le silence des pauses, l'abstraction métaphysique de l'énoncé, Ungaretti obtient ce que Ossola définit comme "la sublimation momentanée en mythe".(66)

Dans la préface au *Coup de dés*, Mallarmé souligne l'importance des "blancs" en tant que "silence alentour" du mot; mesure qu'il dit ne pas vouloir transgresser, mais seulement disperser afin de rendre encore plus sensibles les "subdivisions prismatiques de l'Idée". Ungaretti utilise ce procédé mallarméen surtout dans *L'Allegria*, et les variantes des recueils postérieurs confirment ce choix. Pourtant c'est surtout dans *L'Allegria* que la ponctuation est totalement abolie, qu'il n'y a presque pas d'enjambement, ni de rejet afin que chaque lexème - souvent solitaire - garde d'une façon autonome ses différentes possibilités de signification, et aussi qu'est utilisée, pour ce qui concerne le rythme, l'anaphore conjuguée à un accent d'attaque. Tout ceci, bien entendu, avec un ample usage des "blancs" typographiques.

L'utilisation mallarméenne du déictique dans *Le coup de dés* ("un / naufrage cela ") ou des conjonctions isolées, que l'on trouve même dans la prose (dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam par exemple), est très souvent reprise par Ungaretti.

Un exemple pour tous les autres, justement dans la section "Naufrages", *Naufragi* de *L'Allegria* et dont le titre est:

ANNA LO GIUDICE

ALLEGRIA DI NAUFRAGI

Versa il 14 Febbraio 1917

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare (67)

[ALLÉGRESSE DES NAUFRAGES // Versa, 14
février 1917 // Et tout de suite / il reprend / le
voyage / comme / après le naufrage / un loup de mer
/ survivant] ((trad. Jean Lescure)

Ungaretti d'habitude utilise très peu la comparaison et la métaphore dans ses poésies est surtout *in absentia*, mais dans ce cas la conjonction "come", comme, ainsi isolée prend une valeur absolue en tant qu'elle est privée de sa fonction grammaticale, tout en ne cessant pas d'évoquer la "correspondance".

L'abandon dans le vaste silence de l'Infini, dont nous avons parlé à propos d'autres poésies, aboutit à l'insularité d'un substantif qui contient tout en lui: "Mondo", le Monde:

Abbandono dolce di corpi
pesanti d'amaro
labbra rapprese
in tornitura di labbra lontane
voluttà crudele di corpi estinti
in voglie inappagabili

Mondo (68)

[Doux abandon de corps / alourdis d'amertume /
lèvres figées / dans un tournage de lèvres lointaines
/ cruelle volupté de corps éteints / en désirs qui ne
savent s'assouvir // Monde] (trad. Jean Lescure)

LES NAUFRAGES DE GIUSEPPE UNGARETTI

L'isolement du mot, l'itération du "murmure" le plus simple, le plus originaire qui soit, créent la sacrée litanie du signifiant, la monotonie du chant pur qui obtient la germination du vers(69): l'asémantisme musical dans l'indéfini du naufrage.

Anna LO GIUDICE
Université de Viterbe

NOTES

1. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1958.
2. *L'Ermitage*, n°2, février 1902, p.121.
3. G. Apollinaire, "Nos amis les futuristes", *Les soirées de Paris*, 15 février 1914, pp.78/79.
4. G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, (a cura di L. Piccioni), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1969, p.XII.
5. Interview qui paraît en français dans un numéro de la revue *L'Herne*, entièrement consacré à Ungaretti, 1969, p.245.
6. Cf. *Galleria*, numéro entièrement consacré à Ungaretti, a.XVIII, nn.4-6, luglio-dicembre 1968, p.194.
7. Cf. G. Ungaretti, "Vita di un uomo". *Saggi e interventi*, (a cura di M. Diacono e L. Rebay), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1964, p.650 et p.653.
8. B. Crémieux, "Sentimento del tempo par Giuseppe Ungaretti", *La Nouvelle Revue Française*, 1er novembre 1933, p.745.
9. Traduit de l'italien. G. Ungaretti, "Riflessioni sulla letteratura", in *Saggi e interventi*, op. cit., p.275.
10. Traduit de l'italien, Idem, "Punto di mira", Ibidem, p.289.
11. Traduit de l'italien, Id., "Sulla Fedra di Racine", Ibidem, p.580.
12. F. Flora, *La poesia ermetica*, Laterza, Bari 1936, p.156.
13. C. Bo, "Due testimonianze di letteratura contemporanea. Che cos'è l'Ermetismo", *Lettere italiane*, a.XXII, gennaio-marzo 1970, n°1, pp.72/94.
14. Cf. G. Ungaretti, "Testimonianza su Valéry", in *Saggi e interventi*, op. cit., p.622.
15. Cf. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, op. cit., p.141.
16. Cf. G. Ungaretti, "Pittura, poesia, e un po' di strada," in *Saggi e interventi*, op. cit., p.23.
17. Il nous semble important de souligner le rôle fondamental des traducteurs hermétiques italiens des poèmes symbolistes qui lancèrent un défi à la censure fasciste. Beniamino dal Fabbro, Oreste Macri, Aldo Capasso, Alessandro Parronchi, etc. traduisirent remarquablement Mallarmé, Valéry et d'autres poètes symbolistes. A ce propos je renvoie à l'excellent essai de L. de Nardis, "I poeti "ermetici" traduttori dei simbolisti francesi", in *Studi in onore di Mario Matucci*, Pacini Editore, Pisa 1993, pp. 305/318.
18. Cf. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975, p.375.
19. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Edition de la Pléiade, Gallimard, Paris 1945, p.869.

LES NAUFRAGES DE GIUSEPPE UNGARETTI

20. Cf. O. Macri, "Il Simbolismo nella poetica di Giuseppe Ungaretti", in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3 giugno 1979, Edizione quattro venti, Urbino 1981, ~218.
21. Cf. G. Ungaretti, "Risposta all'Anonimo", *Il Tevere*, 16-17 maggio 1929.
22. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, op. cit., p.100.
23. Cf. G. Ungaretti, "Note al Sentimento del tempo," in *Saggi e interventi*, op. cit., pp. 534/535.
24. Cf. Idem, "Punto di mira", *Ibidem*, p.300.
25. Cf. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, op. cit., pp. 90/91.
26. *Ibidem*. p.308.
27. Traduit de l'italien, G. Ungaretti, "Discorsetto su Blake", in *Saggi e interventi*, op. cit., p.597.
28. Idem, "Ragioni di una poesia", in *Tutte le poesie*, op. cit. . LXXX.
29. Cf. M. Diacono, Introduzione, in G. Ungaretti, *Saggi e interventi*, op. cit., p.LIX.
30. Cf. L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Roma 1962, p.151.
31. Traduit de l'italien, G. Ungaretti, "Commento al canto primo dell'*Inferno*", in *Saggi e interventi*, op. cit., p.941.32) *Ibidem*, p.137.
33. Cf. J. Gutia, "Ungaretti et Mallarmé", *Rivista di Letterature moderne*, a.III, n°4, ottobre-dicembre 1952, pp.245/259; L. de Nardis, "Momenti mallarmeiani in Ungaretti", in *L'ironia di Mallarmé*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta- Roma 1962, pp.229/241; L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962.
34. Cf. G. Ungaretti, "Intervista con F. Camon", in *Saggi e interventi*, op. cit., p.836.
35. S. Mallarmé, *Correspondance*(1862-1871), Gallimard, Paris 1959, pp.240/242.
36. Cf. J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Edition du Seuil, Paris 1961, p.176.
37. Traduit de l'italien, G. Ungaretti, "Difficolta della poesia", in *Saggi e interventi*, op. cit., p.800.
38. J.- P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p.200.
39. Cf. *ibidem*, p.207.
40. Traduit de l'italien, G. Ungaretti, "Note al sentimento del tempo", in *Tutte le poesie*, op. cit., pp.235/236.
41. Traduit de l'italien, Idem, "Secondo discorso su Leopardi", *Ibidem*, p.492.
42. Cf. L. de Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, op. cit., p.38.

43. Traduit de l'italien, G. Ungaretti, "Note alla Terra promessa", in *Tutte le poesie*, op. cit., p.563.
44. Cf. Ibidem, p.553.
45. Cf. Idem, "Ungaretti commenta Ungaretti", in *Saggi e interventi*, op. cit., p.816.
46. Idem, *Innocence et memoire*, Ibidem, p.137.
47. Ibidem, p.138.
48. S. Mallarmé, "Crise de vers", in *Œuvres complètes*, op. cit., p.360.
49. Cf. G. Ungaretti, *Le mie prime poesie*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p.269.
50. Cf. Idem, *Saggi e interventi*, pp.262/266.
51. Idem, *La doctrine de Lacerba*, Ibidem, p.139.
52. S. Mallarmé, "L'enfant prodigue", in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 14.
53. Idem, "Salut", Ibidem, p.27.
54. G. Ungaretti, "Commiato", in *L'Allegria, Tutte le poesie*, op. cit., p.58. — La traduction française est empruntée à Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme*. Paris, *Poésie/Gallimard*, 1973, P.74
55. Cf. S. Mallarmé, Conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, in *Œuvres complètes*, op. cit., p.481.
56. G. Ungaretti, "Se tu fossi mio fratello", in *Il Dolore, Tutte le poesie*, op. cit., p.202. — Traduction dans *Op. cit.*, p.208
57. Dans les variantes de la poésie "Il popolo" de Ungaretti nous retrouvons les ancêtres immémoriaux de Igitur, la même navigation dans la mémoire immémoriale des origines: "della culla dei miei estirpata per navigare". *Tutte le poesie*, p.605.
58. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, p.61.
59. G. Ungaretti, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 48
60. Traduction dans *Op. cit.*, p.88
61. Idem, *I Fiumi*, Ibidem, p.45.
62. Je rappelle le premier lexème du premier vers du sonnet "Salut": "Rien, cette écume [...].
63. Cf. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, op cit., p. 124.
64. S. Mallarmé, *Correspondance*, T.I, p.137 et 209
65. J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p.598, p.137 et p.207.
66. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, p.275.
67. Traduction dans *Op. cit.*, p.75
68. Traduction dans *Op. cit.*, p.51
69. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, p.279.

DE MALLARME A STEPHANE DE DANIEL OSTER :

LA CONSCIENCE DU SUCRE

Pour Janine et André Miquel

"Pourquoi est-ce que je n'aime pas la poésie pure? Pour les mêmes raisons que je n'aime pas le sucre "pur". Le sucre est délicieux lorsqu'on le prend dans du café, mais personne ne mangerait une assiette de sucre: ce serait trop. Et en poésie, l'excès fatigue: excès de poésie, excès de mots poétiques, excès de métaphores, excès de noblesse, excès d'épuration et de condensation qui assimilent le vers à un produit chimique."

Witold Gombrowicz, *Contre les poètes*.

Ces mots proférés par l'auteur de *Ferdydurke* le 28 août 1947 à Buenos Aires (1) firent couler beaucoup d'encre. Les deux versions de *Contre les poètes* et la réponse piquante adressée par Gombrowicz à Czeslaw Milosz dans les colonnes de la revue *Kultura* attisent en effet la colère de la critique à l'endroit d'un écrivain non conforme qui se permet d'avoir l'orgueil d'un Prométhée. C'est pourtant moins de la poésie dont se moque Gombrowicz que des poètes: quiconque prodigue ou reçoit la littérature à genoux et la sacralise comme un nouvel opium n'a de toute évidence pas sa place dans un système refusant la dictature de la Forme.

Héritier en cela de Gombrowicz, Daniel Oster se méfie des adorateurs de la grandeur comme de la peste. Le livre qu'il consacre à Mallarmé, *Stéphane*, n'est pas l'oeuvre d'un zélateur prompt à parasiter l'ombre du Prince des Poètes, ni celle d'un détracteur rêvant de déchirer en morceaux, à l'instar de Giuseppe Ungaretti après sa lecture du court essai commis par Gombrowicz sur Dante (2), les écrits du Maître. Il s'agirait bien plutôt d'une enquête dont les conclusions doivent nous apprendre quelque chose sur "le véritable poète" que, dans ses *Passages de Zénon*, Oster définit comme "celui qui, patiemment, apprend à faire taire le poète en lui-même"(3). On

peut légitimement se demander qui, de Gombrowicz ou d'Oster, est l'auteur de ces propos: "Car aucun poète n'est exclusivement poète: en tout poète habite et vit le non-poète, celui qui ne chante pas, et qui n'aime guère le chant..."(4). Tous deux sont même convaincus que l'Homme est toujours plus vaste que la fonction qu'il exerce.

Stéphane "raconte", avec force interruptions, "l'histoire" d'un poète qui cesse un peu, le temps d'un voyage en Belgique, d'être l'allégorie de lui-même et pour cette raison même, nous autoriserait à marquer une pause dans la célébration de la "messe poétique" enclose dans cette seule question: "Mallarmé a-t-il eu des disciples?". Le portrait que nous brosse Oster de l'inventeur du "coup de dés", autrement dit de l'intervalle en poésie, n'est pas en effet celui d'un Maître dont toute une génération aurait suivi la doctrine; à la question posée par ce colloque, Oster répond par une autre question, empruntée à la préface de Sartre pour *L'idiote de la famille*: "Que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui?". Stéphane lui-même ne cache pas son désarroi devant l'ampleur du sujet. Descendu seul au jardin, à Valvins, il a cette intuition: "On pourrait désormais parler sur lui (...) il avait la certitude que les véritables aventures d'un homme se situent dans les interstices du Temps, là-même où notre mémoire est prête à faillir"(5). Et Mallarmé de confirmer dans son "autobiographie", cette lettre qu'il adresse à Verlaine le 16 novembre 1885: "On a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres"(6).

Loin de nous poser, face au principe d'indigence affiché par ce qui ne saurait passer pour une biographie, en herméneute - en "Achille-Cléophas du sens" écrit Oster(7) - , nous voudrions seulement montrer comment l'association dans *Stéphane* de la mort, du nom et de la gloire nous empêche d'envisager Mallarmé comme un objet a priori, un concept, dont on se bornerait à commenter le processus d'insertion dans les institutions qui gèrent et délimitent sa pratique pour nous rendre davantage sensibles à la terrible schizophrénie du statut du poète et de sa représentation(8). Mallarmé est d'abord traité par Oster comme un "objet à décevoir" (au sens, précise

l'auteur, où "Proust "déçoit" son imaginaire guermantésien"); c'est peut-être qu'il inflige aux "grands poètes" le même traitement qu'aux métaphores: il ne peut leur être fidèle qu'en les "liquidant"(9).

* *
*

INITIATION A LA SANS-QUALITUDE

"Liquidier" Mallarmé signifie essentiellement pour Oster: l'amener à devenir quelqu'un d'absolument "antigéométrique", le rendre "liquide" en quelque sorte, ou encore l'extirper de ce grand V qui, tout grand angle qu'il est, ne sera jamais aux yeux du "véritable penseur" qu'une pauvre découpe dans l'infini: "Il y en a pour qui le grand V est une sorte de battement d'ailes (...). Je n'ai jamais rencontré le grand V somptueux du vocatif"(10). On ne s'étonnera donc pas que le poète aux semelles de plomb qui pèse sur *Stéphane* ne fasse naître autour de lui aucune Vocation. Sa "thanatographie"(11) s'articule néanmoins autour de deux événements dont les résonances ont fait trembler toute son oeuvre: la mort de son fils Anatole, survenue le 6 octobre 1879, et celle de Villiers de l'Isle-Adam, une dizaine d'années plus tard, qui conduit Mallarmé à donner, en février 1890, toute une série de conférences à travers la Belgique.

Un étrange mélange se produit sous nos yeux, qui résulte de l'inadéquation profonde de la conscience de Stéphane et de la narration de son voyage à Bruxelles: tout se passe comme si le passé biographique (la mort d'Anatole) se glissait comme un poison dans le présent du récit (la conférence sur Villiers). C'est précisément l'amalgame fantasmatique de ces deux traumatismes qui apparente *Stéphane* au roman initiatique. La célébration des Mystères Bruxellois revêt l'aspect d'une traversée de la matière que seul "l'homme" débarrassé de ses qualités poétiques peut entreprendre: Stéphane se doit d'oublier Mallarmé pour évaluer la portée spirituelle de la mort de son

fil. A cet égard, le livre d'Oster offre bien des analogies avec le cinéma de Tarkovski : guidé dans les rues d'une ville pour conférenciers par une espèce de "stalker"(12), le poète abandonne peu à peu ses attributs, son sérieux littéraire. A croire que le Sacré est la pâture privilégiée des caméléons. Contre l'image *ne varietur* de l'écrivain, héritage encombrant de la tendance post-rousseauiste à ritualiser tout schéma biographique, Oster s'applique à humilier au contraire le terme même d'écrivain. Fort de la leçon musilienne, l'affreux thanatographe refuse catégoriquement de présenter Mallarmé comme une origine absolue; le dépouillant de ses oripeaux princiers, il l'envisage avant tout comme un effet.

Le Poète allégorique de lui-même

Au-dessus de la démythification perpétrée par Oster plane ce souvenir : le célèbre sonnet "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx..." envoyé par Mallarmé à Cazalis, qui l'avait sollicité de participer à la rédaction d'un recueil mêlant des sonnets de poètes vivants à des planches des meilleurs artistes du temps, ne parut en réalité qu'en 1887, soit dix-neuf ans après sa composition, et sous le titre "Sonnet allégorique de lui-même". Cazalis lui avait signifié son refus avec la plus grande courtoisie: "Ton sonnet est très bizarre. Plairait-il? Non, certainement; mais c'est ton honneur de fuir le goût du vulgaire". Emmanuel des Essarts fut plus tranchant: "J'ai de toute façon donné à Mendès tes deux sonnets. Celui que tu destines à Nina (de Villard) en vers de huit pieds est remarquable. Quant à l'autre, "La nuit approbatrice", ni Cazalis ni moi ne l'avons pu comprendre"(13).

L'ironie d'Oster fait trembler sur ses assises l'idée d'un poète enfermé dans sa tour d'ivoire rêvant d'interdire à la masse tout accès à l'Oeuvre. Les coups portés contre Mallarmé se parodiant lui-même sont d'une cruelle précision. En tout grand homme somnole un précieux ridicule; telle serait la morale du dialogue avorté entre le poète et l'envoyé spécial du *Petit Echo républicain* de Marlotte venu l'interroger sur son

goût du voyage: "L'ennui du train, répond Stéphane, c'est qu'il se déplace". Et Mallarmé de s'enfoncer: "Vous mettez une majuscule à Ennui"(14). Un peu plus tard, en présence de la femme de son hôte, Hélène Putmans, Stéphane ne peut s'empêcher d'être flatteur jusqu'au ridicule et s'avise d'évoquer, "se faisant la Claque", "la Déesse aux yeux pers, les Grâces divines, les Heures aux beaux cheveux, Déméter aux riches moissons, taisant la vulve".(15) Jolie façon de clouer au pilori de la Rhétorique l'auteur des "Eventails" et autres "vers de circonstance" dont la fortune littéraire, semble dire Oster, est pour le moins incertaine. Se prenant au jeu poétique, Stéphane en vient à se plagier lui-même et débite au dessert, en guise de remerciement, trois pages de sa conférence sur Villiers. L'effet produit sur le lecteur, qui connaît depuis le début les coulisses de cette tournée en Belgique: "Un chapeau de paille à rubans promis à Geneviève (sa fille) pour les sorties à Fontainebleau"(16), est désastreux. A cet "histrion véridique de lui-même" nourrissant pour la vertu des mots une inquiétante adoration, il convenait de donner une leçon d'humilité.

Crise d'identité

Stéphane avait raison de se méfier des trains; celui que lui fait prendre Oster ENTRE Paris et Bruxelles est des plus pernicious. S'y déploie une douloureuse théorie du signe-absence forçant corrélativement le poète à nouer une relation privilégiée avec son propre effacement. Mallarmé commence par tituber entre "les vitres hermétiques" de son wagon et se retrouve bientôt assis, en train de méditer, sur la lunette des toilettes: "[Il] éprouvait la sensation presque délicieuse de s'apaiser dans un boudoir roulant, à l'extrémité du monde occidental"(17). Au fil des kilomètres, le E majuscule d'Ennui se dilue dans "l'odeur de pantoufles et d'incompétence répandue par un petit professeur parfaitement anonyme"(18) Le poète perd de sa substance mais acquiert la souplesse nécessaire à l'humour; il se dédouble soudain et considère, le

sourire aux lèvres, "un exquis poète français assis sur la lunette (en tant que spécialiste de la Lune) d'un express qui faisait teuf-teuf, selon l'onomatopée encore omise au Dictionnaire étymologique de M. Littré"(19). Dans l'atmosphère monacale des cabinets, Mallarmé cesse enfin d'être l'allégorie de lui-même.

Le reflet du poète disparaît avec son esprit de sérieux. A l'instar d'Igitur "comme menacé par le supplice d'être éternel qu'il pressent vaguement, se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître"(20), Stéphane ne se "refait" (un vrai visage) qu'en contemplant "la glace horriblement nulle". Oster joue les funambules et se déplace sur une corde tissée de paradoxes: "Se dévisager ainsi, n'était-ce pas s'ôter irrémédiablement le visage ?" (21). En langage musilien, nous dirons que Mallarmé découvre dans le miroir sa "sans-qualitude"; pour parler comme lui, nous suggérerons plutôt que "ce voyage accomplit la Figure que Nul n'est". La peste emporte ici la formulation - la formule: l'important est de "voir" qu'au moment même où Stéphane cherche à saisir son essence poétique, son visage s'efface. Saluons au passage l'adresse de l'auteur qui sacrifie le poète au moment où il lui est le plus fidèle: le complexe d'Igitur liquide Mallarmé en le sauvant. L'enfer "ostérien" est à la fois plus pervers et plus sacré que l'enfer sartrien: il y a des miroirs dans *Stéphane* mais ils ne renvoient rien. Le seuil du livre prend ici tout son sens: "Prends garde! En jouant au fantôme on le devient". Cette brève citation de *L'Ève future* était un avertissement: à force de se plagier, Mallarmé s'est mué en spectre.

Stéphane commet l'erreur d'arriver à destination à midi sonnante. Igitur, amoureux du Minuit en "absolu" qu'il est, en concevra bien plus que du dépit. Le poète a beau s'efforcer d'être plus que jamais lui-même, il ne peut éviter que l'immense part d'humanité assumée par un hall de gare lui dévore son nom: "On y entend son nom mais comme dans un souffle, un trou noir" (22). Une série de quiproquos s'engouffre dans ce flottement: le poète se précipite vers un hypothétique comité d'accueil sagement rangé sur le quai et dont la banderole le rassure: "Bienvenue à l'hôte de Bruxelles".

Seulement voilà, au moment où il s'apprête à révéler son identité, Stéphane a la parole soufflée par le petit groupe en pleine effervescence qui retourne sans autre forme de procès sa banderole dont le verso porte ces mots: "Vive notre Roi". Non seulement Stéphane n'est pas l'hôte qu'on attend mais celui qu'on attend s'est trompé de train! Cela fait beaucoup d'erreurs pour un seul homme: oublié, le Prince des Poètes va s'asseoir au buffet de la gare et commande, "démocratiquement", un vichy. Un fantôme déplacé pris au piège de ses scintillements tel nous apparaît le poète; n'a-t-il pas ouvert sa conférence sur Villiers par cette explosive question: " Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du coeur. Qui l'accomplit, intégralement, se retranche" (23). Permettons-lui de se retirer et d'ainsi faire l'épreuve de la performativité de sa propre parole; laissons-le s'effacer.

Un guide sans qualités

Chaque livre de Daniel Oster pourrait s'intituler *Dans l'intervalle* (24) car ce n'est pas la trace que suit cet observateur méfiant de la coïncidence mais au contraire les "plissements de la durée", les "pincements de l'espace" et, de manière générale, les déphasages: "L'entreprise biographique ne consiste pas à raconter le sujet à partir de ses traces, antérieures, extérieures ou même intérieures, mais, en instaurant l'écart qui exclut le "moi", à provoquer dans la graphie même un lieu paradoxal de transparence pour une "communication originaire", une confiance pure" (25). Déphasé avant même d'arriver à Bruxelles, Stéphane perd tout espoir de retrouver le chemin de lui-même en serrant la main d'un certain Putmans venu l'accueillir à la place de l'avocat Edmond Picard. En substituant ainsi au représentant de la Rhétorique "une ombre humaine en proie à une crise d'aléatoire" (26), Oster condamne Mallarmé à explorer les limbes belges en compagnie de la version hypertrophiée de lui-même. Putmans n'est pas sans évoquer l'Ulrich de Robert Musil. Les termes mêmes utilisés par Oster

pour exprimer son inaptitude à le décrire appartiennent au registre musilien; tantôt il évoque son allure impersonnelle "et comme prête à tout", tantôt il constate que Zola n'aurait jamais rien pu tirer d'un tel visage "malévitchien", autrement dit absolument pas "séculier" (27). Un peu plus tard, il le compare à un "vivisecteur" (28), puis à un "archiviste"(29), se souvenant peut-être que Musil avait songé à baptiser ainsi son roman avant d'opter pour *L'homme sans qualités*. L'identité de Putmans ne tarde pas à disparaître sous cette somme d'indéfinitions; Stéphane bientôt s'étonne: "Voici qu'ON lui proposait une excursion!" (30).

Putmans vient en effet de promettre au poète de "lui montrer quelque chose". Ce n'est pas un hasard, pour le coup, si Stéphane entend sous ce vague complément les plus poétiques suggestions: "Viendrez-vous avec moi visiter les Cimmériens et leur ville? Viendrez-vous lécher les eaux du fleuve? Prendrez-vous le vin doux et le lait miellé? Répandez-vous avec moi la farine par le trou?" (31). Cette traduction simultanée, strictement mentale, langue ordinaire/langue divine suffit à convaincre Stéphane: en nouveau Dante, il emboîte le pas à ce nouveau Virgile et le suit "comme un caniche", loin de se douter des implications d'une "excursion" qui ressemble fort à cet "écart excluant le moi" constitutif, selon Oster, du sentiment biographique.

Car il s'agit bien de sortir de soi pour gagner l'autre rive. De sortir de l'Oeuvre. Sans vouloir faire de Putmans un personnage christique, il est clair néanmoins que la spiritualité de Stéphane repose entre ses mains. Son comportement décalé, la force qui émane de sa faiblesse, la fixité de son regard sont autant de symptômes qui attirent le poète comme un aimant. Sans la moindre difficulté, ce guide sans visage parvient à soustraire Stéphane à ses obligations mondaines (visite au Cercle artistique et littéraire, présence au concert d'Indy). A le soustraire tout court. A l'enlever. En disparaissant ainsi de la "circulation littéraire", le poète se prépare à découvrir que "l'intervalle n'est pas une fenêtre par où se livre le paysage (mais) la fenêtre par où il disparaît" (32). Oster n'a de cesse de

rappeler les limites d'une enquête qui porterait sur le seul statut de l'écrivain, sa seule fonction.

Dans un article intitulé "Bergson ou la littérature déniée" (33), il souligne qu'à partir de Mallarmé l'absence, le hasard et le vide, "les trois hantises bergsoniennes", entrent en littérature. Valéry systématisera cette idée que la conscience naît de l'écart et des différences temporelles (surprise, choc, aléatoire, discordance...) en renversant la proposition bergsonienne: cet "intervalle" que le philosophe noie dans le flux de la durée, il le pose au contraire comme la seule donnée immédiate de la conscience. Les meilleurs prophètes sont aveugles: l'existence de Putmans se situe en effet "dans un intervalle incombé entre l'infini auquel il tournait le dos et le zéro où se réuniraient enfin (...) son soleil et sa nuit" (34). Stéphane a pour guide l'auteur d'un opuscule sur l'amnésie persuadé, comme le souligne sa compagne, que "si l'Humanité se souvenait, elle se jetterait à l'eau sans attendre" (35). En acceptant de le suivre, il se condamne par conséquent à perdre de vue les bornes qui égrènent la temporalité du monde, à pénétrer dans une zone située hors de la chronologie. Entre parenthèses. Parce qu'en littérature, nous rappelle Oster, "les mots importants sont ET, OU, ENTRE. Qu'est-ce qui se passe quand on passe de A à B? telle est sa question" (36). Ce n'est donc pas non plus un hasard si Stéphane découvre, ENTRE Paris et Bruxelles, que la seule façon d'éviter de sombrer dans l'idéologie poétique est de définir la poésie sur une toile de fond temporelle. Le poème est ce qui surgit ENTRE "l'idée que le monde va finir à la seconde, avec soi, et la nécessité de mettre en place un mécanisme de survie", entre "impression et dépression", entre "la chose et son reflet", entre "le cygne et la cendre", entre "un enfant et son fantôme", autant dire entre "deux miroirs" (37). Stéphane oublie son nom, puis sa route mais c'est pour mieux remonter le temps en direction d'un petit tombeau de feuilles où gît un tout petit garçon "comme s'il entendait des voix que nous n'entendions plus" (38). Anatole.

* *
*

RECUEILLEMENT

Dès la première page, *Stéphane* se donne pour une épreuve en forme de révélation. C'est en cinéaste qu'Oster pose la première pierre de sa *Divine Comédie*: le poète qu'il dépeint est tiraillé entre la gloire, ce chapeau de feutre noir posé sur ses genoux, et un souvenir trop humain qui ronge son image de marque: "Un petit garçon en col marin, sorti de l'ombre, traversa la piste de danse en poussant devant lui un cerceau, mais si lentement que le cerceau vacillait et finit par s'écrouler" (39). Comme chez Dante figure d'abord la perte: l'enfant clignote à la frontière de la perception et de la mémoire, insaisissable. L'initiation de Stéphane s'enracine dans cette faillibilité. Le plus douloureux (cette silhouette d'enfant qui troue le présent du voyage) est d'emblée présenté comme un facteur de progrès éthique et spirituel: "Il ferma les yeux, aspirant par tous ses pores, dans un mouvement de recueillement qui était ce qu'il avait de meilleur, cette présence qui se réfugiait en lui"(40).

Si l'écriture consiste à se retrancher, comme l'affirme Mallarmé au début de son portrait de Villiers, ce retranchement n'est pas, aux yeux d'Oster, toute l'initiation. L'effacement en tant qu'oubli de ses qualités, de sa route, de son nom conditionne l'accès au spirituel mais ne saurait suffire. La distance qui sépare le retranchement du recueillement dans *Stéphane* n'est pas sans évoquer le passage du premier tome de *L'homme sans qualités* au second: l'irruption d'Agathe, cette soeur un peu fantasque, dans la vie d'Ulrich empêche ce dernier de disparaître dans une abstraction spirituelle digne de *Monsieur Teste*. C'est toujours à l'amour qu'il appartient de réveiller les différences. Oster ne tarde pas à nous livrer les clefs de la transformation psychologique et morale de son personnage: "Le recueillement se puise dans l'aversion comme dans l'amour (...). Il naît d'une brusque dégradation des subterfuges, quand l'espace lui-même n'a plus de place en nous" (41). Le rôle joué par Agathe, en qui s'allie de manière troublante toute la séduction féminine et la plus violente virilité, est tenu dans *Stéphane* par un couple "pur", sans enfant:

Putmans a pour mission d'abîmer le poète de l'Idée dans la matière, et son épouse, Hélène, celle de le ravir et de lui faire sentir comme un commencement d'esclavage.

La traversée de la matière

Une fois encore, Stéphane a péché par excès de noblesse: la Cimmérie, le lait miellé, les eaux du fleuve refluent tout à coup en direction d'une chambre misérable où un homme se meurt. La terre promise par Putmans n'est autre que le chevet de son père, cancéreux au dernier degré, qu'il s'agit d'accompagner vers la mort avec dignité. Tableau bouleversant que ce fils nettoyant la couche souillée de son père sous l'oeil hagard d'un poète cherchant désespérément "la phrase qui serait sa contribution au Tombeau" (42). Mais le langage, fût-ce celui des dieux, ne tient pas devant tant de souffrance. La description, entachée d'humanité, de Putmans penché vers la serrure pour ouvrir la porte de la chambre, invalide par avance tout commentaire d'ordre poétique: "Stéphane voit sa nuque dégarnie, les plis profondément incrustés de sa chair, les épaules en avant, la main qui tremble" (43). Cette séquence en forme de Pietà inversée doit avant tout débarrasser Stéphane du sentiment de honte devant la dégénérescence, devant la mort, devant la réalité.

La descente du poète aux enfers de la matière s'amorce très logiquement dans un salon "jadis plein de vie et d'éclat comme en a décrit ce cher Zola" (44). Mais il ne s'agirait guère au théoricien de l'intervalle de succomber à la tentation naturaliste. Ce salon est, "en réalité", bien moins à déchiffrer : "On les dirait, les murs, repliés sur eux-mêmes et tels qu'un archéologue, un jour, viendra y déchiffrer cette épitaphe sans objet" (45). L'ordre intimé par Putmans au poète mérite en effet, comme les hiéroglyphes, d'être décrypté: "Vous ouvrirez vos yeux aussi grands que vous le permettra votre nuit" (46). Comprenons: vous palperez la réalité en proportion de votre insistance à la fuir, vous serez plongé dans

la matière, vous qui par l'écriture ne songiez qu'à la transcender, enfin vous qui cherchiez à vous préserver de tout contact impur en polissant le vers, vous allez faire l'épreuve de la saleté. Bientôt, le guide troque sa parole oxymorique contre des mots plus crus; la mort chasse la rhétorique et ses caricatures; Oster-Putmans l'exhibe sans pitié : "Voilà qu'il a encore chié!" (47). Et d'ajouter sur un ton qu'on imagine plein de mépris: "Le poète n'apprécie pas ta merde, mon pauvre chéri!" (48).

Les actions "déplacées" sont souvent comme une forme supérieure de la spiritualité. Soudain, le roman d'Oster entre dans le vif du sujet et se met à parler de la dépendance d'un homme par rapport à la force qu'il a lui-même créée. L'oxymore se transforme en kérygme et le déphasage en destin, Stéphane s'écroule au chevet du malade mais cet ultime traumatisme se retourne lentement en réminiscence: à demi accroupi et en sueur, délesté de ses attributs poétiques (chapeau de feutre noir et autres signes de réussite littéraire), le poète retrouve le chemin de lui-même, lequel passe nécessairement par la mort d'un enfant. L'initiation n'étant pas achevée, le nom d'Anatole n'est pas encore lâché. C'est celui de la petite Renée Burty décédée en août 1872, sept ans avant Anatole, qui s'y substitue. Au-dessus de ce décès, les figures de Mallarmé et de Philippe Burty se superposent, de sorte que l'extrait de la lettre de Burty cité par Oster pourrait aussi bien avoir été écrit par Mallarmé : "Jamais douleur ne m'a initié plus complètement" (49), avoue un père sous la plume d'un autre.

Nous revient alors en mémoire cette image du bachot de Valvins dont les couches de peinture se succèdent sans se mêler mais dont chacune aussi "attaque l'autre et la corrode" (50) et la tentation est grande d'évoquer ici l'*endosmose* bergsonienne, cet état du moi qui cesse de se réduire à la conscience ponctuelle d'un présent instantané sans pour autant le confondre avec le passé. On pourrait presque parler de porosité. Une chose est sûre: sans être identiques, Burty et Stéphane sont solidaires dans la souffrance et le malheur qui frappe le premier permet au second d'exprimer celui qui le frappe à son tour. Tous deux sont également victimes de

l'intervalle: "Elle est morte à 3 heures dans la nuit du Mardi au Jeudi", écrit Burty car la douleur plisse, n'en déplaie à Bergson, sa perception de la durée. Quant à Stéphane, il reconnaît, après l'épreuve, "cet état d'amnésie qui lui faisait oublier parfois jusqu'à son nom, et parfois même le tracé de la voie qu'il croyait suivre depuis toujours et qui se perdait tout à coup dans un brouillard épais, bourdonnant d'où suintait une espèce d'euphorie mi-triomphe, mi-sordide. Comme la vie était donc lacunaire!" (51). Et les deux pères orphelins de se réveiller dans une Zone aux pâleurs tarkovskiennes où flottent "des cadavres, des décombres de navires fracassés par la tempête, des valises ouvertes d'où s'échappent des caleçons de flanelle, des morceaux de manuscrits dont l'eau effaçait déjà les hiéroglyphes" (52). On pense à cet instant à toutes les paroles que Vigny, dans *Daphné*, fait jeter à l'eau, aux livres déchirés et souillés par la fange, le plâtre et le sable, qui gonflent la rivière. D'un côté, il y a les hommes qui rêvent d'effacer de la surface de cette terre toute trace écrite, de l'autre des enfants et des femmes essayant d'arracher au fleuve quelques pages. L'image pour être antique n'en demeure pas moins belle. Le sort de Mallarmé passe des mains de Putmans à celles d'Hélène. Dans toute *Odyssée*, Ulysse doit à un certain moment, après avoir été "Personne" pour mieux abattre le cyclope, recouvrer un semblant d'identité. Son retour à Ithaque en dépend.

Un commencement d'esclavage

Dans un poème en prose intitulé "Le nénuphar blanc", Mallarmé fait longer à son double une rivière. Le promeneur solitaire sort soudain de sa rêverie et sourit "au commencement d'esclavage dégagé par une possibilité féminine" (53). Si Stéphane tombe, poussé par Putmans, dans un présent infiniment douloureux qui a valeur d'éternité, il retrouve avec Hélène un avenir en sondant son passé. Etant à elle seule toute une fiction, Hélène Putmans porte bien son prénom malgré sa

fidélité. D'Hélène elle a la beauté et l'humeur parfois fantasque et Pénélope lui a légué son horreur de l'oubli; dualité que résume cette tapisserie posée sur ses genoux, à la fois chérie et haïe, seul refuge pour finir contre l'odeur d'amnésie dégagee par son mari. Elle partage aussi avec l'Agathe de Musil cette teinte incestueuse que Stéphane perçoit aussitôt: il voit en elle le frère de Putmans et non son épouse. Comme son mari, Hélène est un défi à la description, au commentaire: Oster est tenté de les comparer à Héloïse et Abélard mais il s'empresse d'ajouter qu'ils sont plutôt comme des "peaux soustraites au romanesque" (54) et Stéphane se résigne, après avoir noyé Hélène sous un déluge de références mythologiques, à la trouver "simplement belle" (55). Cette illisibilité ne peut que le charmer.

Le passage d'Hélène dans la vie de Stéphane est comme une décrispation: le poète consent, en sa présence, à abdiquer toute raideur, à s'abandonner. Ce que la musique n'obtenait pas de lui, Hélène le lui ravit sans coup férir: dans son sillage, Stéphane oublie ses rhumatismes, cette douleur à la cheville en particulier qui gêne sa marche, et ressent au contraire une certaine mollesse à la hanche, qui l'étonne. Une fois encore, le silence du poète traduit son acquiescement: en omettant de parler d'Hélène dans la lettre qu'il adresse à sa femme et à sa fille, il ajoute à son ravissement une petite pointe d'illicite et cette microscopique trahison agit comme un piment. Un commencement de fable amoureuse germe en tout cas dans ce non-dit, ce non-écrit, cette lacune.

Hélène est aussi légère dans les leçons qu'elle donne que son mari fut pesant: la gravité du monde transmise par Putmans à Stéphane se transforme par son entremise en brume que le poète renonce à dissiper: "Que chacun reste dans sa déchirure, son meilleur, dit-elle enfin, pourquoi vouloir couper ce brouillard qui nous ressemble si fort, avec un couteau qui nous ressemble si peu?" (56)

L'essentiel est dit. Ou plutôt, tu. Hélène a la charge d'alléger le souvenir: "Lorsque vingt ans plus tard, alors qu'elle était devenue une vieille femme solitaire, sans autre occupation que de classer dans des boîtes les clichés au

collodion de Putmans, et de déposer trois fois par semaine sur sa tombe des *nénuphars* (57), elle fut interrogée par un échetier sur sa rencontre avec Stéphane, Hélène sut taire l'essentiel".(58)

Brisant le mythe sans préméditation, l'égérie évoque "le grand poète" de manière allusive, avouant seulement avoir partagé avec lui quelques lacunes, l'appelant sa "Surprise". Sait-elle, à ce moment précis, que, sous couvert de discrétion littéraire, elle cite, presque littéralement, l'hommage du même grand poète à Villiers: "Ainsi il vint, c'était tout, pour lui; pour nous, la surprise même" (59). On ne s'habitue pas au miracle: le lecteur admire une nouvelle fois le tour de force qui consiste à sauver les symboles en les liquidant. La promenade de Stéphane et d'Hélène au bord du lac est un hommage aux cygnes mais inversé: l'eau rend les armes sous l'oiseau, Léda-Hélène fait fondre la glace et, loin de se refermer comme une prison sur toute velléité d'envol, le lac entier "ressemble à un cygne furibard" (60).

Echo discret à *Pelléas* que cette digression du bois à l'intérieur de laquelle Hélène-Mélisande se met à courir comme une petite fille. Mais Oster veille sur le caractère initiatique de la ballade: que Socrate touche Alcibiade et c'en est fini du dialogue philosophique. Le chapeau de feutre ressurgit à point nommé pour empêcher Stéphane de se jeter dans la cavalcade, autant dire dans le Léthé. Alléger le souvenir, mais non pas l'effacer. La main de l'Angoisse qui agrippait Stéphane à l'orée du livre se sera au moins muée en main d'enfant, celle du petit Yniold, que le poète saisit à l'orée du bois.

Apparition

Tout est question de dosage: le goût du café comme celui de la phrase ne doit pas disparaître sous celui du sucre. Hélène prône dans les deux cas la modération: "Elle voulait se rappeler seulement la façon dont (Stéphane) tournait son sucre dans le nectar, demi absent, prolongeant cette opération au delà de

toute raison, comme si c'était de poursuivre un enfant" (61). Comme si, avons-nous envie d'ajouter, la justesse de ce souvenir dépendait de l'application du poète à gommer ses boursouflures. En remuant le sucre dans sa tasse pour le faire fondre, c'est un peu comme si Stéphane décidait d'ouvrir les fenêtres de la Maison de la Poésie où étouffe Mallarmé pour lui faire prendre l'air et, par la même occasion, lui faire comprendre, à la manière de Gombrowicz, qu'"il y a un aveuglement volontaire dans ce symbolisme volontaire où tombent, dès qu'il s'agit de leur art, des hommes par ailleurs fort intelligents" (62). En effet, Hélène guide Stéphane comme on guide un aveugle. Vers quoi? Vers cet aveu sans doute que le poète ose enfin se faire à lui-même: Anatole en mourant a tout emporté. "Jusqu'au Livre qu'on feint d'édifier à la place où il fut" (63).

Entre Hélène et Putmans, il y a d'abord cette connaissance glanée au fil de leur vie commune et de leurs lectures: "Nous avons lu tous les deux suffisamment de livres pour savoir que l'amour d'un enfant porte l'Humanité à son point d'incandescence, après quoi tout s'éteint" (64). C'est cela qu'ils sont chargés d'apprendre à Stéphane. A l'instar des sibylles restées vierges pour servir Apollon, le couple Putmans n'a pas d'enfant pour mieux aider Stéphane à retrouver le sien. Tout autant que l'amour, c'est la mémoire qu'ils servent. La mémoire vivifiée par l'amour. La mémoire dynamique et créatrice. Ainsi ravivé, le souvenir d'Anatole peut enfin prendre forme et, dans le tramway qui descend l'avenue Louise, Stéphane sent soudain une présence ENTRE Hélène et lui : "Ils sont trois maintenant, assis, bien serrés, le garçon entre eux, flanc à flanc qui les réchauffe" (65). Non plus un fantasma mais une apparition. La rencontre qui n'a rien de fortuit, à l'ombre d'une femme, du souvenir et de la sensation: "C'est donc la tête droite, dans la pure cénesthésie de la mémoire, que Stéphane voit défiler la ville" (66). Et le poète, visité par son fils, s'apparaît différent: comme "épris de la seule navigation fluviale", "simple promeneur en yole d'acajou" (67)... En paix avec lui-même.

Dans le journal bouleversant tenu par André Miquel tandis que son fils de quatorze ans s'effaçait sous ses yeux, ces mots: "Nous voici, mon amour, en présence d'un grand, d'un doux devoir: car il nous est prescrit, avant de nous taire, si nous voulons, toi et moi, que tout cela serve à d'autres, il nous est prescrit de montrer en quoi nous allons progresser, toi mort éternellement vivant et moi, moi dont la vie n'est plus qu'entre parenthèses et qui attends, si tu l'as réellement illuminée, qu'elle me mérite de mourir" (68). Stéphane dit-il autre chose que cette impossibilité de remplir l'intervalle que creuse dans la conscience d'un père la perte d'un enfant: "Lui parti, irrémédiable, il a montré le chemin. Rien qu'avec ses yeux clos, il surveille le Père, et le visite chaque fois qu'il le soupçonne de vouloir paraître autre que comme petit fantôme de lui, dans une embrassade patiente et un peu folle de deux ombres qui se tiennent" (69).

"Pour le livre sur Stéphane, la difficulté c'est qu'on ne peut pas dire JE" (70), confie le narrateur à son magnétophone. Et pour cause: le JE du narrateur transparait sous le JE de Stéphane qui lui-même transparait sous le JE de Villiers. Sous le voyage de Mallarmé à Bruxelles se cachent probablement d'autres odyssées. L'interruption s'interrompt alors le temps d'une analogie: "Moi-même, je me cache, et n'ai comme Stéphane d'autre caresse que la peau d'un enfant que je trahis, social, me répugnant, pour lui administrer la vie" (71). Tel est en dernière analyse le voyage entrepris par Stéphane: ce "passage" de la "biographie avec interruption" à une "interruption avec graphies". Le narrateur multiple de *Stéphane* jongle avec ces JE contigus, refusant de jouer les Cuvier ou Geoffroy Saint-Hilaire de la trace, pour ce que la vie de Mallarmé est tout entière nouée à "l'effleurement discret, un matin d'été, de (son) index sur la joue d'Anatole, qui n'a laissé aucune trace" (72) et cette caresse, absente de toute enquête biographique, figure à elle seule toute la Narration. Un narrateur n'apparaît jamais qu'au bout d'une somme implacable de soustractions. Attaquer la fiction de la Maturité condamnait celui de *Stéphane* à raconter "une exceptionnelle histoire à l'extrémité de quoi est le tombeau"(73).

Si Anatole n'était pas mort avant son père, s'il avait échappé au désastre de la première guerre mondiale, il aurait peut-être fait une carrière discrète au Quai d'Orsay, il aurait eu trois enfants, dont l'un, imagine Oster avec humour, serait encore vivant et serait invité, mais de moins en moins vu son grand âge, aux colloques sur son grand-père; ça n'aurait pas été le même monde assurément. A ce petit-fils absent nous dédierons pour conclure ces mots de l'Aïeul - ou presque: "Tandis qu'ici venu(e) j'espère, comme fréquemment nous le faisons, quelques dévôts entre nous, évoquer d'un trait, ou de cet autre, une figure, qui n'eut dans le siècle et n'aura plus à cause de circonstances spéciales, sa pareille exactement, voici que je me suis avisé(e) que ces riens qu'on se relit à part soi, brusquement s'évanouiraient dans la solennité que revêt aujourd'hui le nom de [Mallarmé], à votre attention proposé; et que, du reste, celui que je croyais raconter, avait si peu vécu" (74).

A des admirateurs qui félicitaient Mallarmé du nombre de disciples attachés à son oeuvre, Stéphane, l'autre jour encore, répondait: "Il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants !".

Valérie DESHOULIERES

NOTES

- Abréviation: *Stép* = *Stéphane*, P.O.L. Paris, 1991.

1. Le texte de cette conférence intitulée "Contre les poètes" fut publié aux éditions Christian Bourgois en 1989 dans *Varia II* (version remaniée); nous empruntons cependant nos citations au texte présenté par M. Carcassonne et C. Guias aux éditions Complexe (Bruxelles, 1988, p. 28).

2. L'anecdote est rapportée par M. Carcassonne et C. Guias dans leur préface: quand Dominique de Roux édite ce court essai, à la fin de l'année 1968, Ungaretti lui adresse ce télégramme vengeur: "Le livre sur Dante du Polonais est

une pure crétinerie. C'est absurde d'avoir publié bêtise pareille. J'ai mis en morceaux et jeté au diable cet écrit stupide, sans pareil stupide".

3. "Interruption avec graphies" in *Passages de Zénon*, Seuil, Paris, 1983, p. 249.

4. *Contre les poètes*, p. 51.

5. *Stép*, p. 31.

6. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, "La Pléiade", Paris, 1989, p. 664.

7. L'expression figure dans un article intitulé "Le sentiment biographique" (Supplément *Universalis*).

8. Voir en particulier "L'écrivain comme représentation" et "Statue et statut du poète dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire" in *Passages de Zénon*.

9. Voir l'article "Liquidier la métaphore" in *Passages de Zénon*.

10. "Biographie avec interruption" in *Passages de Zénon*, p.13.

11. C'est un des mots-clés de l'article que Daniel Oster consacre au *Poète assassiné* d'Apollinaire.

12. *Stalker* est un film d'Andreï Tarkovski, réalisé en 1979.

13. Les lettres de Cazalis et Emmanuel des Essarts sont citées en notes au sonnet "Ses purs ongles...", Mallarmé, O.C, p. 1489.

14. *Stép*, p. 16.

15. *Stép*, pp. 78-9.

16. *Stép*, p.24.

17. *Stép*, p.12.

18. Id.

19. *Stép*, p.14.

20. "Igitur" in Mallarmé, O.C, p.440.

21. *Stép*, p.15.

22. *Stép*, p.30.

23. *Villiers de l'Isle-Adam (conférence)* in Mallarmé, OC, p.481.

24. *Dans l'intervalle*, P.O.L. Paris, 1987.

25. "Le sentiment biographique" in Supplément *Universalis*.

26. *Stép*, p.35.

27. *Stép*, p.34.

28. *Stép*, p.39.

29. *Stép*, p.73.

30. *Stép*, p.36.

31. Id.

32. "Interruption avec graphies" in *Passages de Zénon*, p.252.

33. Cet article est publié dans *Passages de Zénon*.

34. *Stép*, p.68.

35. *Stép*, p.74.

VALÉRIE DESHOULIÈRES

36. "Interruption avec graphies" in *Passages de Zénon*, p.244.
37. *Stép*, p.33.
38. *Stép*, p.93.
39. *Stép*, p.10.
40. Id.
41. *Stép*, p.39.
42. *Stép*, p.42.
43. *Stép*, p.38.
44. *Stép*, p.40.
45. Id.
46. *Stép*, p.39.
47. *Stép*, p.41.
48. *Stép*, p.44.
49. *Stép*, p.45.
50. *Stép*, p.31.
51. *Stép*, p.53.
52. Id.
53. "Le nénuphar blanc" in Mallarmé, O.C, p.284.
54. *Stép*, p.78.
55. Id.
56. *Stép*, p.87.
57. C'est nous qui soulignons.
58. *Stép*, p.79.
59. *Villiers de l'Isle-Adam (conférence)* in Mallarmé, OC, p.494.
60. *Stép*, p.91.
61. *Stép*, p.79.
62. *Contre les poètes*, p.35.
63. *Stép*, p.86.
64. *Stép*, p.70.
65. *Stép*, pp.86-7.
66. *Stép*, p.87.
67. Mallarmé, OC, p.665.
68. *Le fils interrompu*, Flammarion, Paris, 1971.
69. *Stép*, p.86.
70. *Stép*, p.101.
71. *Stép*, p.106.
72. *Stép*, p.113.
73. *Villiers de l'Isle-Adam (conférence)* in Mallarmé, OC, p.502.
74. Id, p.507.

**SOCIÉTÉ D'ÉTUDES
DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE
EN EUROPE**

(S.E.F. 19)

Elle a pour but de réunir les chercheurs de toutes les nationalités, historiens de l'art, de la littérature, des mentalités, de la politique, des faits sociaux, qui s'intéressent à cette période.

Ses statuts déposés en octobre 1989, elle a pour président Roger Bauer, de Munich, pour vice-présidents Maurice Penaud, de Tours, André Guyaux, de Mulhouse, l'historien Eric Cahm, et pour secrétaire et trésorier Pierre Citti.

Elle a organisé ou coorganisé les colloques **Pelléas et Méliande** (1990), **Théâtre à succès vers 1900** (1990), **L'Idée latine vers 1900** (1991), a contribué aux rencontres sur **Anatole France** (Saint-Cyr-sur-Loire, 14-16 novembre 1991), **Les Intellectuels à la Belle Epoque** (Orléans, 1er février 1992), **L'Idée Impériale en Europe 1870-1914** (Azay-le-Ferron 25-27 septembre 1992), **Le Bergsonisme 1889-1914** (Saint-Cyr-sur-Loire 1992), **Villiers de l'Isle-Adam** (5-6 février 1993, Tours), **Balzac lu, imité, contesté et vécu dans la deuxième partie du XIX^e siècle**, (18-19 novembre 1993, Saint-Cyr-sur-Loire), **Mallarmé a-t-il eu des disciples?** (3-5 février 1994, Tours) et à bien d'autres qu'on trouvera mentionnés au verso. Les Actes en sont ou seront publiés par *Littérature et Nation*.

L'adhésion à la Société est de 100 F (70 pour les étudiants)
Adresser les cotisations au trésorier P. Citti,
Littérature et Nation, 3 place Anatole France, 37 000 Tours.

COLLOQUES

organisés par *Histoire de l'intelligence européenne*

L'Axe culturel franco-tchèque, de 1918 à 1938

23-24-25 mars 1994.

Organisé à Olomouc (République tchèque) avec l'Université Palacky.

La représentation du passé à l'époque symboliste

23-24 avril 1994.

Azay-le-Ferron. Avec le concours de la S.E.F. 19.

Dialogisme culturel au XVIII^e siècle

5-6 mai 1994.

Université de Tours avec la participation de l'I.U.F.
Organisateur : Jean Marie Goulemot.

Le Symbolisme en Belgique

19-20 mai 1994. Azay-le-Ferron. Université de Tours.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

Thaïs (celle d'Anatole France et celle de Massenet)

28 mai 1994. Tours. Centre Anatole France.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN

Novembre 1994

L'Affaire Dreyfus et la Presse

Organisateurs : Eric Cahm et Pierre Citti.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

2 et 3 février 1995

Le XVIII^e siècle 1900

avec le concours de la S.E.F. 19

Organisateur : M. Jean-Louis BACKES

31 mars et 1^{er} avril 1995

Paul-Louis Courier, Politique et mémoire (à Tours)

Organisateur : M. Jean-Jacques TATIN-GOURIER

3, 4 et 5 avril 1995

Littérature et Arts vers 1900 en Bohême et Moravie

(château d'Azay-le-Ferron) - avec le concours de la S.E.F. 19

Organisateur : M. Pierre CITTI

20, 21 et 22 mai 1995

Écriture, parole, discours : littérature et rhétorique au 19^e siècle

(château d'Azay-le-Ferron)

Organisateur : M. Alain VAILLANT (Clermont II)

15, 16 et 17 juin 1995

Fin des totalitarismes et création littéraire en Europe depuis 1945

Organisateur : M. Emmanuel BOUJU