



Alain Vaillant

La Crise de la littérature Romantisme et modernité

UGA Éditions

18. Mallarmé ou la boîte de Pandore

DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3944

Éditeur : UGA Éditions

Lieu d'édition : UGA Éditions

Année d'édition : 2005

Date de mise en ligne : 29 mars 2019

Collection : Bibliothèque stendhalienne et romantique

ISBN électronique : 9782377471355



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VAILLANT, Alain. *18. Mallarmé ou la boîte de Pandore* In : *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2005 (généré le 16 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/3944>>. ISBN : 9782377471355. DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3944.

Mallarmé ou la boîte de Pandore

Ultima verba

Le 8 septembre 1898, Stéphane Mallarmé est victime d'une crise d'étouffement, dont la brutalité et la violence annoncent déjà le dénouement fatal, qui surviendra, après quelques heures d'accalmie, le lendemain matin. Dès le 8, le poète sent donc venir la mort probable et, malgré la maladie et la prostration d'un mourant, il trouve la force de griffonner, à l'attention de sa femme et de sa fille Geneviève, quelques lignes pathétiques :

Mère, Vève,

Le spasme terrible d'étouffement subi tout à l'heure peut se reproduire au cours de la nuit et avoir raison de moi. Alors, vous ne vous étonnerez pas que je pense au monceau demi-séculaire de mes notes, lequel ne vous deviendra que d'un grand embarras ; attendu que pas un feuillet n'en peut servir. Moi-même, l'unique pourrais seul en tirer ce qu'il y a... Je l'eusse fait si les dernières années manquant ne m'avaient trahi. Brûlez, par conséquent : il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'appréciation de quelqu'un : ou refusez toute ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau.¹

On pense, en effet, que cette dernière volonté fut respectée, à quelques manuscrits près : les papiers constituant le texte *Pour un tombeau d'Anatole* (publiés par Jean-Pierre Richard en 1961 au Seuil),

1. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1998, p. 821.

d'autres encore réunis sous le titre *Mallarmé et le Rien*, enfin l'ensemble présenté par Jacques Scherer, en 1957, comme *de Mallarmé*. Mais alors pourquoi ces seuls manuscrits, pourtant informes, ont-ils seuls été exclus du désastre ? Après tout, une seule exception suffisait pour trahir l'ordre exprès du poète. On en vient naturellement à soupçonner que, selon l'aveu même du poète, « pas un feuillet n'en peut servir », à l'exception des brouillons que Valéry, appelé en hâte par la femme et la fille du poète, a décidé de préserver. De fait, il faut bien admettre qu'on n'a aucune idée concrète ni de la nature ni de la quantité de ces notes demi-séculaires. En revanche, l'évocation d'une masse de papiers, enclose dans quelque armoire, acquit très vite l'allure d'un mythe personnel, apparaissant comme la promesse d'un Livre à venir et le signe, visible mais illisible, d'un Chef-d'œuvre grâce auquel l'Idéal entrevu passerait enfin du virtuel à l'actuel. On ne peut qu'être frappé, à lire la correspondance ou les témoignages des contemporains, de ce tranquille inaccomplissement qui, pourtant, a besoin du témoignage muet du meuble à papiers, pour s'assumer comme tel. Après la mort de Mallarmé, l'holocauste solennel des manuscrits, attesté puis magnifié par les proches – et d'abord par le disciple, Paul Valéry –, achèvera d'ailleurs de donner une réalité d'outre-tombe à l'entreprise poétique. Car il s'agit bien d'une mise au tombeau, à laquelle Mallarmé vivant invitait déjà Henri de Régnier, en 1898 :

Vous viendrez à Valvins, nous creuserons un grand trou en plein champ, et nous enfouirons tout ce papier douloureux. Nous ferons une tombe à tout ce papier qui contient tant de ma vie !

Quoi qu'il en soit, la destruction volontaire et spectaculaire des manuscrits est généralement interprétée par la critique de deux manières complémentaires. D'une part, on considère que cette ultime annulation est dans la droite ligne d'une œuvre fascinée par le Rien et le Néant, qui trouverait dans ce geste même d'autodestruction son paradoxal accomplissement ; d'autre part, on admire la rigueur perfectionniste du poète qui, n'admettant d'œuvre qu'achevée, préfère l'effacement de tout texte à la présence d'écrits pré-textuels (donc non textuels). Au lecteur de se saisir des seuls textes existants, que Mallarmé énumère soigneusement dans son dernier message à Marie et Geneviève : *Poésies, Vers de circonstances, L'Après-midi d'un Faune, Les Noces*

d'*Hérodiade*². Tel serait le double héritage légué à notre siècle : le Texte comme structure de sens, contradictoirement caractérisé, tout comme le langage, par sa finitude et sa capacité indéfinie de production sémiotique et, corrélativement, le Lecteur, placé au centre d'une machinerie spirituelle dont l'Auteur se serait volontairement absenté, jusqu'à effacer, en amont du texte définitif, toute trace de son travail personnel.

Au trésor dans le texte, que recherchent les mauvais interprètes s'évertuant à décrypter les énoncés hermétiques, il faudrait désormais substituer le trésor-texte, que le poème, en toute immanence, institue. Mallarmé proposait plaisamment à Henri de Régnier de venir, avec lui, enfouir et cacher dans un champ ses papiers – déchets et non trésor –, destinés à tomber en déshérence. Contre ce renoncement volontaire, la vulgate critique a forgé le mythe d'un texte-champ, héritage que le poète transmettrait à la postérité comme le laboureur de La Fontaine confie sa terre à ses enfants. Et on voudrait imaginer que Mallarmé avait en tête le texte de la fable, et qu'il invitait ainsi avec une malicieuse ironie ses lecteurs à creuser inlassablement les sillons – c'est-à-dire, étymologiquement, les « vers » – de ses poèmes pour y faire germer les significations les plus imprévisibles :

Un riche laboureur, sentant sa mort prochaine,
Fit venir ses enfants, leur parla sans témoins.
Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage
Que nous ont laissé nos parents :
Un trésor est caché dedans.
Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage
Vous le fera trouver : vous en viendrez à bout.
Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'oût :
Creusez, fouillez, bêchez : ne laissez nulle place
Où la main ne passe et repasse.³

Pourtant, c'est justement ce labourage intempestif et systématique que, avec une sorte d'effroi, veut éviter Mallarmé mourant. Il faudrait, au moins une fois, au nom du respect dû à tout agonisant, essayer d'entendre et de faire entendre ce que disent ces lignes du 8 septembre.

2. On remarquera cependant qu'apparaît encore, dans cette liste, une œuvre inachevée, *Les Noces d'Hérodiade*, comme si Mallarmé ne pouvait s'empêcher, contre toute vraisemblance, de faire espérer un texte à venir.

3. *Fables*, V, 9, v. 3-12.

Rappelons-nous les circonstances : un écrivain près de mourir trouve la force de supplier sa femme et sa fille de brûler ses papiers si souvent invoqués, sans les lire ni les faire lire, comme si l'on pouvait y trouver une révélation, un aveu, une preuve d'on ne sait quoi. Ou plutôt, une preuve de ceci : qu'il n'y a pas d'héritage littéraire, qu'il n'y a rien à en retirer. « C'est vrai, du reste », précise-t-il. Pourquoi ne pas croire à la dernière parole d'un écrivain si précis, si exact dans l'usage qu'il fait des mots ? D'ailleurs, comme s'il sentait l'énormité de la confiance qu'il est obligé de faire, ce jour-là, pour espérer être obéi, il ajoute, se projetant une dernière fois dans un futur hypothétique malheureusement avorté en conditionnel passé : « Moi-même, l'unique pourrais seul en tirer ce qu'il y a. Je l'eusse fait si les dernières années manquant ne m'avaient trahi. » Il ne restera donc rien de ce dont on ne saura jamais s'il était vraiment quelque chose. Mallarmé prend le pari d'exister, non par des bribes d'œuvres, mais par l'amour et l'admiration que sa vie aura pu susciter chez celles et ceux qui le connaissaient : « Vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau. »

C'est tout à la fois à une communion sentimentale, à un acte de foi et à un rêve esthétique que convie Mallarmé, et dont la clef se trouve, non dans une œuvre, mais dans l'authentification offerte par une « vie d'artiste sincère ». Et, en somme, Mallarmé a gagné son pari, puisque les analyses de ses poèmes reposent toutes, plus ou moins directement, plus ou moins ouvertement, sur la foi d'une entreprise littéraire dont, pourtant, on ne peut jamais que présumer le sens et la finalité.

Qu'y avait-il dans le meuble à papiers ? Poser la question n'est pas y répondre d'avance, ni de façon nécessairement défavorable. Mais Mallarmé a été, dès ses premiers succès et une fois délivré de la stricte influence baudelairienne et parnassienne, si allégrement caricaturé sous les traits du poète n'ayant rien à dire et s'évertuant à le cacher par l'hermétisme, que la critique s'est engagée (ou enfermée) dans une logique du tout ou rien. Soit Mallarmé, l'homme et l'œuvre, est ce mystérieux « absolu au jour le jour » qui sert de sous-titre à la biographie récente de Jean-Luc Steinmetz⁴, soit il n'est qu'un mystificateur

4. Jean-Luc Steinmetz, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1999.

jouant et jouissant des prestiges d'une poésie de pacotille. Comme si relativiser l'absolu, ce qui est la première tâche de l'historien de la littérature, mais aussi, si l'on veut bien y songer, de tout poète, c'était déjà prendre un parti interprétatif et refaire, un siècle après, le procès du symbolisme.

À la base de cette attitude, il y a, très paradoxalement, une sorte de défiance superstitieuse à l'égard de l'œuvre de Mallarmé, qui risquerait apparemment, sous l'action incidente d'une investigation trop soupçonneuse, de se vider de sa substance éthérée, comme un ballon de baudruche. L'œuvre de Mallarmé (toute l'œuvre, et non plus seulement les écrits du meuble à papiers) fonctionne ainsi comme une boîte de Pandore poétique, qu'on n'oserait ouvrir. Pandore est, on se le rappelle, cette femme douée par les dieux de toutes les qualités, dotée par Hermès (maître en hermétisme) du langage de la dissimulation et de la fourberie, puis envoyée sur terre avec une boîte fermée, et destinée à le rester. Mais la curiosité fut la plus forte. Pandore descella la boîte, tout s'en échappa, sauf l'espérance, piètre cadeau fait aux hommes. Quant à savoir ce que contenait la dite boîte, la tradition hésite entre les maux et les biens.

Mallarmé, herméneute de l'hermétisme

On l'aura compris au travers du mythe. La question cruciale sur laquelle doit se déterminer tout commentaire de Mallarmé est celle de l'hermétisme. Cette question en comporte deux : la poésie de Mallarmé est-elle hermétique (autrement dit, y a-t-il une volonté consciente, et calculée dans ses effets, d'empêcher le lecteur d'accéder au sens) ? Si oui, pourquoi ce recours à l'hermétisme ?

La réponse la plus générale, aujourd'hui, est qu'il n'y a pas d'hermétisme, que la difficulté de lecture ne résulte pas d'un écran de fumée, d'une sorte de mur d'obscurité que Mallarmé édifierait autour de sa poésie, mais bien de la complexité structurelle de sa pensée, dont ses textes offriraient la forme littéraire. Du moins, s'il y a bien – car il est difficile de le nier raisonnablement – un plaisir ironique, surtout dans les œuvres de la maturité, à brouiller davantage les pistes, il ne servirait qu'à souligner, par pléonasmе stylistique, la subtilité, évanescence mais réelle, du texte.

D'ores et déjà, qu'on parle d'obscurité ou d'hermétisme, on voit ici que la tendance naturelle de la critique consiste à supposer, de façon assez vraisemblable il est vrai, que la difficulté d'interprétation littérale a seulement à voir avec le sens du poème, non avec sa forme matérielle et artistique. Mais Mallarmé ne le conçoit pas ainsi. Pour lui, l'opacité et le vers sont, complémentirement ou séparément, les deux instruments fondamentaux de sa poétique. Sur ce point, il insère, dans la note bibliographique dont il accompagne, en 1897, la publication de *Divagations* – où figurait notamment sa réfutation de l'accusation d'hermétisme, *Le Mystère dans les lettres* –, une explication qui lève toute ambiguïté ; en quelques lignes, il justifie en poète le recours à des formules elliptiques, lapidaires, fragmentaires, qui, dans les textes théoriques qu'il donne aux revues littéraires, déconstruisent l'ordre logique du discours et entravent la compréhension immédiate :

Raison des intervalles, ou blancs – que le long article ordinaire de revue, ou remplissage, indique, forcément, à l'œil qui les prélève par endroits, cependant, quelques écailles d'intérêt pourquoi ne pas le restreindre à ces fragments obligatoires où miroïta le sujet, puis simplement remplacer, par l'ingénuité du papier, les transitions quelconques ? [...] Mille exigences, très singulières, apparaissent à l'usage, dans ce traitement de l'écrit, que je perçois peu à peu : sans doute y a-t-il moyen, là, pour un poète qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie.⁵

Mallarmé qui, « par habitude » précise-t-il, recourt au syllabisme traditionnel dans ses compositions poétiques, trouve dans sa manière énigmatique et lacunaire d'exprimer en prose sa pensée un équivalent rythmique (des « rythmes immédiats ») du vers libre, un moyen de manifester sous une forme artistique le travail de l'intelligence. Il y aurait, à côté de la métrique du vers régulier, une prosodie de la formulation théorique (une poétique de la pensée théorique) : les énoncés brefs et syntaxiquement ou sémantiquement obscurs qui émaillent sa prose ont pour fonction de formaliser, pour ainsi dire artistiquement,

5. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, H. Mondor et G. Jean-Aubry éd., Paris, Gallimard, 1945, p. 1576. Dorénavant les numéros de page faisant référence à cet ouvrage figureront entre parenthèses après la citation.

les séquences de la pensée. Dans les écrits en prose, cette prosodie constitue le seul signe d'élaboration littéraire ; en revanche, dans le cas d'un texte hermétique en vers réguliers, il faut supposer que la métrique du vers et cette prosodie de la pensée contribuent également, mais avec leurs moyens respectifs, à l'esthétique du poème. Au-delà des querelles habituelles sur la légitimité problématique du travail interprétatif, l'enjeu véritable de l'hermétisme mallarméen est donc la valeur poétique qu'on accorde, ou non, à un art – métrique, syntaxique, sémantique – du vers délibérément choisi et rigoureusement mis en œuvre. Aussi faut-il prendre le temps de s'attarder sur l'argumentaire que développe Mallarmé lui-même dans un texte célèbre mais trop souvent évoqué par allusions ou très brèves citations, *Le Mystère dans les lettres*. Le raisonnement peut se résumer en quatre étapes successives.

I

« Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue. Salut, exact, de part et d'autre. (p. 382) »

Il y a bien, dans les textes poétiques (et dans ceux de Mallarmé en particulier), deux niveaux. On ne se promène pas nu dans les rues, mais on réserve, en principe, ses charmes les plus intimes pour ceux qu'on aime. De même, l'« écrit » n'a pas à se dévoiler au lecteur indifférent (« on gagne de détourner l'oisif »). Il se recouvre, comme l'héroïne du conte de *Peau d'âne*, d'une couche superficielle qui le dissimule (« Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit [...] présenter, avec les mots, un sens même indifférent »). Ce niveau de surface doit donc à la fois cacher et distraire l'attention, et, puisque ce vêtement textuel est fait de mots, il faut bien qu'il signifie quelque chose. On peut, on doit parler ici d'hermétisme, au sens où le poème s'efforce de réglementer l'accès à une signification cachée. Mais la duplicité du poème ne résulte pas d'une attitude de mépris ou d'arrogance, et encore moins d'une volonté de mystification. Au contraire, c'est affaire de politesse, d'« égard ». Puisqu'un poème est fait avec les mots de tout le monde, il est normal que tout le monde y retrouve quelque chose de familier, en surface. Ce n'est pas parce que je n'aime pas, d'un

amour véritable et réfléchi, cette personne que je croise que je ne dois pas respecter avec elle les règles de la socialité ni lui rendre son salut : « salut, exact, de part et d'autre ». Signifier quelque chose d'indifférent au lecteur, c'est la manière qu'a le poème de manifester sa socialité linguistique.

2

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

[...] Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun : car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur : elle s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment. (p. 382-383)

Mallarmé l'admet cependant : il est possible, même inévitable, que le trésor apparaisse par endroits, au travers de la couche superficielle. La tenue de camouflage la plus habile ne peut occulter totalement une lumière trop brillante et ce sont ces fulgurances qui attirent le regard (« je ne sais quel miroitement, en dessous »). Mais, objecte alors le poète, une lumière ne saurait être obscure. Au contraire, c'est l'éclat même du poème qui révèle, par contraste, la part d'obscurité qui réside en chaque lecteur et qu'il projette dans le poème, justement pour s'en innocenter. Au moment où la psychanalyse théorise l'inconscient, Mallarmé fait ainsi l'hypothèse d'une zone d'opacité propre à la conscience de l'homme ; de tout homme, précise-t-il en parlant de « quelque chose d'occulte au fond de tous ». Le poète lui-même n'en est pas exempt, mais il est assez lucide pour tenter de le réduire, par le travail poétique. Il y aurait donc non pas une, mais deux réalités cachées, que les détracteurs de l'hermétisme mallarméen ont le tort de confondre : le trésor brillant du poème et la part obscure du lecteur. L'inintelligibilité prétendue du texte n'est rien d'autre, en réalité, que l'écart de luminosité qui en résulte.

C'est pourquoi il faut « récuse[r] l'injure d'obscurité – pourquoi pas, parmi le fonds commun, d'autres d'incohérence, de rabâchage, de plagiat, sans recourir à quelque blâme spécial » (p. 386). La nuance

est d'importance. Le poème n'atteint peut-être pas son but, s'enlisant dans le fatras de ses mots (« incohérence ») ou le déjà écrit (« rabâchage », « plagiat ») : l'hypothèse de l'échec est admissible, même si Mallarmé la repousse. En revanche, l'accusation d'obscurité, qui fait figure de « blâme spécial » et *in hominem*, repose sur un contresens total et un déni de justice insultant. Enfin, l'image du trésor caché puis dévoilé aux regards à la fois moqueurs et frustrés appelle immanquablement, en ce XIX^e siècle finissant, la comparaison avec le sexe féminin, dénudé et défloré. Ainsi Mallarmé n'a-t-il que du mépris pour les journalistes de profession qui plaisantent à bon compte sur les poètes et se rendent complices d'une vraie profanation à l'encontre de la poésie, « exposant notre Dame et Patronne à montrer sa déhiscence et sa lacune » (p. 383). « Déhiscence » et « lacune » sont deux termes de botanique, désignant respectivement, selon le Littré, l'« action par laquelle les parties distinctes d'un organe clos s'ouvrent sans déchirure, le long de la suture d'union » et une « cavit[é] qui se form[e] d'une manière constante dans certaines plantes, surtout aquatiques ». On vérifiera, une nouvelle fois, que lorsque hermétisme lexical il y a, l'obsécénité est rarement loin, et que le plaisir de la pensée s'apparente à un érotisme de la chair – comme si le trésor caché par le poème était le *corps* même du langage, dont la vue provoquerait de troubles pulsions.

Mieux vaut donc, pour éviter des réactions imprévisibles, ne rien montrer au lecteur indifférent. Celui-ci est finalement comparable au promeneur qui ne voit, le long de la route, que le mur et, à son sommet, « les culs de bouteille et les tessons ingrats », et ignore, par goût de la banalité, le « labyrinthe illuminé par des fleurs » (p. 384) qu'on pourrait distinguer par-dessus.

3

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

[...]

– Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère; quand l'écrit y prétend.

[...]

L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus : tous deux, Musique et lui, intimant une préalable disjonction, celle de la parole, certainement par effroi de fournir au bavardage.

Il reste à élucider le point principal: qu'y a-t-il derrière le mur et par-delà les tessons de bouteille, pour qu'il soit nécessaire de le protéger des regards ou des atteintes? Mallarmé parle alors de mystère, qu'il compare à celui de la musique instrumentale, pour laquelle on admet depuis toujours qu'« au cours seulement du morceau, à travers des voiles feints [...], un sujet se dégage de leur successive stagnance amassée et dissoute avec art » (*ibid.*). Il suffit donc, pour dissiper tout soupçon d'obscurité, d'accorder à la poésie le même privilège artistique qu'à la musique. Cette comparaison avec la musique est le moment crucial de la théorie mallarméenne, et la source des interprétations contradictoires qu'elle suscite, à cause des deux explications différentes que Mallarmé donne lui-même de ce mystère de la musique.

La première est celle qu'on trouve, par exemple, dans *Crise de vers*, où il est question du « Mystère » de la musique (wagnérienne, s'entend):

Ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. (p. 367-368)

La poésie, comme la musique, serait cette manifestation, parfaite et accomplie, des relations harmonieuses entre tout, et, singulièrement, dans le monde des Idées. Mais, à vrai dire, on ne voit pas pourquoi, alors, il faudrait dérober aux regards ce miracle enfin réalisé par l'homme, sinon pour déguiser une imposture, comme ces prestidigitateurs qui se gardent bien de laisser voir ce qu'ils font (où, quand, comment ils le font) et attirent l'attention sur des leurres: il est bien permis de penser, ici, que ce Mallarmé-là – celui de la musique muette de la pensée parfaite – est lui aussi un masque fait pour dérouter le chaland – journaliste, critique, ou exégète universitaire.

Mais la vraie musique du *Mystère dans les lettres* est d'une tout autre nature. Elle ne représente pas la structure statiquement parfaite de l'Idéal, mais, conçu comme une dynamique, l'effort de la pensée pour s'arracher de l'ombre, pour s'élever vers la lumière, à laquelle elle ne peut jamais atteindre que par instants, et provisoirement. Car on n'échappe pas à la loi de la pesanteur. La Musique, comme la poésie,

peut aller du bas vers le haut ou du haut vers le bas. Elle ne pourra rester sur les hauteurs ; elle n'est qu'un arrachement, lumineux mais éphémère, au poids des choses obscures qui nous encomrent :

On peut, du reste, commencer d'un éclat triomphal trop brusque pour durer ; invitant que se groupe, en retards, libérés par l'écho, la surprise.

L'inverse : sont, en un repliement noir soucieux d'attester l'état d'esprit sur un point, foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple. (p. 384-385)

À proprement parler, le poème n'a donc rien à montrer au passant, au lecteur pressé ; il ne peut même pas prouver sa propre excellence, lui qui est hanté par le désir et le manque, évidé de toute certitude et de tout contenu. Il a pour seul privilège, faute de résultats durables et tangibles, d'inviter à un mouvement vers, au partage d'une expérience qui n'a pas de mots pour se dire. L'hermétisme joue alors un triple rôle : détourner par le brouillage du sens ceux que cette entreprise incertaine n'intéresse pas ; offrir, sous couvert d'idéalité musicale, une téléologie de substitution aux *happy few* qui se lancent dans l'aventure textuelle ; surtout, fournir une forme artistique à cette pure et amorphe inchoativité que constitue la poésie-musique, et qui n'est rien d'autre – mais c'est beaucoup – que le dynamisme pur de la pensée en acte, rendu fugitivement perceptible par la grâce d'un poème.

4

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

La Syntaxe –

Par ses tours primausetiers, seuls, inclus aux facilités de la conversation [...]

S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... Ce sera la langue, dont voici l'ébat. (p. 385-386)

Bien sûr, une définition si improbable et si évanescence de l'excellence poétique laisse la porte grande ouverte aux charlatans, aux camelots de l'Idéal (comme il y a les « camelots » du journalisme). Il est ici besoin d'« une garantie », d'une preuve que nous avons affaire à un vrai travail d'« intelligibilité » : la « syntaxe », capable par ses « abrupts, hauts jeux d'aile » de rendre l'« ébat de la langue ». Contre Baudelaire et avec Hugo, Mallarmé a l'intuition, très nouvelle pour son époque, que

le poétique réside dans la linguistique, non dans la rhétorique. Mais, à la différence de Victor Hugo, il attribue cet être poétique de la langue non à la sémantique, mais au déploiement de la langue dans le temps de la parole et l'espace de la phrase, ordonnés selon les lois de la syntaxe. La théorie du Livre aboutit naturellement à une esthétique de la pure parole, à l'éloge de la conversation et de sa forme scripturale, le blanc de la page, qui est la trace d'un silence provisoire, plus exactement d'une parole tue mais à volonté imaginable et renouvelable par la « pratique » de la lecture :

[...] virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée. (p. 387)

L'obscurité mallarméenne : théorie et pratique

De la doctrine de l'hermétisme, dont ces lignes trop brèves ne peuvent que suggérer la cohérence et le subtil équilibre, toujours menacé de rupture, qu'elle instaure entre le sens et le non-sens, découle une pratique consciente et maîtrisée.

Avant tout autre préalable, on doit supposer que le poème mallarméen dit toujours quelque chose de précis, malgré les difficultés apparentes qu'il oppose à l'interprétation. Dans le cas contraire, il serait obscur par nature, ce que, on l'a vu, Mallarmé rejette le plus nettement. Face aux « labyrinthe[s] textuels », il ne suffit donc pas de relever, dans une sorte de fuite en avant du commentaire, les effets de connotation possibles, les rapprochements inter- ou intra-textuels. Car si ces éléments d'analyse n'aidaient pas à l'élucidation du texte, ils aboutiraient absurdement à ajouter au mur qui enserme le jardin poétique un foisonnement de buissons inextricables.

Mais cela n'entraîne pas que le poème mallarméen soit réductible à un énoncé explicite. S'il pouvait se traduire, en un message univoque, il se réduirait à sa fonction cryptique : il y aurait bien un mur, mais rien derrière le mur. Aussi obéit-il à une double logique, apparemment contradictoire. D'une part, il dit quelque chose de précis. D'autre part, ce qu'il dit, de façon plus ou moins détournée, de façon plus ou moins mélancolique selon l'âge et les aléas biographiques du poète, c'est qu'il n'a rien à dire. Mallarmé, on le voit, reprend à son

compte l'attitude de Socrate, auquel ses admirateurs de la rue de Rome le comparaient volontiers : Socrate avait choisi de ne laisser aucun écrit ; Mallarmé, lui, rédige des poèmes qui sont, par les mystères qu'ils accumulent, autant d'expériences imposées au lecteur. Car dire qu'il n'y a rien à dire, cela ne veut rien dire – sinon ironiquement –, cela ne peut que s'éprouver par soi-même, et c'est à cette intime et émouvante aventure de l'esprit qu'invitent, par leur forme à l'indécision calculée, les textes obscurs.

Concrètement, la multiplication des interprétations, d'où découle le risque d'obscurcissement dont pourrait être victime le lecteur, menacé de rester indéfiniment à l'intérieur du labyrinthe, vient, on le sait, du lexique, de l'emploi de vocables rares, d'images incongrues. Chaque mot, par les signifiés qu'il peut avoir, constitue une classe paradigmatique qui, combinée avec les autres, multiplie de façon exponentielle les interprétations possibles. Cet usage de la sémantique implique un mécanisme de contrôle de cette démultiplication, un principe qui assure qu'il y a là un processus poétique à l'œuvre, non une prolifération cancéreuse du sens – en termes plus mallarméens, qui atteste la présence d'une musique unique, d'une composition symphonique du Sens. Cette garantie est donc la syntaxe, qui joue le rôle de la partition musicale. Mais cette syntaxe ne doit pas non plus empêcher la floraison poétique du mot, le déploiement de l'imaginaire lexical ; elle est conçue pour laisser du jeu au rêve, tout en limitant l'expansion – comme une même partition donne lieu à des interprétations diverses. Mallarmé disait que sa prose théorique visait à gommer les transitions – à créer de l'implicite dans la trame logique. À l'intérieur de la phrase poétique, le maniement de la syntaxe suit cette même tactique d'implication, qui consiste, non à supprimer la cohérence de la phrase, mais à en gommer les marques lisibles en faisant l'économie du maximum d'outils syntaxiques et en perturbant l'ordre habituel des mots.

Un exemple permettra d'illustrer concrètement ce maniement poético-cryptique de la syntaxe. Soit « Le Tombeau de Charles Baudelaire » :

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis
Tout le museau flambé comme un aboi farouche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hagard un immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découche

Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire

Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son ombre même un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons.

L'intention générale du premier quatrain est claire. On accepte sans peine que ce tombeau, où est déposé (réellement ou symboliquement) l'auteur des *Fleurs du Mal*, soit figuré à la fois comme un « temple enseveli » et comme un « sépulcr[e] » qui s'ouvre sur l'extérieur par une « bouche d'égout » : l'alliance des termes désigne évidemment la poésie satanique de Baudelaire, apparaissant sous les traits de « quelque idole Anubis ». En revanche, ni le sens ni la syntaxe ne permettent de déterminer si « bavant boue et rubis » qualifie la bouche d'égout ou Anubis ; dans les deux cas, l'expression renvoie au poète scandaleux et l'adverbe « abominablement » qui la suit doit sans doute se comprendre au sens étymologique, « à la manière d'un mauvais présage ». L'ordre des mots et la proximité du nom « bouche » nous inciteraient spontanément à rattacher le participe « bavant » au sujet « temple », mais Mallarmé a justement l'habitude malicieuse de dissimuler les liens syntaxiques réels en perturbant l'ordre des mots attendu. Il est donc bien possible qu'il faille comprendre : « Le temple enseveli divulgue quelque idole Anubis bavant boue et rubis. » Cette interprétation permettrait en outre de mieux comprendre le vers 4 (« Tout le museau flambé comme un aboi farouche »). Cette fois encore, une première lecture fait imaginer une comparaison métonymique très elliptique (« Tout son museau étant flambé comme s'il était un aboi farouche »), là où il serait syntaxiquement et sémantiquement plus satisfaisant (donc plus mallarméen) de rapprocher le complément de comparaison de « boue et rubis » : « Quelque idole Anubis, dont tout le museau est flambé, bavant boue et rubis comme s'il s'agissait d'un aboi farouche ».

De même, on ne sait pas avec certitude si le « il » du vers 7 est mis pour le « temple enseveli » ou pour le « gaz récent » : il fait de toute

façon allusion à Baudelaire, à l'univers des *Fleurs du Mal* et à son immoralité citadine – celle, en particulier, des prostituées au pied des réverbères. Il n'est donc pas étonnant qu'il semble allumer « un immortel pubis / dont le vol, selon le réverbère découche », et que Mallarmé qualifie de « hagard » – littéralement et appliqué à un rapace, apprivoisé seulement à l'âge adulte et gardant de sa sauvagerie primitive. Selon un mouvement typiquement baudelairien, la morne réalité se transforme ainsi en vision fantastique et vampirique, « hagard » précédant le nom auquel il se rapporte comme, peut-être, le « bavant » du deuxième vers. On peut aussi imaginer que la mèche « louche » – au propre et au figuré : borgne et peu recommandable – d'un réverbère essuie les opprobres subis par les prostituées, une fois entraînées loin du halo de lumière. Enfin, « on le sait » suggère au lecteur qu'il s'agit d'un fait culturel bien connu de tous, et le met sur la piste de la prostitution urbaine.

Tous ces éclaircissements ne posent pas de difficulté particulière. Mais l'élucidation du deuxième quatrain bute – et a buté jusqu'à ce jour – sur la réalité historique la plus indiscutable : le nouvel éclairage au gaz de Paris, évoqué au vers 5, avait précisément supprimé l'usage de la mèche. Il est inutile d'évoquer ici les trésors d'ingéniosité dépensés à expliquer le cinquième vers, grâce à d'amples détours métaphoriques : en fait, la difficulté ne venait pas du « gaz récent » ni de sa « mèche louche », mais de l'étrangeté syntaxique du « ou que » suivi du subjonctif. En fait, ici comme dans bien d'autres poèmes, Mallarmé traduit littéralement le latin : « ou » est l'équivalent de « *vel* » et « que » celui d'« *ut* », à savoir de la conjonction introduisant le plus fréquemment, en latin, les subordonnées conjonctives objet. Or, « *velut* » précisément suivi du subjonctif signifie « comme si », et le sens, qui va alors de soi, peut s'exprimer ainsi : comme si le nouveau type d'éclairage continuait à tordre la mèche, la poésie de Baudelaire allume un immortel pubis. La comparaison est facilitée parce que cette mèche peut être une mèche de poils ; mais, surtout, à un moment (1893) où Baudelaire risque d'apparaître comme le poète, maudit mais pittoresque, du Paris impérial, Mallarmé revendique sa modernité et confère l'immortalité à sa capacité de provocation : ni « spleen » (« pubis ») ni « idéal » (« immortel »), mais les deux indissolublement mêlés, pour scandaliser à jamais le Bourgeois : contre toutes les récupérations idéalistes ou les

condescendances à venir, il définit exactement (dans sa stricte immanence et au ras du réel) la spécificité des *Fleurs du Mal*: il prend ainsi date et parti contre toutes les dérives de la critique baudelairienne et, d'ailleurs, de l'hagiographie mallarméenne. Quant au lien entre les deux quatrains, requis par le genre du sonnet, il se déduit de l'adverbe « abominablement »: *abominabilis*, « de mauvais présage », a pour synonyme latin *abscaenicus*, qui a donné le mot français « obscène », qu'il convient sans doute de sous-entendre dès le premier quatrain, par un double jeu étymologique.

Cette prise de position se poursuit dans les deux quatrains, dont l'obscurité apparente réside dans un brouillage syntaxique systématique. Il faut probablement interpréter ainsi: Quel feuillage séché votif (par exemple, une branche de buis bénie), dans les cités sans soir (bien sûr, les cimetières, comme celui où se trouve le tombeau de Baudelaire) pourra bénir son Ombre (celle de Baudelaire)? Aucune, bien sûr, puisque l'immortalité des âmes n'est qu'une croyance religieuse. De même, comment elle (cette ombre) pourra-t-elle se rasseoir vainement (de façon vide, parce qu'une ombre n'est que du vide) contre le marbre (funéraire) de Baudelaire? On devine en outre que le pronom « elle » du vers 10 annonce cataphoriquement l'« Ombre » du vers 13, et tout le deuxième tercet est une excroissance qualificative de cette ombre: son Ombre, absente avec frissons au voile qui la ceint (un voile couvre le monument commémoratif, et le vent qui l'agite n'en souligne que mieux, paradoxalement, l'absence sous le voile), un poison tutélaire (cet oxymore reprend et précise celui contenu dans le titre *Les Fleurs du Mal*). En fait, la seule difficulté d'interprétation réside dans le vers de la chute (qu'il est impératif de comprendre, compte tenu de sa valeur de clausule): pourquoi ce poison est-il « à respirer », « si nous en périssons »? Là encore, l'hypothèse d'une tournure latine résout aisément le problème: si l'on suppose une tmèse – *i.e.*, une disjonction – entre les deux composantes de la locution « même si », comme il est fréquent en latin de séparer l'*etiam* et le *si* d'*etiamsi*, on admet sans peine que ce « poison tutélaire » que constitue le recueil de Baudelaire mérite d'être respiré, même si nous en périssons.

Il semble donc que ce soit principalement la langue latine qui permette à Mallarmé de procéder à l'implication, parfois extrême mais toujours contrôlée, des liens syntagmatiques. Cette influence,

beaucoup plus profonde que ne peuvent le montrer les deux emprunts ponctuels ici relevés, s'explique d'abord par la réalité scolaire. Les lycéens de l'époque, dont fut le jeune Stéphane, sont encore immergés dans le latin, et, en particulier, dans l'usage de la traduction juxtalinéaire, qui vise à s'imprégner, par un mot à mot aussi proche que possible, de la structure latine. C'est aussi l'époque où l'on s'éloigne des belles infidèles pour se rapprocher de l'esprit de la langue – et son esprit, c'est, en l'occurrence, sa lettre, sa littéralité. Un manuel d'un certain Antide Mangin parlait ainsi, en 1809 (*Cours de latin en deux ans, ou nouvelle manière d'enseigner cette langue*), de la « traduction latino-syntaxique », dont il fournit un exemple d'allure incontestablement mallarméenne, à partir d'une fable du poète latin Phèdre :

Vers le même ruisseau le loup et l'agneau étaient venus la soif poussés :
au-dessus était debout le loup : et longuement inférieur l'agneau.
Alors, une gorge improbe, le larron incité, de querelle cause apporta.
Pourquoi, dit-il, turbulente as-tu fait l'eau à moi buvant [...].

Mais il y a plus : le latin est une langue morte, dont on manipule les éléments, comme on ferait d'un matériau plastique – mystère d'une chose inerte qui, par l'effort du traducteur, va peu à peu s'animer d'une vie étrange. Le latin introduit, au sein du langage, la non-fonctionnalité de l'inanimé : laissant entrevoir qu'une langue pourrait échapper aux règles contraignantes de la communication sociale, le latin, très paradoxalement, permet de rêver à ce que pourrait être une poésie définitivement débarrassée de la rhétorique, cette poésie a-rhétorique dont rêve le linguiste Mallarmé.

Enfin, ce dernier ne fait pas que donner une forme littéraire à cette latinité d'outre-tombe, évidemment fantasmatique, qu'on retrouve chez Hugo, Baudelaire ou Rimbaud⁶. Le latin passait à tort ou à raison, et passe encore, pour un modèle de logique linguistique, par sa capacité à hiérarchiser et à articuler entre eux les divers éléments de la phrase, tout en suivant un principe de stricte économie. Cette même rigueur logique lui permet, comme par compensation, d'être beaucoup plus libre dans la disposition de ces éléments. Mallarmé, détournant au profit de sa poésie cette alliance paradoxale de densité

6. Sur cette latinité fantasmatique, voir ci-dessus le chapitre 15, « La latinité hugolienne : bouche d'ombre et langue morte ».

et de souplesse, ordonne les mots dans la phrase en suivant le modèle syntagmatique de la langue latine.

Mais cette acclimatation à la littérature française du modèle latin est, sur un point essentiel, impossible. Entre autres choses, ce dernier doit son pouvoir de concision à une syntaxe très élaborée des formes verbales non conjuguées (participe et infinitif) et, bien sûr, à l'usage des cas pour les noms et les adjectifs, qui laisse une très grande latitude pour l'ordre des mots et l'emploi des prépositions, celles-ci ne servant qu'à préciser le sens déjà indiqué par le cas. Or, comme on le sait, ces deux caractéristiques manquent à la langue française: cette absence crée, pour le lecteur, un sentiment d'indétermination qui ne s'évanouit que si, pour ainsi dire, on pense en latin la phrase de Mallarmé – bien sûr, sans aucune assurance d'avoir raison de suppléer ainsi aux lacunes apparentes du texte.

On objectera, peut-être, que ces cryptogrammes de potache ne sont pas bien sérieux. Justement: puisqu'elle consiste à dire sans dire, à opacifier ce qu'il prétend éclairer, à hypostasier en même temps qu'elle anéantit, l'écriture poétique est consubstantiellement liée à la posture ironique qu'adopte le scripteur. Aucun poème de Mallarmé n'est exempt d'un rire, qui manifeste, littérairement, la coexistence des contraires que Baudelaire appelle aussi « modernité ». Ce rire est le signe de l'allégresse, communiquée au lecteur malgré les pièges herméneutiques tendus par le texte, que l'écrivain éprouve à effacer le principe, logique et prosaïque, de non-contradiction, et l'invitation à un plaisir complice dont l'hermétisme protège, pour le poème comme pour le lecteur, l'intimité.

De la mélancolie de l'indicible au bonheur du secret

Cependant, de ses années moroses d'enseignement en province jusqu'à sa consécration confortable dans le Paris de la Belle Époque, Mallarmé a changé ou, du moins, son rire a changé de tonalité, en même temps que son recours à l'hermétisme devenait systématique, et systématiquement ironique. Deux textes, distants de plus de trente ans, permettront d'illustrer, sinon d'expliquer, cette évolution.

Le premier, « Le sonneur » (1862), n'offre aucune difficulté littéraire. Le poète y est comparé, dans les quatrains, à un sonneur de cloche:

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

Je suis cet homme... Hélas! de la nuit désireuse,
J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal,
De froids péchés s'ébat un plumage féal,
Et la voix ne me vient que par bribes et creuse.

L'écho du spleen baudelairien est très audible dans tout le poème. Cependant, il faut aussi prendre au sérieux l'affirmation et l'allégorie burlesque qu'elle propose. Le poète Mallarmé est un sonneur de cloches, sa métrique rimée est aussi monotone et absurde que le tintement régulier, de la cloche, mis en branle par « la corde séculaire » (la vieille versification). Quant à ses textes mêmes, ils ne sont jamais, malgré l'air de nouveauté qu'ils se donnent, que des gémissements en latin, mais si confusément marmonnés qu'on en perçoit à peine l'origine et le sens: Mallarmé nous livre ici, sans l'ombre d'un masque énigmatique, son secret.

Soit, d'autre part, le poème d'ouverture de *Poésies*, « Salut » (1893).

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

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

Laissons les commentaires, habituels et sensés, sur le « vierge vers », « le blanc souci de notre toile », deux expressions qui, encadrant le poème, renvoient à cette esthétique du rien (du blanc, du silence)

dont on a vu l'importance. On sait, d'autre part, que ce poème fut à l'origine un toast prononcé à l'occasion d'un banquet de poètes, présidé par Mallarmé. Plaisamment, celui-ci se compare à Ulysse passant, avec ses compagnons, dans le parage des sirènes et près de naviguer entre les redoutables Charybde et Scylla (d'où le « récif » de la dernière strophe).

Mais une énigme résiste à la lecture de la première strophe. Non pas dans les deux premiers vers. L'occasion du toast permet l'équivalence comique entre l'écume (la mousse de champagne) et le vierge vers, ce vers vide de substance, qui ne se signale que par la « coupe » (syllepse qui renvoie au récipient où l'on boit du champagne et au phénomène métrique). Si l'on oublie le toast (ce qu'on est en droit et même en devoir de faire pour ce poème d'ouverture rebaptisé « salut »), l'équivalence est alors entre la parole poétique (qui n'est qu'écume du langage, et salive) et le vers. Quant à la structure syntaxique, elle est celle d'un adjectif verbal latin, traduit mot à mot, comme on apprenait à le faire : « cette écume, vierge vers – *i.e.* cette mousse de vin de champagne, qui est aussi la parole poétique, ou le vers virginal (infécond) du poème –, ne doit rien désigner d'autre que la coupe » – *i.e.* n'a pas d'autre utilité que de mettre en valeur la coupe de cristal, et la forme métrique – ; de cette tournure latine, on trouverait plusieurs autres exemples dans les *Poésies*⁷.

Mais que veut dire « Telle loin se noie une troupe / De sirènes mainte à l'envers » ? Pourquoi « telle » ? Qu'est ce qu'une troupe de sirènes à l'envers ? Comment une sirène peut-elle se noyer ? Et quel rapport avec le reste ?

Le « telle », à vrai dire, ne pose pas de grands problèmes. Il s'agit sans doute, là encore, d'un latinisme attesté ailleurs chez Mallarmé, de l'emploi d'un adjectif avec un sens adverbial. Dans « Le guignon », un « froid tel jusque dans la chair » (v. 5) doit se comprendre, non pas comme « un tel froid qu'il pénètre jusque dans la chair », mais comme « un froid tellement jusque dans la chair », « un froid qui pénètre si profondément dans la chair ». Ici, je propose de lire : « Si loin se noie une

7. Par exemple, dans le « Tombeau » de Verlaine (v. 11-12 : « Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine / À ne surprendre que naïvement d'accord [...] ») ou dans « Une dentelle s'abolit » (v. 1-4 : « Une dentelle s'abolit / Dans le doute du Jeu suprême / À n'en trouver comme un blasphème / Qu'absence éternelle de lit »).

troupe de sirènes mainte à l'envers.» Cette interprétation est en effet la seule qui permette d'expliquer pourquoi on ne voit que de l'écume : à cause de l'éloignement excessif. Car les poèmes de Mallarmé ont toujours un sens littéral très précis.

Quant à la sirène à l'envers, ce pourrait être une manière de dire la posture du plongeon, tête en avant. Mais elles sont si loin, ces sirènes : comment pourrait-on distinguer leur posture ? Et puis, pourquoi se noieraient-elles, avec une queue de poisson ? En fait l'explication est sans doute plus simple, et franchement burlesque. D'une part, cette noyade à l'envers, si l'on revient au *Toast* initial, peut désigner la montée des bulles à la surface de la coupe – ce qui inverse la direction de la noyade. D'autre part, une chose à l'envers, c'est l'envers mis pour l'endroit, l'intérieur pour l'extérieur, ou, comme ici, le haut pour le bas. Ces sirènes à l'envers ont une tête de poisson et un corps humain. Rien d'étonnant à ce qu'elles se noient. Il est vrai qu'un poisson ne se noie pas ; mais le verbe désigne assez fréquemment, plutôt que l'asphyxie elle-même, l'incapacité à nager, l'engloutissement dans l'eau. Bien sûr, le comique de l'image n'est pas gratuit : les poètes symbolistes, dont Mallarmé préside le banquet, sont les plus parfaites et les plus charmeuses des sirènes qui soient – des sirènes muettes, de même que la musique idéale est la musique, absolument silencieuse, de la pensée parfaite. Mallarmé, en d'autres circonstances, pourrait faire allusion, plus explicitement, à cette démarche extrême (« telle loin ») d'auteurs qui ont résolu, en aventuriers de la poésie, de faire l'épreuve du silence absolu au risque de s'y perdre comme poètes. Mais, en 1893, Mallarmé se contente de sourire, et de feindre la démarche chaloupée du buveur de banquet ; comprenne qui voudra.

C'est que, de 1862 à 1893, Mallarmé a changé. Sur le fond, il est dans la droite ligne des écrivains du Second Empire – Flaubert, Baudelaire... –, mélancoliquement convaincus que leur esprit tire la plus grande jouissance d'idéaux dont ils viennent de découvrir qu'ils n'existent pas (l'Art, l'Amour, le Savoir, etc.). Du moins à ses débuts. Peu à peu, il découvre, à force de respirer le poison Baudelaire, non seulement qu'il n'en périt pas, mais qu'il en tire même un plaisir. L'ironie se mue alors en amusement, en joies simples, d'écriture et de pensée. Voilà que, en guise d'introduction à ses *Poésies* et tout à son bonheur, le poète ose une plaisanterie de début de banquet. Telle est, finalement,

la vraie découverte mallarméenne, qu'il y a, survivant à la certitude du néant et s'en nourrissant, un bonheur retrouvé, innocent et presque enfantin, de l'intelligence vivante, qui s'exhale dans les poèmes de circonstances, les rébus, et dans des plaisanteries moins relevées. Et qu'il n'y a pas d'autre morale, en littérature, que cette jouissance de la pensée et de la sensibilité. Valéry a popularisé l'idée que Mallarmé, malgré son génie, serait resté à mi-chemin, honorant la littérature alors que c'est d'intelligence qu'il était question :

[...] Mallarmé était finalement obligé de donner – plus ou moins précairement et artificiellement à la Littérature, une *valeur* que je ne pouvais lui accorder, ne pouvant y voir qu'une application particulière.⁸

Mais Mallarmé était déjà au-delà de cette sacralisation sérieuse de la pensée pure. Derrière l'enseigne ironique de la littérature, il prenait bien du plaisir. Plaisir d'intelligibilité, dont témoignent ses *Divagations*. Mais aussi plaisir d'amitié, de vanité, d'amour, plaisir – enfin, après de si tristes années – de la quotidienneté assumée. De tels plaisirs ne s'avouent pas. Et c'est pourquoi, peut-être, le poète eut le courage d'écrire, le 8 septembre 1898 :

Brûlez, par conséquent : il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'appréciation de quelqu'un : ou refusez toute ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau.

8. Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, t. 1, 1973, p. 156.