CANADIAN THESES ON MICROFICHE

I.S.B.N.

THESES CANADIENNES SUR MICROFICHE

National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

NL-339 (r. 82/08)

Canada

ORPHÉE AU MIROIR DANS LA SPIRITUALITÉ ET L'INSPIRATION DE STEPHANE MALLARME

Louise-Ange Mansoor

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
de l'Université d'Ottawa en vue de
l'obtention du Doctorat en
littérature française

UNIVERSITE D'OTTAWA
OTTAWA, CANADA, 1981

© Louise-Ange Mansoor, Ottawa, Canada, 1983.

CURRICULUM VITAE

Louise-Ange Mansoor est née à Hull le 28 juin 1944. Elle a obtenu son baccalauréat en sciences politiques de l'Université d'Ottawa en 1964. L'année suivante, elle obtient son baccalauréat en éducation de l'Université de Montréal. En 1969 l'Université McGill lui confère la maîtrise en littérature française.

REMERCIEMENTS

La direction de cette thèse fut assurée par Monsieur Eugène Roberto, professeur à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa. Je lui exprime ma plus vive reconnaissance pour ses conseils, son attention méticuleuse et sa patience soutenue.

SOMMAIRE

Avec le thème d'Orphée au miroir dans la poésie de Stéphane Mallarmé se pose la problématique d'une spiritualité et d'une esthétique primordiales dans la poésie française. Cette question se résume en la notion mallarméenne de la corrélation de la Poésie avec l'Univers.

La présente thèse compte quatre parties. Une première considère les influences philosophiques auxquelles les exégètes rattachent le plus souvent le nom du poète, à savoir, celles de Platon et de Hegel. Dans ces chapitres voués aux diverses dialectiques de ces trois penseurs, j'évalue les nombreux et significatifs écarts conceptuels entre les philosophes et Mallarmé. La démarche du poète se veut strictement esthétique et se fonde sur une vision cartésienne de la Fiction du langage. Le reste de cette thèse s'enchaîne à partir de l'étude et du rejet de ces influences possibles.

La deuxième partie de cet ouvrage récapitule les grandes lignes des années soixante et entreprend une interrogation de la présence et de la primauté des concepts ésotériques dans l'inspiration mallarméenne. J'étudie la part du mysticisme et de l'occultisme qui déterminent en large mesure l'élaboration d'un orphisme fort personnel. La vision définitive à laquelle accède Mallarmé combine une ascèse de l'anonymat et une réconciliation

de l'humanité avec le monde tel qu'il existe. J'illustre la fortune de ces divers courants ésotériques avec une étude en profondeur du poème Les Fenêtres.

La troisième partie de cette thèse présente le miroir dans l'oeuvre et la pensée de Mallarmé. J'entreprends une interrogation thématique de cet agent et j'en sonde les apports divers à l'imaginaire mallarméen. Il y a un regard sur les problèmes d'accessibilité du miroir ainsi que sa genèse. Je signale ce que l'auteur y poursuit et discute les conditions requises pour la pénétration du message miré. Ma phénoménologie de la glace prospecte ce symbole comme agent de connaissance puis passe à ses médiations et à ses métamorphoses essentielles. J'aborde ensuite son rôle dans l'activité artistique, vu surtout sous sa forme diamantaire. Cette section se termine avec l'analyse des principaux poèmes dans lesquels la glace ou un de ses analogons s'approprie notre attention. Il y a aussi un ensemble plus bref d'exégèses qui traitent du métamiroir.

La quatrième partie a pour but de présenter l'aspiration unitaire du réflexif au niveau du langage. Je démontre la consistance du poète tant dans son répertoire d'images que dans son choix de vocabulaire. L'analyse détaillée d'un sonnet, Pour votre chère morte, son ami confirme, ce me semble, le langage poétique de Mallarmé en tant que manifestation essentielle de son miroir esthétique.

La conclusion éclaire ce fait que le miroir orphique et celui des vers mallarméens ne réfléchissent que notre capacité de comprendre intuitivement, de nous comprendre et de nous donner orphiquement au Monde. A une quête des solutions, l'auteur substitue l'acte de 'désigner', pour lui supérieur à celui de définir. J'ai recouru surtout à une approche hyperthélique ésotérique; elle va au-delà du but pour cerner un sujet protéen, celui d'un poète et d'une esthétique qui s'avouent en devenir devant la glace orphique.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 1

PREMIERE PARTIE L'INFLUENCE DE PLATON ET DE HEGEL CHEZ MALLARME 25

CHAPITRE I MALLARME ET LE PLATONISME 26

CHAPITRE II MALLARME ET L'HEGELIANISME 83

DEUXIEME PARTIE LA SPIRITUALITE DE MALLARME 150

CHAPITRE III MALLARME ET L'ORPHISME 151

CHAPITRE IV LA MYSTIQUE DU CRUCIFIX ENNUYE 225

TROISIEME PARTIE LE MIROIR DE MALLARME 298

CHAPITRE V LA PHENOMENOLOGIE DU MIROIR MALLARMEEN 299

CHAPITRE VI DU PITRE CHATIE AU NENUPHAR BLANC 401

1. Le Pitre châtié 403
2. Las de l'amer repos où ma paresse offense... 410
3. Brise marine 425
4. Soupir 428
5. Hérodiade 437
6. Toast funèbre, à Théophile Gautier 459
7. Prose (pour des Esseintes) 464
8. Eventail (de Madame Mallarmé) 469
9. Eventail (de Mademoiselle Mallarmé) 474
10. Petit air I 477
11. Quand l'ombre menaça de la fatale loi... 479
12. Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... 495
13. Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx... 508
14. Le Tombeau de Charles Baudelaire 527
15. Tombeau (de Verlaine) 534
16. Hommage (à Puvis de Chavannes) 537
17. Au seul souci de voyager... 554
18. Tout Orgueil fume-t-il du soir... 560
19. Quelle soie aux baumes de temps... 565
20. Frisson d'hiver 548
21. Le Nénuphar blanc 570

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE VII LA REFLEXION ABJUREE: LE METAMIROIR 577

1. Une dentelle s'abolit... 579
2. Salut 591
3. A la nue accablante tu... 602

QUATRIEME PARTIE LE MESSAGE SPIRITE ET LA REFLEXION DU LANGAGE 613

CHAPITRE VIII SUR LES BOIS OUBLIES... 614

CHAPITRE IX SANS ECOUTER MINUIT... 692

CHAPITRE X QUI VEUT SOUVENT AVOIR LA VISITE... 748

CHAPITRE XI AME AU SI CLAIR FOYER... 777

CONCLUSION 825

BIBLIOGRAPHIE 833

APPENDICE I 857

APPENDICE II 859

APPENDICE III 862

APPENDICE IV 864

INTRODUCTION.

> "d'où ai-je le sentiment que je suis venu relativement à un sujet plus vaste peut-être à moi-même inconnu, que telle rénovation de rites et de rimes?" [1]
>
> Stéphane Mallarmé.

La critique littéraire, quelle que soit sa méthode adoptée, doit s'accommoder d'un certain nombre de suppositions dont la justification est essentiellement pragmatique. Ma recherche que complète cette thèse a commencé il y a quelques années quand je me suis posé le problème de la spiritualité de Stéphane Mallarmé. Une raison personnelle et une raison objective ont déterminé mon choix d'auteur. D'abord, depuis mes premières études littéraires, Mallarmé m'a gratifié de mes plus belles et mes plus fructueuses lectures. Ses vers ont formé mon entendement de ce que la poésie doit tenter d'atteindre. Pour cette raison j'ose aborder l'auteur reconnu pour être le plus abstrus parmi les grands maîtres de la littérature française.

La raison objective qui a contribué à fixer mon choix de cet auteur pour lui consacrer une thèse de doctorat fut que Mallarmé offre un corps de poésie et de méditations esthétiques qui, en tout point, se tiennent et se confirment. Aussi, le poète m'a paru éminemment consistant dans l'emploi de son vocabulaire et

---

1 Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, La Musique et les Lettres, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, p.645. Note: toute autre référence à ce volume sera précisée par O.c.

de ses images poétiques. S'il faut se pencher sur ses mots avec une attention plus rigoureuse que sur ceux de la plupart des autres grands poètes, cette attention se trouve finalement comblée par des vers adamantins qui consentent à se livrer à une lecture disposée à leur accorder le soin qu'ils exigent et méritent.

J'ai dit que je me suis posé le problème de la spiritualité de Mallarmé qui se résume en un mot: la religion du Beau. Ma préoccupation fut alors de préciser si cette spiritualité rejoignait la métaphysique ou l'ésotérisme, l'athéisme du poète éliminant toute autre possibilité. Je me suis donné pour tâche première de prospecter la possibilité métaphysique qui m'a menée à éliminer les influences philosophiques auxquelles les exégètes rattachent le plus souvent le nom de Mallarmé, à savoir, celles de Platon et de Hegel. Tout s'enchaîne à partir de l'étude de ces influences possibles. Leur rejet et la mise au point de la mystique mallarméenne ouvrent la voie à la deuxième partie de ma thèse.

Quel a été alors mon centre d'intérêt? Un orphisme fort personnel que je définirais ainsi: une ascèse de l'anonymat selon laquelle Orphée-artiste réconcilie l'humanité avec le monde extérieur tel qu'il existe et tel qu'il se résume en le mythe cyclique solaire que le mage doit présenter à la Foule - Orphée tient le miroir, non seulement du monde, mais de tout ce qui importe.

La troisième partie de ma thèse étudie ce qui m'a paru être le symbole central chez Mallarmé: le miroir que je viens de

mentionner. A l'encontre des courants exégétiques contemporains, les conventions qui régissent la troisième partie de mon travail tendent à isoler l'oeuvre d'art afin de mettre en lumière ce qui me paraît être l'essentiel d'un facteur de sa causalité interne: l'ésotérisme du miroir comme valeur dynamique dans la proto-génèse des quelques deux mille vers de Stéphane Mallarmé.

Bien que je n'y eusse pas songé au début de ma rédaction, il m'a paru essentiel d'ajouter une quatrième partie à cette thèse pour démontrer de façon aussi irréfutable que possible ce que j'ai dit au deuxième paragraphe de cette introduction et que je répète: Mallarmé m'a paru éminemment consistant dans son choix d'images et surtout dans son choix de vocabulaire. Rien de mieux que l'analyse détaillée d'un court poème pour confirmer cette assertion: la parole-miroir de Pour votre chère morte, son ami consent à notre prospection.

Mallarmé présente son miroir: "la corrélation de la poésie avec l'Univers."[1] Puisque ce symbole évolue selon une pensée tout à fait personnelle et élucide une bonne partie de la pensée de notre auteur tout en éclairant sa démarche, j'ai choisi pour ce travail le titre de: Orphée au miroir dans la spiritualité et l'inspiration de Stéphane Mallarmé.

---

1 Idem, Correspondance I, 1862-1871, Gallimard, Paris, 1959, p.259. Note: toute autre référence à ce volume sera précisée par Corr.I [aussi Corr.II, etc.]

Ce n'est pas dire que je vais à l'encontre de l'injonction de Guy Michaud: "il semble impossible d'expliquer l'oeuvre [de Mallarmé] sans retracer l'expérience."[1] Loin d'aller à l'encontre de sa méthode qui paraît la plus prudente et la plus simple pour aborder un maître en poésie, je l'emprunte avec gratitude. Michaud ajoute deux autres commentaires qui me confirment dans le choix de mon optique:

> il est tentant, lorsqu'on se trouve en présence d'une oeuvre aussi difficile, au moins par l'aspect extérieur, que celle de Mallarmé, de la construire à partir de soi-même, de l'expliquer en la nourrissant, souvent malgré soi, de sa propre substance.[2]

Tel n'est pas mon cas; mon intérêt pour l'ésotérisme découle de la lecture de Stéphane Mallarmé. Sauf pour la pénétration de certains auteurs connus du poète, l'occultisme ne m'a pas entraînée dans des recherches autres que celles de l'appréciation de l'art, particulièrement de la poésie où, depuis que art et poésie existent, il a eu l'heur ou le malheur de s'immiscer[3].

---

1 Guy Michaud, Message poétique du Symbolisme, Nizet, Paris, 1951, p.160. Note: toutes les parenthèses carrées dans cette thèse sont de moi. Les parenthèses courbes sont mises dans les passages cités par les auteurs auxquels je me réfère.

2 Ibid., p.159.

3 Note: je commets ce que W.K. Wimsatt appelle 'le sophisme intentionnel'. Cf. W.K. Wimsatt et M.C. Beardsley, The Intentional Fallacy, Sewanee Review, LIV, 3, 1946, p.470. John Senior discute cette question dans sa thèse doctorale, The Occult in Nineteenth Century Symbolist Literature, 1957, Columbia University, Ann Arbor Michigan University Microfilms, no. 21,619, p.89,90. Il dit entr'autre à la p.89: "But poems are not only pretty patterns, they are meaningful - fundamentally intellectual - experiences. They cannot be read outside all contexts - to wrench them from one is to place them in another."

Michaud dit encore que:

> Pour Mallarmé comme pour Rimbaud, cette oeuvre avait un sens et un seul. Elle a donc sa vérité. Et, pour l'approcher, seule vaut une méthode objective, c'est-à-dire une méthode qui [...] tente de se mettre à la place de l'auteur et de revivre son expérience.[1]

En adoptant une mise en valeur ésotérique de l'oeuvre, se met-on à la place de l'auteur? Peut-on espérer revivre de biais son expérience ainsi que le conseille Michaud? Ou se peut-il que l'attardement de Mallarmé auprès de l'ésotérisme ne fut qu'un succédané pour amortir quelque temps le désarroi issu de l'évanouissement du lyrisme initial dont les dernières ardeurs s'alimentent des amitiés et des amours de Sens? L'occultisme du dix-neuvième siècle français se lit-il à l'écart des regards entendus du compassé Gourmont et du sceptique Dujardin? A l'écart encore du compagnonnage de Péladan, dispersé en profits et fracas, ou celui de Victor-Emile Michelet, pis encore?

Ce même Michelet s'est vu remercié de son oeuvre De l'ésotérisme dans l'art avec ces mots qui ne laissent aucun doute quant à l'appréciation mallarméenne du sujet: "L'occultisme est le commentaire des signes purs, à quoi obéit toute littérature, jet immédiat de l'esprit."[2] Peu étonnant que ses disciples se soient

---

1 Michaud, op.cit., p.160. Note: l'exégète reconnaît avant tout un métaphysicien en Mallarmé. En guise d'explication, j'emprunte une phrase de Thomas Mann dans Three Essays, Knopf, New York, 1929, p.223: "When metaphysics becomes empirical [...] and that is what it does in occultism which is nothing but empirical, experimental metaphysics [...]".

2 V.-E. Michelet, Les Compagnons de la Hierophanie, Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle, Dorbon, Paris, 1937, p.67.

autorisés à tenir pour mage le poète qui ne s'est jamais déclaré tel. Non moins étonnant que d'autres, en légitime réaction contre les 'occultisants', lui aient refusé toute filiation ésotérique. Ses rapports avec les mages de l'époque étaient de circonstance et semblent en fin de compte importer pour la candeur et l'ouverture apparentes avec lesquelles Mallarmé se laissait aborder. Vrai, il se reconnaissait autant de parité avec la supercherie[1] des occultistes qu'avec leur insistante dévotion pour la théorie des correspondances.

On a pu dire de Victor Hugo qu'il écartait "les visions cosmogoniques, la rêverie et le mysticisme"[2]; que n'a-t-on pu dire de Mallarmé qui, à la suite de Baudelaire et à l'encontre de Nerval enfoui dans les textes et les sectes, a cherché sa voie seul? Or Thomas Andrew Williams insiste sur l'idée que:

> Mallarmé did not try to make a system. He tried to communicate what had taken place within himself. To describe what he intuitively knew to be true he borrowed vocabulary and concepts from whatever sources were at hand.[3]

---

1 Note: voici deux témoignages sur l'esprit de mystification du poète. Francis de Miomandre raconte dans Mallarmé, Bader-Dufour, Paris, 1947, p.78: "avec sa courtoise ironie habituelle, il répondait à ceux qui prétendaient avoir découvert la signification de telle de ses pièces: 'Vous êtes plus heureux que moi'". Et Charles Chassé cite les frères Baraud dans Les Clefs de Mallarmé, Aubier, Paris, 1954, p.10: "Quelqu'un lui ayant demandé des éclaircissements sur un de ses poèmes: 'Cherchez - répondit Mallarmé - et à la fin vous trouverez une pornographie. Ce sera votre récompense.'"

2 Pierre Jules Hetzel, Introduction à l'oeuvre de Victor Hugo, Les Misérables, T.I, Hetzel, Paris, 1879, p.11.

3 T.A. Williams, Mallarmé and the Language of Mysticism, University of North Carolina at Chapel Hill, thèse de doctorat, 1965, Ann Arbor Michigan University Microfilms. no. 66,4738, p.26.

Qu'il ait fait de tels emprunts au vocabulaire ésotérique pour raconter une expérience strictement personnelle, qu'il n'ait été l'élève d'aucun maître ni l'adepte d'aucune secte ne règle pas la question de la validité d'une prospection ésotérique de son oeuvre. Car d'autres qui, à leur tour, ont voulu occulter la poésie et poétiser l'occulte se réclament de lui; Mallarmé reste à considérer comme source d'ésotérisme littéraire.

Le jugement que porte Albert Thibaudet sur la question des influences philosophiques infiltrées dans l'oeuvre mallarméenne s'applique également ici: "Par sa passion même de l'absolu, il était détourné de la culture livresque."[1] Il faut admettre chez Hugo, Baudelaire et Mallarmé un intérêt à l'ésotérisme puisqu'ils en ont fait autant. Comme Orphée, les poètes sont occultistes malgré eux; il doit en être ainsi, au dire de François Maret:

> Le recours à la magie demeurait d'habitude involontaire, voire inconscient chez les vrais poètes et que, plus voulu, plus appuyé, ils risquaient de perdre une bonne part de son efficacité.[2]

Eugène Lefébure, en réponse à une lettre malheureusement perdue, révèle qu'il croyait que son ami avait trouvé la clef

---

1 A. Thibaudet, La Poésie de Stéphane Mallarmé, Gallimard, Paris, 1926, p.26.

2 F. Maret, La Conque marine, SODI, Paris, 1968, p.128. Note: en occultisme, la discrétion paraît garante de sincérité, la première tâche de l'occultisme étant de s'occulter. Parmi ceux de cette époque, Hoëné Wronski dont la pensée se dérobe toujours offre l'exemple classique. Son disciple Eliphas Lévi, cité par Paul Chacornac dans Eliphas Levi, éd. Chacornac, Paris, 1926, p.132, évoque en Wronski un "partisan tellement fanatique de l'occultisme qu'il ne veut à aucun prix laisser supposer qu'il sait la Kabbale et étudie la magie."

des mystères de l'univers; qu'il était arrivé "jusqu'au sens initial sacré" galvaudé par bon nombre d'adeptes de tous les temps. Lefébure continue: "pour éprouver le grand frémissement de l'Inconnu, il faut croire qu'on est appelé à le posséder absolument, ou au moins l'avoir cru. Et comme moi, vous l'avez cru."[1]

Quiconque reconnaît chez Mallarmé la souveraineté du symbolisme universel et la métaphysique des correspondances admet alors les données d'un ésotérisme qui l'occupa toute sa vie, un culte où le miroir sert d'autel pour 'les fêtes à volonté et solitaires'. Au terme de sa vie, une dernière contribution à la Revue Blanche confirme la permanence et la portée du filon occulte dans la pensée du poète: "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."[2]

Enfin, compte l'engouement général de l'époque auquel il participe en quelque mesure par le biais de sa vie sociale artistique. Il y a toujours cet entêtement à voir en Mallarmé un solitaire comme Shelley ou Hölderlin - de même que persiste la fiction d'un Baudelaire entouré d'admirateurs alors que l'inverse serait plus exact. L'auteur de tant d'hommages, de tombeaux, d'oeuvres commémoratives et de circonstance, celui qui fondait dans

---

1 E. Lefébure cité par Henri Mondor dans Eugène Lefébure, Gallimard, Paris, 1951, p.252.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Mystère dans les lettres, p.383.

son domicile de la Rue de Rome la pépinière artistique et intellectuelle d'une génération de Français, de gens de partout, ressent cette avancée de l'ésotérisme où les plus sobres esprits croisent les exaltés et les fumistes. L'enthousiasme résulte de l'aliénation propre à la génération du poète qui sent qu'elle vient d'accéder à un point crucial dans l'évolution des cultures occidentales. Théodore Ziolkowski explique cette aliénation:

> Developments of this sort through which science destroyed the totality of the past without being able to replace it with a new unity led to [...] the attempts of poets and novelists to construct new visions of totality to replace the disorder created by the breakdown of traditional reality.[1]

Une interrogation de la présence et de la primauté des concepts ésotériques chez Mallarmé se justifie à nouveau puisque cette possibilité d'inspiration a retenu, au moins brièvement, tous les exégètes du maître et rend compte en partie du glissement d'un vocabulaire occulte dans les écrits à son sujet. Les qualificatifs ne tarissent pas: mage, grand prêtre, alchimiste, cabaliste, "sorcier de l'expression"[2]. Il existe toutefois dans la recherche mallarméenne une répugnance plus marquée qu'elle ne le semble envers ses pairs pour l'approche thématique - et une répugnance qui va croissante. Dès qu'un exégète se trahit dans

---

1 T. Ziolkowski, The Novels of Herman Hesse, Princeton University Press, Princeton, 1965, p.17. Note: Michaud dit dans op.cit., p.23: "nous ne pouvons comprendre ces jeunes gens de 1880 qu'en découvrant avec eux l'ésotérisme, nerf moteur et clef du symbolisme."

2 Jean-Pierre Richard, L'Univers imaginaire de Mallarmé, éd. du Seuil, Paris, 1961, p.17.

ce sens, et la plupart y succombent tôt ou tard, les autres rappellent le relapse à la circonspection. Albert Béguin fut un de ceux à interroger les possibilités d'une analyse occulte qui ne lui paraît pas différer essentiellement de la critique traditionnelle des sources. Il propose que de telles recherches se justifieraient si, au départ, nous étions pleinement conscients que l'oeuvre d'art préside souveraine et qu'une étude ésotérique doit mettre en lumière son indépendance ultime de toute interprétation, de toute analyse.[1]

En guise d'explication de la vision ésotérique à suivre, il y a l'approche de Carl Gustav Jung qui désocculte l'occultisme dans sa motivation profonde. L'inconscient serait pour lui le guru du conscient, en nouerait l'intégration grâce à un système symbolique qui assurerait la concomitance de celle-ci avec la personnalité. Edouard Dujardin, précédant Jung dans son discernement sinon dans son naïf et fertile retour à la terminologie antique dit:

> Cette réalité essentielle, cette vie intérieure, les classiques l'auraient cherché dans la direction de ce qu'ils appelaient la raison; nous le cherchâmes dans la direction jusque là méprisée, on dirait aujourd'hui refoulée, de l'inconscient. Robert de Souza a fort bien expliqué (dans une enquête ouverte en 1923 par La Muse française) que la gloire du symbolisme était "d'avoir ramené la poésie à [...] ses origines subconscientes mystérieuses."[2]

---

1 Cf. A. Béguin, Poetry and Occultism, Yale French Studies, June, 1964, p.12 à p.25.

2 E. Dujardin, Mallarmé par un des siens, Messein, Paris, 1936, p.93,94.

Mallarmé lui-même ne nous a-t-il pas enjoints de procéder par analogie? L'ésotérisme et le mysticisme offraient, depuis toujours, les approches limitrophes, les seules de l'inconscient. Ecartons le concept d'ésotérisme tel qu'il s'entend aujourd'hui. Il importait au dix-neuvième siècle d'une manière difficile à apprécier de nos jours. Ses labyrinthes offraient comme une intuition des futures fouilles de la psyché, attirante en sus par son apport du merveilleux et ses restrictions mentales: psychologie, disons le mot, psychologie de l'irrationnel et de l'insolite. Melvin Maddox souligne l'impact considérable de ce courant sur la psychanalyse, les arts, tous les modes de la vie intellectuelle de notre siècle[1].

Il y a cent ans, Dostoïevsky s'y essayait et Joseph Conrad emboîtait le pas. Puis vint Kafka. Aujourd'hui on évoque surtout Hemingway comme type de l'intelligence portée à désarticuler les procédés d'appréhension rationnelle. Eux à part, et un siècle avant que le docteur David Cooper[2] ne proclame la révolution de l'irrationnel et que son confrère, le psychiâtre Ronald David Laing[3] ne prône 'the power of positive non thinking',

---

1 Cf. M. Maddox, The New Cult of Madness: Thinking as a Bad Habit, Time, 13 mars, 1972, p.49, 50. Note: il montre à quel point la poursuite du message occulte, que ce soit par le chemin des révélations tarotiques, celui de l'astrologie ou quel que autre méthode divinatoire, est symptomatique de notre refus du rationnel, vu la futilité foncière de ces interrogations.

2 Cf. D. Cooper, The Death of the Family, Pantheon Books, New York, 1970, premier chapitre.

3 Cf. R.D. Laing, The Politics of Experience, Pantheon Books, New York, 1967, introduction.

Mallarmé écrivait Le Démon de l'Analogie et Igitur disparaissait dans sa glace magique, descendait les escaliers de l'Etre vers la stratification sous-jacente à toute saisie rationnelle. Longtemps avant que Luke Rhinehart ne nous montre dans The Dice Man le recours aux dés pour régler la question essentielle de l'existence, le Maître du Coup de dés avait lancé les siens au lieu de s'adonner aux calculs propres à son métier de navigateur.

Sans doute les exégètes ne tomberont jamais d'accord sur la question de l'équivoque des sens possibles chez Mallarmé. Des opinions qui vont dans toutes les directions imaginables ont surgi. Faut-il croire Roger Caillois qui soutient que la poésie "répand indifféremment la vérité et l'erreur"[1]? Et accorder raison à Wallace Fowlie quand il déclare: "A great poem is clear in the words it employs and it is ambiguous in the meaning it suggests [...]. The great mark of genius is to reveal to each critic what he is looking for."[2] Comment encore évaluer le jugement offert par l'ami Rémy de Gourmont? "C'est le sort des poèmes, devenus oraculaires, qu'on y entend ce qu'on a besoin d'entendre."[3] Par ailleurs, Léon Lemonnier estime Mallarmé "littéral jusqu'à l'obscurité"[4] et Antoine Fongaro dira:

---

1 R. Caillois, L'énigme, origine de l'image, Actes du Congrès de Poétique, Varsovie, 1961, p.392.

2 W. Fowlie, Rimbaud's Illuminations. A Study in Angelism, Hartcourt, New York, 1953, p.49.

3 R. de Gourmont, Promenades littéraires, T.III, Le symbolisme, Mercure de France, Paris, 1963, p.41.

4 L. Lemonnier, Edgar Poe et les poètes français, éd. de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1932, p.23.

> il apparaît avec une clarté, pour moi aveuglante, que les textes de Mallarmé ont un sens (souvent très simple, d'ailleurs) et un seul sens (j'insiste sur un seul, car j'élimine même la fameuse 'ambiguité' sur laquelle certains voudraient faire reposer la poésie). C'est ce que disait déjà Thibaudet en 1913.[1]

Il me semble que ces derniers ont plus raison que les premiers; mais si j'accorde qu'il y a une signification maîtresse chez Mallarmé, particulièrement dans Un Coup de dés, mon approfondissement de certains textes m'empêche d'écarter l'existence de sens sous-jacents et secondaires. Une expression versifiée, toujours résolument univoque[2], me paraîtrait peu symboliste, celle-ci s'offrant volontiers à divers oecuménismes. Toutefois, je ne saurais traiter de coquetteries[3] les paroles de Mallarmé qui, à l'heure des propos sérieux, se montra vrai jusqu'à la tautologie.

Magicien et poète, installé devant sa glace de Venise, atteint du besoin occulte de précision et d'infini, besoins apparemment irréconciliables[4], il a usé de procédés et de schèmes

---

1 A. Fongaro, Des guirlandes célèbres, Synthèses, déc. 1967 - jan. 1968, p.64. Note: je reprends la citation de Thibaudet qu'il donne à la p.61 de son article: "J'admets à chaque ligne de Mallarmé un sens réel, objectif, qu'a voulu l'auteur ou qu'il a accepté de son inspiration, comme cela se passe dans n'importe laquelle des pages de prose et de vers qui furent jamais écrites." Cf. cette thèse, p.5, première citation.

2 Cf. ibid., p. 19, première citation.

3 Cf. Michaud, Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, Hatier-Boivin, Paris, 1953, p.70.

4 Note: Chassé pense que Mallarmé souhaitait que l'occultisme fut possible et démontrable, car, avec joie, il eût alors concilié son désir de précision et sa passion pour l'infini. Il dit dans op.cit., p.18: "Attention à ce mot 'précision'. J'y reconnais celle dans le choix des mots justes qui ont pour mission d'impréciser."

proprement occultes et a intégré cet Art à son ésotérisme personnel, ce que j'étudierai dans la deuxième partie de cette thèse. Chez le créateur d'une oeuvre qui se dérobait à tout aveu de sujet, ces emplois restent fluides, discrets; ils sont - nous le verrons - éminemment efficaces. Que l'ésotérisme sacrifiait l'image au profit du jeu des 'effets produits', de l'évocation, et lui parlait sourdement de ce dont il se croyait appelé à réaliser ne pouvait manquer de séduire Mallarmé. Il ne demande pas à la magie une performance de l'indicible: il le veut dit et dit par lui - un message réduit et maintenu à la seule suggestion: "suggérer, voilà le rêve."[1] Ainsi je me conforme à l'avertissement d'Emilie Noulet:

> Comprendre Mallarmé, ce n'est pas retrouver derrière le poème l'exposé claîr d'un propos qui s'y déguiserait, c'est dévoiler bien au contraire la raison d'être, le projet de son obscurité.[2]

Dans sa tentative d'évocation esquissée pour Jules Huret et que je viens de citer, il n'arrivera pas à Mallarmé de se prendre à son propre piège. Avant d'avoir fait la connaissance de son maître, Paul Valéry arrivait à la puissance limite d'une pareille découverte: "la littérature est l'art de se jouer de l'âme des

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Sur l'Evolution littéraire, p.869.

2 E. Noulet, Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé, Droz, Genève, 1967, p.17. Note: Camille Soula dans Gloses sur Mallarmé, Diderot, Paris, 1945, p.16, pose cette question: "Le défaut des commentaires et des gloses n'est-il point d'avoir visé à rendre compréhensible, au sens le plus ordinaire, une chose qui se passait de l'être?"

autres [...] qu'on produise dans l'âme d'un auditeur le maximum d'effet - et un effet entièrement calculé."[1]

Il s'avère encore que la supposition d'une vitalité ésotérique dans la poésie mallarméenne exige cette mise en relief de l'oeuvre que je propose; car à la base des préceptes occultes universels réside la notion hugolienne qu'on est étranger comme homme à ce qu'on peut conjurer comme créateur[2]. Cette mise en relief de l'oeuvre s'impose à nouveau par suite de l'infortune des témoignages des contemporains, témoignages qui se partagent le vague et la fantaisie. Curieux phénomène que les révélations issues des entretiens d'initiés auprès de leurs maîtres; un Pythagore, un Orphée échappent à toute transcription. Philon, Plutarque, les cénacles de toutes les époques ne laissent d'avertir qu'il répugne au penseur hermétique de confier au mot écrit le moindre secret. On somme les initiati: de vive voix se constitue une révélation qui ne puisse être une que par réitération.

Nouvelle cause de mise en relief de l'oeuvre: dans la chair vive de la tradition ésotérique se fondent les arcanes

---

1 P. Valéry cité par Pierre-Olivier Walzer dans Essai sur Stéphane Mallarmé, Seghers, Paris, 1963, p.65.

2 Cf. cette thèse, p.7, deuxième citation. Note: on court le risque de peut-être trop démunir l'ésotérisme mallarméen de son aura de mystère. Songeant au poète, Edmund Gosse se remémorait à propos des "enigmas which he called his sonnets" semblable occurrence dans French Profiles, Collected Essays of Edmund Gosse, Vol. 4, Books for Libraries Press, Freeport, N.Y., p.317, 319: "When the tom-toms and the conches are silent and the veiled prophet is revealed at last, there is always some frivolous person who is disappointed at the revelation."

génétique de la pensée itérative qui sera celle du thème d'élection de Mallarmé dans ce domaine. Au cours de mes études de textes qui complètent les deuxième et troisième parties, puis lors de l'analyse qui occupe en entier la quatrième partie de cette rédaction, je tâcherai de m'inspirer des procédés paraboliques de l'hermétisme universel. Ceci m'amène à donner des précisions générales sur mes méthodes de travail dans l'ensemble de cette thèse, car elles varient d'une section à l'autre. Dans la première partie je procède en historienne littéraire pour envisager les influences possibles déjà mentionnées de Platon et de Hegel. J'ai bien considéré ces influences majeures que notent les exégètes et elles ne m'ont pas paru au point. Le poète lui-même n'en parle pas. Surtout je constate qu'entre les philosophes d'une part et Mallarmé d'autre part il y a de nombreux et de significatifs écarts conceptuels.

Mon approche pour explorer la spiritualité du visionnaire orphique ne diffère pas en grande mesure de celle que j'emprunte pour aborder les philosophes. Je me fonde encore sur la pensée de Mallarmé, surtout telle qu'il nous l'a laissée dans ses écrits en prose. Après avoir considéré la part de l'occultisme et du mysticisme chez lui et illustré leur fortune avec une étude de Les Fenêtres, je m'engage dans la troisième partie de ma thèse. Là j'entreprends une interrogation thématique du miroir et j'en étudie l'apport au style et à la pensée mallarméens. Cette section se termine avec une présentation des principaux poèmes dans

lesquels figure la glace ou un de ses analogons. Mon étude terminale de Pour votre chère morte, son ami à laquelle je consacre en entier la quatrième partie de mon travail sera beaucoup plus longue que celles qui la précèdent parce que j'y considère en détail le vocabulaire poétique comme manifestation essentielle du miroir mallarméen. Pour ce qui est de l'état de la question du miroir chez Mallarmé telle qu'elle a été laissée par les autres observateurs du poète, de nombreux exégètes y touchent, mais personne jusqu'à présent n'y a accordé une étude en profondeur touchant à tous les aspects de l'oeuvre en question.

Surtout il ne s'agit pas d'enfermer arbitrairement l'auteur à l'intérieur d'un cadre ésotérique; voilà en partie pourquoi j'ai choisi d'orienter mon enquête autour d'une image centrale qui n'appartient pas strictement au registre occulte mais existe comme thème universel, particulièrement vigoureux chez les symbolistes. Je veux explorer l'inspiration et la démarche mallarméennes au moyen d'un thème capable d'agir en ébauchoir sans pour autant écorcher les vérités, dans un champ où est de mise une saisie par encerclements consécutifs.

Il semble que le but dernier de toute critique, plus modeste que d'aucuns ne le voudraient, coïncide avec le voeu mallarméen de signaler, "désigner"[1]. Une mise au point de cette notion paraît dans l'éminente étude de Richard sur l'auteur; il constate

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Salut, p.27. Note: cf. cette thèse, p.46, 592, 593, 826.

combien l'intelligence hésite face à une telle oeuvre puis appelle l'attention du lecteur à l'emprunt de l'anglais qui eût plu au poète: empathie. Ce mot résume la démarche par analogie sympathique qui fit surgir pour Mallarmé le "miroitement, en dessous"[1] de la poésie et du langage. L'essentiel acquis des démarches ésotériques - tout particulièrement l'inspiration et la discipline propres au miroir magique - coïncide avec la leçon de pénétration esthétique sans cesse rappelée par l'auteur à partir d'un manifeste de jeunesse, Hérésies artistiques. - L'Art pour tous. Cette leçon paraît en formule succincte dans une lettre de 1867 envoyée à l'ami Lefébure:

> Je crois que pour être bien l'homme, la nature en pensant, il faut penser de tout son corps, ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes de violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux.[2]

Il s'agit bien de penser 'de tout son corps', et, nous le verrons, en regardant son corps.

Percer le secret par une habile manipulation et ordonnance des thèmes pour en tirer le suc est phénoménologique. Valoriser le mérite intrinsèque du Mystère - du moins selon l'entendement de Mallarmé - est ésotérique. La première méthode, en fille de notre siècle, s'ordonne dans un mouvement plus dynamique et

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Mystère dans les lettres, p.382.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.249.

explicite; elle fait intervenir l'intentionnalité, la psychanalyse du langage, la psychologie de la forme, la sentimentalité ontologique et la conscience a-thétique de soi. Elle n'est pas sans entretenir de fructueux rapports avec les déchiffrements structuralistes. L'ésotérisme demeure essentiellement passif, apte à recueillir l'idiome mallarméen au ras de la conscience. A même cet idiome, le dialecte poétique s'ouvre aux marges de la parole efficace et "Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare."[1]

Ignorant la phénoménologie, Mallarmé ne pouvait nous y inviter. Mais en plus de l'empathie orphique, il encouragea ses lecteurs et amis à la passivité divinatoire pour accéder au mystère, souvent à des moments qui devaient paraître insolites à ses contemporains. Ainsi sa méditation sur le ballet:

> L'unique entraînement imaginatif consiste, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de Danse sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges[...]"que peut signifier ceci" ou mieux, d'inspiration, le lire.[2]

La tâche de cette imagination ésotérique coexistensive au spirituel et au matériel dépasse la fouille phénoménologique des cohérences et des mobiles souterrains; il lui faut étendre, exalter l'irradiation de l'inexprimable; reprendre au commun ce qui doit être estimé mystérieux en triomphant de sa présentation

---

1 Idem, op.cit., O.c., Le Mystère dans les lettres, p.386. Je souligne.

2. Ibid., Ballets, p.307. Je souligne.

anodine par la déviation de l'artifice. La phénoménologie ne se donne pas pour tâche de soumettre les propos au célèbre "suspens vibratoire"[1], ce qui demeure la première ressource de l'ésotérisme. Les idées et les mots que le lecteur parvient à entretenir dans cet état attestent leur contenu surnaturel. On peut dans cette optique considérer l'avertissement de Paul Claudel qui propose à titre d'entendement de l'oeuvre une méthode unique qui s'apparente aux mots croisés: extirper les éléments auréolés de miracle de leur vaste rébus arachnéen, dénouer cette toile que Robert Greer Cohn qualifie de "constellaire"[2], au milieu de laquelle Mallarmé s'imaginait installé comme une araignée sacrée: "Pas un fil de l'idée qui se perde, celui-ci se cache mais pour reparaître un peu plus loin uni à celui-là; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal"[3].

Les motifs qui ont retenu mon attention dans cette toile arachnéenne vivent d'une vie autonome; mais c'est une oeuvre palingénésique issue d'un filon immémorial et non innovation pure[4]. L'innovation présuppose quelque infiltration de l'époque, la valorisation d'une civilisation en transit. Or il s'infiltre très

---

1 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.386.

2 Robert Greer Cohn, Toward the Poems of Stéphane Mallarmé, Univ. of California Press, Berkeley, 1965, p.8.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., La dernière mode, p.828.

4 Cf. Fabre d'Olivet, La vraie maçonnerie et la céleste culture, notes critiques de Léon Cellier, P.U.F., Paris, 1952, p.135.

peu d'allusions historiques relatives au milieu social dans cette oeuvre poétique, si ce n'est Petit air (guerrier) qui récuse l'époque[1]. Voilà qui était bien en accord avec l'esprit symboliste. Edmond Jaloux, se rappelant cette interrogation de Villiers de l'Isle-Adam - "Toutes les réalités, demain, que seraient-elles en comparaison du mirage que nous venons de vivre?" - concluait: "Ce qui sous-entend que, pour les symbolistes, la grande expérience vitale a consisté, en effet, à vivre un mirage, avant de lui donner sa forme esthétique."[2] Que le lecteur se rappelle les grands personnages mallarméens, la récurrence du motif des ancêtres et de la caste, les rapports insolites de devoir et de révélation qui s'établissent entre eux; cette sagesse s'insuffle à "l'hoir"[3], outrepasse la parole, fait irruption énigmatique dans l'oeuvre, se double d'une éclipse des sources et des causes.

Mon travail blutera cette poésie, imitant quiconque s'exercerait à verser la mer dans une passoire. Au fond gît une sédimentation de sel et de sensations, comme au fond de la glace mallarméenne, cette autre passoire. Je pourrai dire: cet "Aboli bibelot"[4] que j'offre est allé puiser les eaux du Styx. Toujours

---

1 Note: Mallarmé participe à l'époque par l'art et les rapports de circonstance qui ont inspiré certains de ses écrits en prose et ses Vers de Circonstance.

2 E. Jaloux, Visages français, Albin Michel, Paris, 1948, p.203.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Tout orgueil fume-t-il du soir..., p.73.

4 Ibid., Ses purs ongles..., p.68.

évasive, peut-être plus visible, la sédimentation se livrera, ainsi que dans Ses purs ongles se livre l'indice du rite d'aller si loin pour puiser si peu. Il sera toujours hasardeux de considérer une oeuvre majeure à la lumière de l'ésotérisme qui prête souvent le flanc aux moqueries et inspire à certains esprits rompus aux jugements circonspects des assertions d'une alacrité ou d'une gratuité étonnantes[1]. Aussi, il appert que le thème ésotérique n'est parfois qu'un assemblage de signes linguistiques conventionnels pour permettre à la logique imaginative mallarméenne d'aborder des questions sans rapport immédiat avec leur signification initiale; le thème peut renvoyer à une intention de signification toute autre et ne servir que de prétexte.

J'invite le lecteur à ajourner les réticences que l'ésotérisme peut lui inspirer; une telle enquête se justifie chez

---

1 Note: voici quelques exemples des assertions qui pullulent dans les commentaires sur l'ésotérisme, particulièrement celui de Mallarmé. Alain Mercier dit dans Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste, 1879 - 1914, vol. I, Le symbolisme français, Nizet, Paris, 1969, p.45: "Mallarmé ne pouvait pas ne pas apprécier chez Swedenborg son art des nuances." Au contraire, il pouvait très bien ne guère y penser. Si Swedenborg a retenu son attention, ce serait probablement à cause du culte que Baudelaire et d'autres maîtres lui vouaient. Mallarmé se trouve être pénétré par des concepts le plus souvent par ricochet, que ce soit le ricochet d'une glace ou celui d'un jugement critique intermédiaire.

C'est autant une entorse à la vérité quand Senior maintient dans op.cit., p.37: "All occultists, of course, are avowed ennemies of particular occult sects." Enfin, après soixante années de commentaires ésotériques sur cette oeuvre, Béguin a pu déclarer dans op.cit., p.17: "The mystique of Mallarmé remains entirely unexplored."

Mallarmé à cause de la primauté du langage et de la valeur sacerdotale qu'il acquiert dans la pensée du maître. Au lecteur incapable d'amortir ses réticences, il reste la possibilité de considérer le sujet sous son jour de merveilleux et de se rappeler le dictum de Breton qui soutient que le merveilleux est beau, qu'il n'y a que lui qui soit beau. Charles Mauron tranche:

> Un des obstacles à la compréhension de Mallarmé est sûrement, de notre part, un manque d'abandon, je ne sais quelle crispation spirituelle. S'il nous paraît obscur souvent, je veux dire si notre esprit ne passe pas où le sien a passé, c'est qu'il a osé sauter quand nous avons peur.[1]

Je veux suppléer à la lacune fondamentale de la critique thématique qui repose sur la seule structure des idées et laisse de côté les principes du langage. Richard constate ouvertement combien il serait souhaitable d'incorporer une stylistique linguistique à la prospection thématique qu'il estime 'plus aisée':

> De ces deux directions possibles, c'est l'étude des formes thématiques, évidemment la plus aisée, qui a surtout été menée dans ces essais. L'autre, qui intéresse le domaine propre du langage, n'y intervient que ça et là, à titre de confirmation trop particulière ou de conclusion trop générale, et toujours rapidement. C'est que nous manquent encore les instruments - et d'abord une phonétique de la suggestion, une stylistique structurale - qui nous permettraient d'en parler sérieusement. Pourtant nous sentons bien que la signification poétique est une, indivisible.

Ce commentaire importe surtout parce que Mallarmé s'est appliqué à dresser une 'phonétique de la suggestion' et cette

---

1 C. Mauron, Mallarmé l'obscur, José Corti, Paris, 1967, p.52.

2 Richard, Onze études sur la poésie moderne, éd. du Seuil, Paris, 1964, p.11.

phonétique reste intimement liée à mon thème d'élection. Ainsi, je n'abonde pas, je n'abonderai jamais dans le sens de Rémy de Gourmont pour qui "il n'y a pas grand profit, ni esthétique, ni intellectuel, à analyser de trop près un langage quand il s'est voulu hermétique", pour qui les vers de Mallarmé "sont des sortilèges: Hélène demeure vraie et royale jusqu'au moment où Faust lui met trop humainement la main sur l'épaule."[1] C'est défendre avec trop d'entêtement le mysterium tremendum des anciens et de la poésie. Un vocabulaire restreint à 2,700 mots[2] invite l'attention. Le glossateur pourrait en bonne conscience congédier le déterminisme ésotérique de Mallarmé s'il n'avait pas fait de ses vers un jeu de miroirs qui, en plus de se réfléchir, créent à partir d'eux seuls: "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'incanter les héros."[3]

La pénétration du mystère mallarméen s'avérera toujours sous plus d'un rapport une tâche ingrate. Autant y apporter de la bonne humeur et parler moins de son 'glorieux échec' que de notre inhabilité à expliquer cet homme qui conduisait Rodin à se demander combien de siècles il faudrait à l'univers pour recréer un cerveau pareil.

---

1 de Gourmont, op.cit., p.40.

2 Cf. Pierre Guiraud, Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry, libr. Klincksieck, Paris, 1953, p.168.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.228. Je souligne.

PREMIERE PARTIE

L'INFLUENCE DE PLATON ET DE HEGEL CHEZ MALLARME

CHAPITRE I

MALLARME ET LE PLATONISME

Au cours des prochaines pages, je mets de côté les allusions occultes qui enveloppent la quête singulière de Mallarmé. Pour le moment nous abordons avec plus de profit la question d'une présence platonicienne dans l'oeuvre du poète. Des observateurs ont cru que le platonisme fixait ou influençait cette création artistique, peut-être la plus désespérée du dix-neuvième siècle français - désespérée pour avoir voulu, au nom du Beau, reformuler le prologue de l'évangile johannique: 'Au commencement était le Verbe'.

Henri Mondor évalue la validité d'une interrogation des influences exercées sur Mallarmé:

> Pour celui des poètes français, qui a su mettre au point, en inventeur, une versification particulièrement raffinée et une prose non moins savante, rechercher les rencontres, dans certains auteurs explorés ou un moment préférés, de tournures, de pensées, d'élégances, susceptibles d'avoir fixé son attention, occupé sa mémoire ou simplement dégourdi une heure de travail, cela ne peut pas conduire très loin; mais pour qui s'attache surtout à apercevoir les étapes de sa vie et les attitudes significatives, il n'est pas sans intérêt d'observer l'écrivain penché sur les ouvrages des autres.[1]

---

1 Mondor. Histoire d'un faune, Gallimard, Paris, 1948, p.24. Note: l'attitude de mallarmiste 'sourcier' importe avant tout. A.R.Chisholm cite Henri Béraud dans son article, Mon absent tombeau, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968, p.51:"Henri Béraud prétendait que 'la recherche des influences et des sources d'inspiration est un plaisir de cuistre'.[...] mais il me semble qu'on ne pourrait faire ce reproche qu'à des 'sourciers' qui s'acharneraient à découvrir des influences sans comprendre la beauté des métaphores qui en résultent."

Par ailleurs, Charles Mauron attire notre attention sur un fait significatif:"Les influences se succèdent très vite."[1] La question des influences est d'autant plus délicate que Mallarmé s'est toujours scrupuleusement gardé d'imposer ses vues, une constatation que nous devons à A. Barre[2]. Nous sommes en droit d'y voir une prudence envers des assertions inflexibles. Tout aussi importants, les témoignages de Théodore de Wyzewa visant l'esprit mallarméen fondé sur un éclectisme émotif, philosophique et poétique[3]. Mallarmé était naturellement hétérodoxe, enclin à s'écarter des idées reçues.

D.Boulay, G. Cattaui, G.Delfel, J.Segond, R.Champigny et d'autres encore ont amplement servi la primauté, ou du moins l'importance du platonisme dans la gestation spirituelle du poète. Les trois premiers surtout invoquent Platon pour rendre compte du voeu mallarméen de conférer au non-être une certaine existence. Cette clé idéaliste n'est pas dépourvue de mérite; même Michaud, penché vers l'hégélianisme, s'y attarde. Commentant

---

1 Mauron, Mallarmé par lui-même, éd. di Seuil, Paris, 1968, p.30.

2 Cf. A.Barre cité par Edward A. Bird dans L'Univers poétique de Stéphane Mallarmé, Nizet, Paris, 1962, p.154. Note: il y a aussi ce commentaire de Raitt,op.cit.,p.286:"Mallarmé n'a jamais exposé en détail la philosophie qu'il a adoptée."

3 Note: les témoignages de Th. de Wyzewa sont semés à travers Nos Maîtres, Perrin, Paris, 1895. Cf. Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.364 à 367. Il y fournit des références pour la plupart des témoignages importants issus des 'mardis' de la rue de Rome. Ces témoignages portent sur l'amour du détail, l'absence de vue d'ensemble, l'enivrement de songes. Les intimes se rappellent un gouffre conceptuel, un silence qui renvoie à l'énigme. C'est l'avis d'André Gide dans Prétextes, Mercure de France, Paris, 1903, p.249 à p.258.

l'époque, il constate:"Sous couvert de l'idéalisme passait-on du mystère au mysticisme."[1] Mais il rejette en dernière analyse la possibilité d'un principe générateur platonicien dans la quête mallarméenne.

Mon malaise envers cette influence est autre. Son orientation reste philosophique, quelle que soit la part réservée par Platon aux considérations esthétiques, notamment à celles sur le langage dans le Cratyle. Or Mallarmé se décrit "un pauvre poète qui n'est que poète, c'est-à-dire un instrument qui résonne sous les doigts de diverses sensations."[2] Aussi il ne cesse d'affirmer son refus de tout à l'exclusion du Beau qu'il se plaît à nommer l'Absolu:"Je l'exhibe avec dandysme mon incompétence sur autre chose que l'absolu"[3]. Dans une non moins célèbre phrase à Théodore Aubanel, il avoue sa soif quasi mystique pour le vécu plutôt que pour l'appris:"Il est vrai que ce sont des livres de science et de philosophie, et que je veux jouir - par moi de chaque nouvelle notion et non l'apprendre."[4]

Il faut se demander si Mallarmé couve une démarche ex nihilo. S'il en est ainsi, la critique littéraire ne peut invoquer aucune parité essentielle entre le philosophe et le poète, la vision de Platon ne s'accordant pas avec une démarche ex nihilo. Georges Poulet s'y oppose:

---

1 Michaud, op.cit., Le Symbolisme, p.224.

2 Mallarmé, op.cit., Propos, p.50.

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.230.

4 Ibid., p.231.

> ce néant d'où il prétend tirer quelque chose n'est pas le néant total de la création ex nihilo. Ce n'est pas un vide absolu, c'est une sorte de monde insubstantiel, où [...] les choses [...] ont gardé leur apparence [...]. Elles se sont réduites à pouvoir simplement suggérer une réalité qu'elles n'ont plus.[1]

Nous ne pouvons admettre une création ex nihilo chez le maître - une prise de position qui l'aurait distingué de manière radicale de Platon - parce que sa vision se rapproche, sur ce point, de celle de William Blake. Ce poète visionnaire n'accepte pas non plus la notion d'une telle création; comme Mallarmé, il ne voit à proprement parler aucune création mais seulement un procédé d'individuation de l'Eternel.[2]

S'il est vrai que l'artiste français a "cherché [sa] vérité au plus secret des arcanes de l'illumination poétique"[3] et que cette vérité [est] suprasensible et tout à fait individuelle"[4],

---

1 G. Poulet, Etudes sur le temps humain, II, La Distance intérieure, Plon, Paris, 1952, p.341. Note: le monde insubstantiel que résume Poulet ne correspond pas à celui de Platon. Aussi, Marcel Raymond porte-t-il à confusion sur ce point. Il dira dans un livre que Mallarmé crée ex nihilo pour ensuite proposer dans un autre l'absence d'une telle démarche. On peut lire dans Vérité et poésie, Langages, A la Baconnière, Neuchâtel, 1964, p.198: "Mallarmé entend évoquer (ou créer ex nihilo)". Cependant, dans De Baudelaire au surréalisme, José Corti, Paris, 1940, p.32, il disait: "s'il ne crée pas ex nihilo, du moins s'efforce-t-il de restituer, par la vertu de paroles 'incantatoires', les choses abâtardies et défigurées à leur intégrité, à leur innocence primordiale."

2 Note: pour les dires de W. Blake relatifs à la création ex nihilo, cf. Prophetic Writings, Urizen II, Sloss and Wallis, Oxford, 1926, p.88.

3 Walzer, op.cit., p.137.

4 Bird, op.cit., p.197.

il n'en reste pas moins hasardeux de s'opposer au jugement d'Antoine Fongaro:

> L'homme, quelle que soit la puissance de son génie, [...] utilise toujours des éléments fournis par l'humanité qui l'a précédé. Pour les écrivains, ce pabulum de l'imagination créatrice, comme disait Baudelaire, consiste principalement dans les oeuvres littéraires des prédécesseurs.[1]

A de rares exceptions près, les seuls noms des serviteurs du Beau figurent dans l'oeuvre en prose; ce sont encore les créateurs esthétiques qui nourrissent les conversations de Mallarmé[2]. Georges Cattaui, qui pourtant appuie la thèse platonicienne, invoque cette célèbre parole:

> 'La poésie est l'expression, par le langage ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.' L'exégète conclut: Aussi comprend-t-on que certains aient rapproché le poète de Jacob Boehme, de Ruysbroek, de sainte Thérèse d'Avila.[3]

---

1 Fongaro, op.cit., p.64.

2 Cf. le témoignage de Henri de Régnier dans Faces et Profils, La Centaine, Paris, 1931, p.31. Note: il précise sur qui se fixait l'attention des 'mardis' de la rue de Rome. Ce sont des littérateurs comme Shakespeare, Wagner, Poe, Baudelaire.

3 G. Cattaui, Orphisme et prophétie, Plon, Paris, 1965, p.116. Note: la citation complète paraît notamment dans op.cit., Propos, p.118. Il ne faut pas trop s'étonner des errements conceptuels chez les critiques. Senior explique dans op.cit., p.50: "Each man makes his own Plato so easily I could not dare to say how many of his ideas came from Orphic sources." Senior résume la difficulté fondamentale que pose le platonisme à double orientation. D'une part il y a le dualiste qui soutient que ce monde est illusoire tandis que le monde idéal est bon, beau et vrai. C'est la thèse du Banquet, du Phèdre, du Phédon et de la République. D'autre part, il y a la thèse du Timée. Là le platonisme pose un monisme; d'après ce monisme, toutes choses, dans un monde comme dans l'autre, émanent de Dieu.

L'exploration solitaire de Mallarmé serait plus exactement rapprochée de celles de Rimbaud, de Hölderlin, de Scève ou de Shelley.

Admettons que les jugements sur l'occultisme de l'artiste doivent être lus avec prudence; il en va de même pour ceux qui concernent son platonisme. Prenons le cas d'Anatole France qui commence par admettre son désemparement devant la démarche mallarméenne:"Nous voudrions que l'oeuvre et l'enseignement du maître fussent moins ésotériques et secrets."[1] Malgré cet aveu, il conclut avec une évaluation de l'oeuvre qu'il n'hésitait pas à reconnaître impénétrable à son esprit:"Il fallut donc chercher, avec une sympathique attention, dans la philosophie du poète, le principe et les causes de son ésotérisme [...]. C'est un platonicien. Voilà tout le secret."[2] Avec sa coutumière courtoisie, Mondor nous livre la réaction que suscite chez le poète l'assertion de France:

> Mallarmé semble avoir été mécontent ou simplement étonné d'être appelé logicien ou platonicien éperdu [...]. "Anatole France m'appelle logicien, croyant peut-être que je suis ainsi comme on est voleur, honnête homme, etc. Que ne s'aperçoit-il

---

1 Anatole France cité par Mondor dans L'Affaire du Parnasse, Mallarmé et A.France, éd. Fragrance, Paris, 1951, p.127. Cf. de Charles Morice, La Littérature de tout à l'heure, Perrin, Paris, 1889, p.31. Il rétorque à France que:"il faut aux disciples de Mallarmé des allégories et tout l'ésotérisme des antiques théurgies. Point de poésie sans un sens caché."

2 France cité par Mondor dans op.cit., L'Affaire du Parnasse, p.119. Note: France lie le platonisme à l'ésotérisme, ce que fera justement Alexandre Koyré dans Introduction à la lecture de Platon, Gallimard, Paris, 1970, p.20: "L'enseignement philosophique platonicien est, en une certaine mesure, ésotérique. Il ne faut jamais l'oublier."

> que l'avocat aussi qui défend une cause est logicien; mais il ne comprend pas que c'est la logique éternelle.[1]

Lisons une phrase de Jules Lemaître pour dernier exemple d'une telle alacrité de jugement: "M. Mallarmé est un platonicien. Il croit à des séries de rapports nécessaires entre le visible et l'invisible."[2] S'il suffit de si peu pour en faire un platonicien, c'en est donc assez pour l'adjoindre à un grand nombre d'écoles de pensée; le voilà cabaliste confirmé. Pourquoi pas? Il en a parlé plus souvent, avec plus de chaleur et toujours en rapport avec le Beau.

Il importe de considérer le platonisme tel que Mallarmé a pu l'entendre[3]. Mais des définitions souvent nébuleuses et contradictoires se partagent ce système. Le symboliste suivait sûrement la définition de son époque que donne Edmond Goblot: "l'Idée est plus réelle que le monde sensible, ou plutôt [...] elle est seule réelle, tandis que le monde sensible est illusoire."[4] Par contre, une vue plus récente de R. Champigny offre cette précision:

---

1 Ibid., p.129.

2 J. Lemaître cité par Antoine Orliac dans Mallarmé tel qu'en lui-même, Mercure de France, Paris, 1948, p.59.

3 Note: le défaut occasionnel de l'exégèse est d'attribuer des lumières contemporaines à Mallarmé. Je pourrais recommander de R.G. Collingwood The Principles of Art, Clarendon Press, Oxford, 1938; il y donne une argumentation serrée contre la vue populaire d'un Platon rétif aux contributions de l'esprit artistique. Mais ces vues n'avaient pas cours au temps du poète.

4 E. Goblot, Traité de logique, Colin, Paris, 1929, p.115. Note: mais Mallarmé dit dans op.cit., O.c., Bucolique, p.402: " la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustres." Jean-François Revel précise dans Histoire de la Philosophie Occidentale, Stock, Paris, 1968, p.183: "On écrit, dans ce cas, Idée avec une majuscule pour la distinguer de l'idée ordinaire qui est simplement [...] le concept pensé par une intelligence humaine."

> We can reject the popular view of Platonism which, influenced by the dualistic tendency of Christianity, reifies ideas and makes them constitute a world by themselves [...]. To allow for differences, being is allowed to mix with non-being.[1]

Il est tentant de retrouver le pointillé platonicien dans l'orientation mallarméenne; le philosophe comme le poète élaborent un système spiritualiste, celui du disciple de Socrate étant généralement reconnu pour être "le premier système spiritualiste complet"[2]. Ensuite, une place importante est réservée au mythe dans l'univers mallarméen, particulièrement à la figure d'Orphée. Chacun sait combien les mythes informent les écrits du philosophe qui touche d'ailleurs à Orphée dans La République, Les Lois, Le Philèbe, Le Banquet, Cratyle, Protagoras et Ion.[3] On attend toujours des exégètes un commentaire sur certaines vues dérogatoires envers ce myste, lesquelles auraient nécessairement parues aberrantes aux yeux de son laudateur français. De plus, au dire de Soula, "Mallarmé ne démontre rien, il énonce des vérités démontrables. Il y

---

1 R. Champigny, Mallarmé's Relation to Platonism and Romanticism, M.L.R., juillet 1956, vol. 51, p.348. Note: Malgré mon hésitation à adopter in toto la définition du platonisme que présente cet auteur, je m'inspire au cours de cette étude de son article ainsi que de l'étude de Guy Delfel, L'Esthétique de Stéphane Mallarmé, Flammarion, Paris, 1951, chapitre 5.

2 Dictionnaire des philosophes, Seghers, Paris, 1961, p.217. Sans mention d'auteur. Note: il importe d'éviter les nomenclatures floues. Régnier dit dans Figures et Caractères, Mercure de France, Paris, 1901, p.305: "cet idéalisme est la clef métaphysique de la plupart des esprits qui composèrent l'Ecole Symboliste". Mais ce mode conceptuel groupait nombre de guides spirituels et devait subir maintes refontes prescrites par la double exigence de la poésie et de l'esprit symboliste.

3 Cf. Evelyn Abbot, Index to Plato, Clarendon Press, Oxford, 1969, p.45. Note: je me limite à deux exemples de propos défavorables à Orphée. Dans Le Banquet, 179 D, il traite le myste de musicien peureux. Je cite de Platon un passage dans Oeuvres complètes,

a une nuance."[1] Voilà qui cadre bien avec une perspective mythologique.

Une parité conceptuelle entre les deux penseurs semble s'afficher à partir de l'Idée, laquelle amorce l'oeuvre de l'un et de l'autre. Mais pour notre auteur, "la structure de l'univers spirituel [...] n'est nullement irréductible"[2]. Leurs modes respectifs mis en oeuvre pour dialoguer avec le mystère de l'univers ainsi que le sens qu'ils assignent au terme Idée diffèrent profondément. Que Mallarmé ait fait sien ce mot explique en partie comment bon nombre de penseurs ont cherché et cru reconnaître une filiation spirituelle du grec au français. En outre, la théorie partagée des correspondances invitait à une telle recherche exégétique. Ici encore, pour ce qui a trait à la loi de l'universelle analogie, paraissent de nettes différences que je considère plus loin.

Robert Giroux définit l'Idée platonicienne:

> Pour Platon, l'Idée n'est pas un simple objet de la pensée, un 'noême'. Elle est la réalité même, subsistant indépendamment de l'esprit qui la connaît, transcendante aux choses sensibles, dont la connaissance n'est possible que par elle.[3]

L'esprit de la Théodicée invite à apprécier du point de vue métaphysique ces Idées. Platon veut bien quelque réflexion des

---

Tome III, Protagoras, Les Belles Lettres, Paris, 1923, p.30: "J'affirme, quant à moi, que l'art de la sophistique est ancien, mais que ceux des anciens qui pratiquaient cet art avaient coutume, pour éviter l'odieux qui s'y attache, de le déguiser et de le dissimuler sous des masques divers, les uns sous celui de la poésie [...] comme les Orphée et les Musée [...]".

1 Soula, op.cit., p.299.

2 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.150. Note: c'est moi qui rapporte cette citation aussi à Platon.

3 R. Giroux, Des Esseintes vu par Mallarmé et Huysmans, thèse de maîtrise, Université McGill, 1XM/1G44, Montréal, 1967, p.47.

entités dans le cosmos mais il fait appel à une réflexion exclusivement intellectuelle; l'âme intellective sera seule à la tâche. Aussi ces Idées abstraites se cachent et le penseur doit longuement se dévouer pour les repérer.

Il en est autre pour Mallarmé. Son Idée s'aliène la doctrine des formes substantielles, laquelle n'importe qu'à ceux qui ont foi à l'âme immortelle. Elle représente le Beau de façon syncrétique:"la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée."[1] "Suave"[2], "rieuse ou altière"[3], elle ne doit pas mener à des jugements normatifs. A l'inverse de Platon pour qui il faut écarter l'intuition - mettons des belles choses - Mallarmé veut intuitionner, il veut jouir, et par cette jouissance, accéder à la candeur reconstituée de l'Idée:"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."[4]

Nous constatons que la réflexion cherchée apparaît uniquement esthétique. Il importe de ne pas confondre 'abstraction' avec 'absence', l'une, mot de passe platonicien, l'autre, mot de passe mallarméen. Il s'avère avec une clarté, pour moi

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.649.

2 Ibid., Avant-dire au Traité du Verbe, p.857.

3 Ibid., Notes et variantes, Préfaces, p.1630.

4 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.387.

indubitable, qu'en vertu de leur 'absence', les choses sont. Elles se dressent présentes quelque part, présentes à elles-mêmes dans le "lieu absolu"[1] du théâtre, de l'art. Ainsi, quand le poète lâche cette phrase énigmatique:"la danseuse n'est pas une femme qui danse"[2], nous touchons au sens de l'Idée mallarméenne quand nous entendons que c'est une danse qui se fait femme. Plutôt que l'agir métaphysique que discipline la prudence, Mallarmé choisit le Faire [poiein] ouvert au seul Beau [Kalon] que discipline l'art [techné].

De plus en plus, les exégètes hésitent à parler d'abstractions à propos de Mallarmé. Parmi eux, il y a Chisholm qui estime[3] qu'on peut virer vers un idéalisme sans être féru d'abstractions. Aussi ce propos ironique de Mauron:

> Les commentateurs en concluent que pour Mallarmé la fonction même de la poésie était de transmuer la réalité concrète en idées abstraites. C'est jouer sur le mot "idées". Si l'on ne fait pas intervenir Platon hors de propos et si l'on tient simplement "une fleur" pour un nom commun, l'abstraction qu'elle représente n'est pas plus poétique que la rose ou l'oeillet, images déjà plus concrètes. S'il en était autrement et si, sous prétexte de "pureté", la beauté croissait avec l'abstraction, la notion "d'organe reproducteur", plus générale que celle de fleur, se lèverait plus musicalement encore. Il faut éviter même l'ombre d'une telle confusion entre l'abstraction et l'art. "Idée" pour Mallarmé signifie "parole", mais douée d'un pouvoir magique, évocatoire, rajeunissant, et même créateur comme le verbe religieux.[4]

---

1 Ibid., Un spectacle interrompu, p.277.

2 Ibid., Ballets, p.304.

3 Chisholm dit dans Mallarmé's Grand Oeuvre, Manchester University Press, Manchester, 1962, p.12:"an essence has to have an object, has to be the essence of something."

4 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.69.

Mallarmé, surtout à partir de 1880, cultive un sentiment intérieur plutôt qu'une forme idéale. Qu'on songe au sonnet La Chevelure qui dénonce un cheminement du symbolisme transcendental au symbolisme humaniste. Frederic Chase St. Aubyn s'inquiète de la confusion occasionnée par le terme Idée:

> Too much has been made of Mallarmé's Platonism. In Mallarmé's poetry neither the word nor the poetic image nor the symbol is the equivalent of the Platonic Idea. They do not represent or stand for something else. They are so ordered as to re-create an effect, evoke a mood. This they can do only through syntax.[1]

Ce ne sont pas les choses ou les entités platoniciennes qu'il cherche à cerner, mais leur répercussion en lui: "peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit."[2] L'être qu'il considère met en place le poète cosmique voué à l'anonymat, non quelque archétype. Son système de la 'divine Transposition' ne renvoie pas à un parent idéal, mais à autre chose, tout à fait[3]. Pour reprendre l'avis exact de St. Aubyn, ni ses symboles, ni ses images, ni son vocabulaire ne figurent l'objet d'une recherche platonicienne; loin d'être isolés dans un ciel idéal, ils se fixent en lui: "L'infini est enfin fixé"[4]. Voilà ce que livre le système tétrapolaire, le X de Ses purs ongles. Cette croix ou 'point de mire' nous propose

---

1 F. C. St. Aubyn, Stéphane Mallarmé, Twayne Publishers, New York, 1969, p.19.

2 Mallarmé, op.cit., Corr. I, p.137.

3 Cf. ce chapitre, p.60,75.

4 Mallarmé, op. cit., O.c., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.442.

une lettre, non une allégorie cosmique[1].

Il n'est pas sans intérêt de signaler que la différence essentielle entre l'Idée platonicienne et l'Idée hégélienne que j'étudie au prochain chapitre réside en ce que la première entretient des rapports avec la subjectivité alors que la seconde s'affirme objective[2]. L'élément de subjectivité entre en jeu avec le mythe platonicien qui raconte comment l'âme, avant sa naissance dans un corps, habite le ciel où elle contemple librement le monde des Idées. A son incarnation, cette âme tombée dans un corps se dissipe parmi les diverses parties de celui-ci. La perception dorénavant nébuleuse des Idées après la Chute vient de la théorie pythagoricienne de la réminiscence d'une vie antérieure; c'était alors que, montée sur un char, l'âme parcourait la voûte du ciel en contemplant les Idées[3]. Il y a bien cette Chute céleste chez Mallarmé, mais elle ne se résout pas nécessairement de manière néfaste; les chutes dans Plainte d'automne, Le Tombeau d'Edgar Poe avec son 'calme bloc chu', la fontaine de Soupir, les étoiles d'Apparition et la plume du Démon de l'Analogie attestent de la suavité que peut atteindre

---

1 Note: pour mes commentaires sur le système tétrapolaire par rapport à Hegel, cf. cette thèse, p.121,134 et 135.

2 Note: cf. de P. Foulquié et R. Saint-Jean, Dictionnaire de la langue philosophique, P.U.F., Paris, 1969, p.333. où on lit à propos de Hegel:"Chez Hegel (par opp. au concept subjectif), l'Idée est objective, en soi."

3 Note: soit dit en passant, cette notion de Chute qui oblitère en l'homme le souvenir de ses origines paradisiaques jusqu'à sa rédemption ultérieure n'est pas unique à Platon. Tous les grands initiés y souscrivent: Buddha, Zoroastre, Lao-Tse, Pythagore, Héraclite, Jésus, etc.

la descente[1].

Quand Mallarmé chante le "ciel antérieur", ce ciel figure le lieu "où fleurit la Beauté"[2] et non le Bien ou le Vrai qui priment dans la vision platonicienne[3]. Le Rêve règne à présent. Chassé offre un heureux commentaire à l'appui qui superpose rêve et monde idéal:

> C'est à ce besoin inextinguible chez lui d'imaginer un monde idéal [...] qu'est attribuable sa rupture avec René Ghil [...]. Mallarmé supportait donc beaucoup plus aisément les arguments portés contre le rationalisme que les attaques dirigées contre le rêve.[4]

Le rêve n'a que faire dans le système platonicien. D'après le contexte du poète, qui dit rêve dit poésie. Mauron atteint la distinction définitive:

> J'ai montré ailleurs qu'on ne saurait pourtant confondre ce ciel poétique de Mallarmé avec un royaume intellectuel d'idées platoniciennes. La réalité en est autre et plus subtile que celle de la terre, mais elle peut et doit être expérimentalement éprouvée, non simplement pensée par un effort mental. Mallarmé n'a nulle part, que je sache,

---

1 Note: il existe une intéressante étude sur le thème de la chute par H. Dussort, L'Artiste dépassé par l'art, Revue philosophique, janvier 1957. Je dois à Richard d'avoir attiré mon attention sur cet article dans op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.78,79. Essentiellement Dussort remplace la notion de 'décadence' par celle de 'condescendance'.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Les Fenêtres, p.33.

3 Note: dans le Banquet, le Phèdre, le Phédon et la République, le Bien figure la plus haute des existences permanentes, soleil du monde intelligible qui donne vie et lumière à toute chose.

4 Chassé, op.cit., p.19.

> fait clairement cette distinction, mais son art l'implique, vibration non spéculation. Par là, il se trouve d'accord avec tous les mystiques qui insistent sur l'importance d'une expérience vécue ou réalisation outre la connaissance théorique.[1]

Nouvelle particularité du ciel idéal mallarméen: il relève de l'individu:"Le poëte puise en son Individualité, secrète et antérieure"[2]. J'insiste, il ne s'agit pas d'apprécier au point de vue métaphysique les Idées ainsi que nous y invite la Théodicée, de lire dans le monde sa cause efficiente [le démiurge], sa cause exemplaire [le monde idéal] ou sa cause finale [le Bien]. Il incombe à l'homme de tirer ses inspirations de ses propres ressources:"au refus d'inspirations supérieures, soit, tirons-les de notre fonds."[3] Concept maintes fois réitéré, et jamais si prodigieusement que dans La Musique et les Lettres:

> En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissent solides et prépondérantes - éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.[4]

Le trajet spirituel de Mallarmé illustre ce repli édénique. Dès 1864, il rejetait la notion d'un au-delà vaguement idéal. Les années suivantes lui donnent en partage la réalisation qu'à part le monde connu, rien ne subsistait outre le Néant.

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.227.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Sur la littérature scandinave, p.876.

3 Ibid., Catholicisme, p.392.

4 Ibid., La Musique et les Lettres, p.647.

Il lui arrivera de repenser cette réflexion et d'accepter que le Néant recèle un monde idéal ou l'Infini. Le poète fait le vide en lui afin d'accueillir les formes de cet Infini; il se révèle à lui-même l'empan du 'ciel antérieur' où peut se cristalliser "ce que nous tirons de nous"[1]. Ses répondants aux archétypes platoniciens s'offrent par la voie royale de l'intuition à celui qui les étreint "de par sa nature de poète"[2].

L'âme de l'artiste supporte déjà l'empreinte inaugurale de l'Idée. Serait-ce ce qui rend compte de la définition - si on peut ainsi la qualifier - que le maître donne de l'Idée?

> Le Drame est causé par le Mystère de ce
>
> qui suit - l'Identité (Idée) Soi
>
> du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne[3].

Non seulement porte-t-il en lui le monde idéal, mais "il avait toujours la connaissance virtuelle"[4] de ses secrets. Sur cela le poète ne laisse aucun doute lorsqu'il exulte à Gosse:

> Votre étude est un miracle de divination... Les poëtes seuls ont le droit de parler; parce qu'avant coup, ils savent. Il y a, entre toutes, une phrase, où vous écartez toutes voiles et désignez la chose avec une clairvoyance de diamant.[5]

---

1 Idem, op.cit., Propos, p.184.

2 P. Valéry, Littérature, Gallimard, Paris, 1930, p.18.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, Préface, p.428. Note: la typographie ainsi espacée est celle du texte des Oeuvres complètes de Mallarmé. Cf. Poulet, op.cit., p.327 où il fait remarquer que Mallarmé identifie ensemble acte, moi et Idée dans ce passage.

4 Morice, op.cit., p.23.

5 Mallarmé cité par Gosse, op.cit., p.373.

Considérons à présent la démarche du philosophe. Platon procède à partir d'une preuve logique et d'une preuve ontologique. Sa particularité paraît quand, recourant à la première preuve, il se garde de mettre en question l'existence de la science, sublime entreprise à ses yeux[1]. La deuxième preuve, ou preuve ontologique, affirme que les choses du monde matériel présentent une beauté, une bonté ou une grandeur plus ou moins marquées; ou encore, elles sont telles à un point de vue mais non à un autre.

La question de la polarité de l'être où se confondent les contradictions existe chez les deux penseurs; mais cette délivrance de l'anarchisme s'inscrit dans tant de traditions - elle occupe particulièrement la pensée indienne et la pensée hégélienne où les opposés s'acheminent vers la synthèse. Mallarmé se distancie de Platon quand, à partir de ce jeu de contradictions, il voit naître la vie qui se résume ainsi: vibration et alternance[2].

A l'encontre de Mallarmé, le philosophe pose un principe intelligent à l'origine des choses et maintient que nous ne

---

1 Note: Mallarmé emploie autrement le mot 'science'; son acception se centre pour lui autour de la technique du langage, ou bien autour de la 'science' des alchimistes d'où serait issue celle du langage dont le Grand 'Oeuvre serait, d'après idem, op. cit., O.c., De même, p.400,"le commencement grandiose et puéril." Goblot dit dans op.cit., p.115:"Mais avec Platon, nous dirons que les idées en général et, à la limite, l'Idée suprême, sont le seul véritable objet de la science."

2 Cf. de Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.466, 467 avec son double "COMME SI"et le mouvement qui "berce le vierge indice".

sommes pas la source des Idées. Ce principe intelligent, l'Ame Royale, pas plus que les hommes, n'en fonde l'existence, étant inférieur au monde des Idées sur lequel justement elle se modèle. Le Démiurge, inexistant chez le poète, joue un rôle intermédiaire dans le monde des choses et celui des Idées, un rôle de cause efficiente immédiate. Cet intermédiaire divin paraît encore incompatible avec le monde mallarméen parce qu'il reste distinct de son oeuvre, le monde sensible, et de son modèle, le monde des Idées.

Le système du poète ne saurait accommoder un Démiurge qui se meut lui-même d'un mouvement psychologique, et surtout puisque "la Divinité, qui n'est jamais que Soi"[1] s'en passe. Je n'hésite pas à répéter ce que tant d'autres ont dit: Mallarmé exclut Dieu mais retient un culte envers quelque chose qu'il reconnaît comme divin[2].

Autant les Idées platoniciennes se tiennent à part des choses, 'ombres passagères' qui les figurent de façon imparfaite, autant elles s'affirment indépendantes de l'esprit humain, uniquement capable d'un acte fugace individuel, et cela en dépit du miasme de souvenirs que l'âme apporte avec soi lors de son

---

1 Ibid., La Musique et les Lettres, p.640. Note: la question de la divinité est sujette à des variations dans les écrits de Platon. Par exemple, dans le Timée, tout surgit de la grande plénitude de Dieu. Selon son monisme qui alterne avec son dualisme, les illusions auxquelles nous sommes en proie sont les phantasmes de Dieu. On songe spontanément à l'hilarité des ténèbres dans Un Coup de dés.

2 Note: cette question sera approfondie au chapitre III, p.212 à p.219.

incarnation. Cette théorie de l'innéisme des Idées ne paraît pas chez Mallarmé; selon lui, l'illumination, loin de venir avec la naissance, s'élabore lentement et par ascèse. S'il est quelque correspondant à l'innéisme, ce correspondant comble la maturation du génie artistique. De plus, cette illumination requiert ultimement le concours de la communauté humaine qui 'prouve' parce qu'elle sait éprouver et, en tant que communauté livrée au sacre de l'Art, s'éprouver à travers la réitération universelle du Beau. Voici où Mallarmé atteint en quelque sorte le philosophe; on ne saurait nier qu'il procède, autant que son prédécesseur, par approximations successives.

J'ai dit plus haut que le monde sensible ne peut accueillir celui des Idées platoniciennes, cet "infini et perpétuel enlacement de mobilité" où "tout passe comme des rivières"[1]. Devant ces ombres passagères, tout en voyant l'eau fuyante, Mallarmé ne manque pas de percevoir la rivière qui demeure. Pour lui, l'homme [entendons le poète] innove des approximations de l'Idée, lesquelles dépendent de l'acte individuel et collectif, passager et artistique qu'il aime appeler 'coup de dés'[2]. Il s'agit bien de l'Idée, la pluralité des Idées s'inscrivant dans le schème platonicien. Comme les atomistes avaient pulvérisé l'être

---

1 Platon cité par F.-J. Thonnard, Précis d'histoire de la philosophie, Desclée. Paris, 1955, p.49.

2 Note: remarquez que 'dé' est dans 'Idée'. Mallarmé aimait jouer sur les glissements de sens de l'anglais au français. I-dé, [dé étant die en anglais.] Idée = I die , je disparais dans l'anonymat.

matériel, Platon allait à son tour demander à l'intelligible sa pluralité d'atomes. Nier cette pluralité des Idées équivaudrait au sacrilège de détruire la science[2]. Ce serait affirmer l'être indivisible, et par là, exclure toute détermination autre que celle d'exister. [Cette accession à l'existence pure ne manquerait pas d'attrait pour Mallarmé, à supposer que cet existant global se nomme la Beauté.] Récapitulons avec la question suivante: comment le monde transcendant des formes platoniciennes que supporte un pluralisme requis pour assurer l'assomption individuelle de chaque entité au ciel absolu des Idées aurait-il pu s'accorder avec le monisme d'une expérience mystique? Mallarmé se serait complu à saisir les choses en leur essence, mais non s'il fallait consentir à leur irréductibilité.

Aldous Huxley, se remémorant ses propres expériences, tranche nettement les liens ténus que certains commentateurs auraient voulu nouer entre l'ineffable prise de conscience mystique et les révélations platoniciennes:

> [Plato] could never, poor fellow, have seen a bunch of flowers shining with their own inner light [...], have perceived that what rose and iris and carnation so intensely signified was nothing less than what they were [...] a perpetual perishing that was at the same time pure Being.[1]

La pluralité des Idées intervient encore pour distinguer les deux ordres conceptuels à partir de ce qui rend compte de cette pluralité platonicienne: l'induction socratique. Par elle

---

1 A. Huxley, The Doors of Perception, Chatto and Windus, London, 1954, p.17,18.

2 Cf. Koyré, op.cit., p.20 pour des précisions sur l'entendement platonicien du terme 'science'.

procède la foi de Platon. L'important pour cette analyse comparative, c'est qu'elle permet de trouver non seulement des perfections qui soient multiples, mais des perfections qui soient également stables. Pourquoi sont-elles stables? Parce qu'elles sont définissables. Peut-on se situer plus loin de l'intentionnalité mallarméenne? Le poète ne s'élevait-il pas contre l'acte de définir, lui préférant celui de "désigner"[1], l'allusion, le voile? Loin de voir des 'réalités subsistantes', inaltérables, douées de vie et de pensée, Mallarmé envisage un magma collectif, luttant vers son devenir[2]. On peut présenter, mais jamais définir un "creux néant musicien"[3]; que l'homme ne s'avise de faire plus que de le 'signaler';"l'hésitation, pourtant de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse par pudeur [...] un voile"[4].

Pour qui tient à reconnaître en Mallarmé un penseur marqué par les courants conceptuels de la Grèce antique, la tâche s'impose de faire la part de l'école éléate consacrée à l'Etre unique; se souvient-on que Platon s'en était exorcisé en

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Salut, p.27.

2 Note: pour un commentaire sur ces 'réalités subsistantes' ou 'formes pures', cf. E. Brehier, Histoire de la philosophie, vol.I, Alcan, Paris, 1932, p.117. Le dynamisme de Platon se résume à la confrontation de l'être et du non-être, du mouvement et du repos. Mais ses Idées existent en soi, par soi et pour soi. Ce sont des entités incausées excluant tout changement, y inclus forcément celui du 'devenir' mallarméen.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Une dentelle s'abolit, p.74.

4 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.382.Je souligne.

commettant - disait-il - parricide envers Parménide?[1] Au vrai, Mallarmé aurait pu se concilier l'unicité de l'Etre éléate, mais non son immobilisme. Allons du côté des ioniens. Sa spiritualité, c'est-à-dire son orphisme que je présente au chapitre III se situe sur la même ligne que l'école ionienne où la pensée héraclitienne conclut que les formes et les éléments de la nature répondent de la raison des choses:"la nature, dit le poète, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes"[2]. S'il répugnait au maître que l'Idée se montrât indépendante de la volition humaine, il lui aurait été de même répugnant de la concevoir coupée du monde matériel.

Mais cette question s'impose: a-t-on le droit d'invoquer une vénération du monde matériel de la part d'un homme qui a pu déclarer:"La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal"[3]. Oui, on le peut - si le voeu mallarméen est de faire éclater non la réalité, mais son concept. Mallarmé ne discerne pas, à proprement parler, de distinction entre la matière et l'esprit:"Je veux me donner le spectacle de la matière ayant conscience d'être"[4]. En cela, il

---

1 Note: comparez le 'parricide' platonicien avec le passage d'une lettre de Mallarmé à Cazalis dans op.cit., Corr.I, p.241 où il exulte d'avoir terrassé Dieu, 'vieux et méchant plumage'.

2 Idem, op.cit., O.c., Bucolique, p.402.

3 Ibid., Theodore de Banville, p.522.

4 Idem, op.cit., Propos, p.59.

s'oriente encore vers Blake [plutôt que vers Hugo], car le poète anglais affirmait: "There exist in that Eternal World the Permanent Realities of Everything (not just Plato's ideas, incidentally, but every thing) which we see reflected in this glass of Nature."[1]

Nouvel écart entre Mallarmé et Platon: à la suite de Baudelaire, son contemporain reconnaît la déchirure entre le Bien, le Vrai et le Beau. Il pousse plus loin encore - il l'accepte. A ce propos, Gerald Charles Gaughan remarque: "Mallarmé accepts the dichotomy between the plenitude of the world and the nothingness of man as final."[2] Un lecteur des Tombeaux n'aurait pas conclu autrement. Il reste cependant que la question du Bien, si pressante pour le philosophe, ne retient guère le poète. Gaughan s'étonne plus loin devant "the pride (and even veneration) they feel in

---

1 W. Blake cité par Senior, op.cit., p.124. Note: par contre, dans Victor Hugo à Guernsey, Strapfer, Paris, 1869, p.228, Hugo dira: "la matière, considérée comme si peu génératrice de l'esprit qu'elle en est issue au contraire et qu'elle doit y rentrer."

2 G.C. Gaughan, Wallace Stevens and Stephane Mallarmé: A Comparative Study in Poetic Theory, Northwestern University, thèse de doctorat, 1966, University Microfilms Inc., Ann Arbor, Michigan, no. 67-4222, p.27. Note: cette thèse fait plus de place à Stevens qu'à Mallarmé, ce qui n'est pas à déplorer, vu le nombre d'assertions fautives qu'elle comporte au sujet du poète français. Gaughan a encore l'infortune de donner des citations mallarméennes à l'appui de sujets où elles n'ont que faire. Mais sa thèse, ainsi que les études de Michel Bénamou, m'a induit à regarder de plus près les écrits théoriques de Stevens. Ils trahissent une si forte ressemblance avec ceux de Mallarmé qu'il est difficile de ne pas deviner des emprunts inconscients de la part de l'admirateur américain du maître.

confronting the nothingness of human existence."[1]

Un des écarts qui découle du précédent paraît dans la valeur que les deux penseurs assignent au Vrai. Platon, pour qui la 'croyance' était un terme péjoratif[2], attache pourtant une importance absolue au Vrai. Cette appétence pour l'authentique étonne moins celui qui se rappelle comment son système s'échâfaudait sur la nature de l'être. Mallarmé néglige ce Vrai qui n'intéresse que l'être et lui substitue "le Rien qui est la vérité"[3]. Il m'arrivera lors de mes propos sur l'orphisme et au cours de ma phénoménologie du miroir mallarméen de considérer la portée de la Fiction chez le poète. Sans vouloir anticiper sur ces études, je me borne à attirer l'attention du lecteur sur le fait suivant: n'est-il pas vrai qu'à travers la poésie mallarméenne paraît et reparaît le leitmotiv du 'comme si', notamment dans le Coup de dés?[4] Et que cette expression se présente à nous sans laisser l'impression d'un regret? Ce

---

1 Ibid., p.65. Note: il compare Stevens à Mallarmé, d'où le pluriel.

2 Cf. Champigny, op.cit., p.348.

3 Mallarmé, op.cit., Propos, p.66. Note: évitons d'attribuer un sens précis au mot 'Rien'. Peut-être que plus d'une signification se recoupent, par exemple, Néant et Fiction.

4 Note: après être arrivée à la signification de 'comme si' chez Mallarmé, j'ai trouvé nombre de vues parallèles, dont celle-ci de Donald Stauffer dans The Golden Nightingale, Hafner, New York, 1971, p.23: "The world we live in is constructed on a multitude of 'As if's' [...] the imaginative artist is the man most fully aware of them."

serait peut-être sa sérénité devant l'absence de Vrai et son acceptation de la Fiction qui porte Champigny a nommer son Coup de dés le Timée mallarméen. Après avoir posé que son platonisme en était un de mauvaise foi, il prétend avoir trouvé en lui un platoniste ironique[1]. Une exigence esthétique, contraire au célèbre aphorisme de John Keats que je considère à la p.828 de ma conclusion, s'oppose au Vrai pour légitimer, voire, exalter la Fiction. Laissons de côté la véracité de l'imagination, mensongère d'après les deux univers conceptuels[2]. Mensongère avec une forte nuance péjorative pour Platon parce qu'elle ne sert pas la philosophie, mais la poésie. Mallarmé n'était pas sans savoir que La République refusait droit de cité aux poètes, alors qu'elle accueillait femmes et enfants, et cela dans une société misogyne:

---

1 Cf. Champigny, op.cit., p.356. Note: nul doute que l'adepte orphique soit un ironiste; mais de lui attribuer une attitude ironique à propos de ce qui importe le plus aux yeux de Platon, ne serait-ce pas le distancier de ce dernier? Accordons que Champigny donne probablement au mot 'ironie' le sens qu'il avait au temps de Platon: interroger en feignant l'ignorance. L'ironie mallarméenne ne correspond pas à l'ancienne eirôneia ni ne s'apparente-t-elle avec une ambiguité d'esprit qui implique que le contraire de l'assertion est vrai. Pour Mallarmé, l'ironie introduit une pudeur, une ascèse verbale. Gardner Davies a l'heur de saisir l'essentiel en une phrase du maître dans Mallarmé et le rêve d'Hérodiade, José Corti, Paris, 1978,p.216: "L'une des notes pour Les Noces d'Hérodiade constitue à elle seule un manifeste laconique: 'Une virginité que c'est trop pour l'homme de rêver'". Pour quelques autres commentaires sur l'ironie, cf. cette thèse, notamment aux pages 264 à 266 et aussi p. 315.

2 Note: Noulet dit dans L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé, Droz, Paris, 1940, p.53: "La vérité est que Mallarmé était tragiquement dépourvu d'imagination. Il l'a audacieusement remplacé par de l'ingéniosité". On aurait pu en dire autant de Platon.

> Les poètes sont exclus de la cité. Le gouvernement appartient aux meilleurs, qui reçoivent une éducation musicale et sportive, sont initiés à la théorie des Idées et à la notion du Bien: en un mot, aux philosophes.[1]

Dans ce même traité, Platon abomine l'imagination pour être très loin du Vrai. Elle reste mensongère au regard du poète, mais avec une forte valence positive. Cette attitude me contraint à donner encore quelques précisions sur la Fiction, car, sans elles, la distinction qu'invite la comparaison de Platon avec Mallarmé s'en trouverait nettement amoindrie. Selon le premier, la Fiction se définit suprêmement souhaitable, d'abord en vertu de sa première manifestation par l'imagination, la "mise en évidence"[2]. Songeons à l'origine du mot qui a dû retenir l'attention de l'étymologue: fictio, dérivé de fingere, modeler dans l'argile. Curieusement, le terme signifiait aussi 'imaginer'. L'imagination mensongère que déplore Platon aurait donc correspondu au concept de 'fiction fictive', idée qui aurait séduit l'esprit tautologique de Mallarmé. Laudateur du bibelot, de l'artificiel, il réincarne celui que flétrit le disciple de Socrate: "the imitator of imitations"[3], dit Malcolm Bowie.

---

1 Platon cité dans Seghers, op.cit., Dictionnaire des philosophes, p.218. [Aucune mention d'auteur]. Note: dans son Ion, Platon assigne aux poètes la tâche de communiquer leur état visionnaire, sans plus. Aussi, il semble leur faire un accueil plus favorable dans Phèdre et dans Menon.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Ballets, p.307. Note: dans ibid., Richard Wagner, Rêverie d'un Poète français, p.544, il y a une admiration pour l'esprit français, "strictement imaginatif et abstrait, donc poétique". A l'encontre du platonisme, Mallarmé n'hésite pas à marier l'imagination et l'intellect.

3 M. Bowie, Mallarmé and the Art of Being Difficult, Cambridge University Press, Cambridge, 1978, p.27. Note: ce même Bowie donne cette précision à propos de l'exclusion des poètes de la cité dans ibid., p.161: "This is Plato's view not of all artists, but of representative (or 'imitative') artists in particular. Certain non-representative poets are allowed to remain in the city. (607 A)."

Mallarmé se singularise et, selon moi, se retranche indubitablement du platonisme puisque son oeuvre s'affirme en tant que Fiction de la Fiction, ou, en d'autres termes, réflexion de [ou sur] la Fiction. Cette réflexion - le miroir mallarméen le prouvera bien - dévoile le non-être en sa vérité propre. Il en résulte que le poète s'intéresse au statut fictif de l'esprit humain tel que révélé dans l'art. Alors que Platon rejette les 'ombres passagères', toutes les manifestations mnémotiques de la Fiction, Mallarmé se passionne de plus en plus pour elle au point de l'ériger en méthode:

> Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.
> Le langage lui est apparu [à Descartes] l'instrument de la fiction: il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble le procédé même de l'esprit humain - c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté.
> Page du Discours sur (sic) la Méthode (en soulignant).[1]

Lors de sa méditation sur la démarche cartésienne, le poète invoque et la volonté, et la vocation de miroir du langage. La grande réflexion sur soi sera "réflexion du langage"[2]. S'il existe un philosophe que Mallarmé admet suivre [du moins en ce qui concerne le choix d'une méthode], c'est, dit-il, Descartes. Le Discours de la méthode avec son fameux 'je' cartésien ne

---

1 Ibid., Diptyque, Notes, p.851. Note: étonnamment, Warren Ramsey dit dans A View of Mallarmé's Poetics, The Romantic Review, octobre, 1955, p.180: "He expects to cultivate, in his prose from which all Cartesian amplitude must depart, the use of mathematical terms."

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Diptyque, Notes, p.853.

trahit, sur ce plan, aucune commune mesure avec l'approche platonicienne. Mallarmé soumet la Fiction à la volonté cartésienne plutôt qu'à la mémoire platonicienne involontaire. Cette orientation lui permettra de traiter la vieillesse de "mort fictive" et inversement de déclarer que la "jeunesse est naissance fictive" [1]. Je n'affirme pas que cette mémoire involontaire n'a pas son équivalent mallarméen; mais le souvenir qu'elle élabore ne détermine pas la Fiction.

Il reste que le poète soumet la Fiction à la volonté esthétique:"Nous ne sommes que de vaines formes de la matière", commence-t-il d'un ton platonicien - mais il poursuit sa phrase avec une louange de la volition artistique:"mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme"[2]. Au for de la volition mallarméenne surgit la foi; elle en jaillit subsidiairement pour adhérer à l'évidence de la Fiction. La mise en rapport de la volonté et de la foi, leur interdépendance pour perpétrer la Fiction correspond manifestement à ce que Mallarmé appelle la conscience:

> je veux me donner le spectacle de la matière ayant conscience d'être, et cependant, s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'âme et toutes les divines impressions qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges. [3]

---

1 Idem, Le "Livre" de Mallarmé, publié par J.Schérer, Gallimard, Paris, 1957, feuillet 31 (A).

2 Idem, op.cit., Propos, p.59.

3 Ibid.,p.59. Je souligne les mots qui représentent la volonté et la foi.

Il ne sera pas infligé à la conscience mallarméenne de connaître l'infortune de sa contrepartie platonicienne que sa corporalité entrave. La conscience du poète échappe éventuellement à la dégradation et à l'infirmité foncière de son prédécesseur parce qu'elle est à la fois immanente à l'homme et au Cosmos, "occupée par la plénitude de l'Univers"[1]; entendons la seule conscience du poète, laquelle "compr[end] la corrélation intime de la poésie avec l'Univers"[2]. Sa conscience, échappée à la dégradation terrestre de sa correspondante platonicienne, "arriv[e] à l'idée de l'Univers par la seule sensation"[3].

La coulée de conscience détermine une mystique de la réflexion à laquelle manque un équivalent platonicien. Cette mystique met en jeu deux miroirs se mirant, s'affirmant - puisqu'ils sont, au départ, en tant que miroirs, des néants de pure virtualité - par leur compénétration néantisante. Du poète reflétant l'univers, Mallarmé dira: "Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité."[4]

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.299.

2 Ibid., p.259.

3 Ibid., p.259.

4 Ibid., p.242. Note: Arthur Ellis dit dans Stéphane Mallarmé in English Verse, Jonathan Cape Ltd., London, 1977, p. 72, 73: "In the end it comes to this. Mallarmé, a French poet, had a definitely English poetic ideal, and never ceased to be under the influence of that Platonic philosophy which he instinctively felt rather than profoundly studied." Mais Mallarmé lui-même se réclame

Qu'est-ce à dire? Champigny a-t-il raison de conclure: "This anti-logical device suggests consciousness which recognizes itself through its metamorphoses"[1]? Assurément, cette conscience poétique se reconnaît à travers l'ensemble de ses métamorphoses, mais elle se reconnaît aussi dans celles de l'univers. Je décèle encore une rémanence du monde avec ses torpeurs et ses défaillances dans la phénoménologie du miroir mallarméen; alors l'écart entre l'artiste et le philosophe se creuse plus profondément. Pour Platon, la glace est mensongère si elle offre des réalités terrestres. Il en vient à dire que le faiseur de simulacres ressemble à une surface réfléchissante. Son miroir véridique ne reflète que le ciel invisible[2] tandis que celui de Mallarmé capte la Grande Ourse, 'expansion totale de la lettre'.

En plus de se reconnaître à travers ses métamorphoses, aussi celles de l'univers, la conscience mallarméenne se reconnaît à travers les permutations de l'oeuvre. Lefébure n'allait assurément pas à l'encontre de la pensée de son ami quand il lui écrivait à propos des nuits de Besançon: "Et vous a-t-il été donné

---

de l'esprit français. Cf. cette thèse, p.51, citation 2. Il faut admettre de plus que les systèmes des philosophes se fondent sur un échafaudage rationnel; il est donc hasardeux de parler vaguement d'appréciations 'instinctives' chez leurs lecteurs.

1 Champigny, op.cit., p.357.

2 Note: Platon parle du miroir véridique dans le Songe de Scipion. L'attitude du philosophe envers les miroirs pouvait à l'occasion être singulière, pour ne pas dire bizarre. Il lui arrive de recommander aux jeunes gens le recours au miroir afin que ceux-ci puissent mesurer le progrès que la vertu marque sur leurs traits. Par contre, il y a chez lui un passage sur le miroir qui me paraît presque mallarméen dans Etudes sur le Timée de Platon de Th. Henri Martin, Minerva, GMBH, Paris, 1975, p.125: "C'est par la communication réciproque du feu intérieur et du feu extérieur [...] que toutes ces apparences sont produites."

de voir reparaître, dans l'obscur miroir qu'étend la surface de votre table en chêne, noire et torse, la magnificence empourprée d'Hérodiade?..."[1]

Un commentaire s'impose sur Platon et l'identification par la réflexivité. De fait, il ne refuse pas le constat de l'identification. L'Idée de l'autre existe: imaginez un non-être relatif, mais positif et réel. Une tendance interne des Idées, même une poussée vitale vers le déchiffrage de l'identification est admise; mais il postule que leurs distinctions seront sauvegardées, que les Idées s'unissent sans qu'il y ait atteinte à leur pluralité. Telle impasse implicite dans le rapport mutuel des Idées signale un ordre hiérarchique des plus contre-mallarméens. Au fond, les Idées du Même et de l'Autre ne convergent pas. Pour reprendre l'exemple classique, il s'agit d'affirmer du mouvement qu'il est le même que soi et autre que le non-mouvement; ou, inversement, d'affirmer du repos qu'il est le même que soi et autre que le non-repos. Mallarmé s'apparente plus aux stoïciens dont la préoccupation était d'atteindre l'identité avec le Logos[2].

---

1 Eugène Lefébure cité par Mondor dans op.cit., Corr. I, p.241. Note: Lefébure connaissait l'obsession de son ami pour les glaces; Mallarmé inspire à imaginer une réflexion sur la surface noire qui ne renvoie plus les traits du créateur mais ceux de sa princesse imaginaire.

2 Note: après les luttes spirituelles de sa jeunesse, Mallarmé s'approche sensiblement de l'ataraxie stoïcienne; à la suite des stoïciens, il place le vrai bonheur dans la vie selon la nature raisonnable.

Le souvenir assume une valeur focale dans la pensée de Platon et dans celle de Mallarmé; le rôle qu'ils lui assignent présente d'indéniables similitudes. A y regarder de près, cependant, celles-ci s'éclipsent devant un nombre d'écarts conceptuels que débuche une lecture des deux oeuvres. Platon pose que l'homme connaît les Idées en vertu de la théorie pythagoricienne des réminiscences: savoir quelque chose, c'est se ressouvenir de ce qui fut contemplé dans une vie antérieure. Mais Mallarmé annonce un au-delà de l'antérieur. Raymond constate:"Tout provient en réalité d'autrefois, ou même, comme le dit Mallarmé, de 'jamais', la source étant à la fois primitive et immémoriale."[1] La fonction mémorielle du poète outrepasse la réminiscence, celle même hyperbolique d'un 'jamais' immémorial. Elle s'approprie à un degré insigne l'acte de réflexion.

Cette réflexion acquiert une plénitude impérieuse pour celui qui doit accueillir le concept de la médiation du mot français au double sens évident: penser et miroiter. 'Réflexion' occupe une centralité pendulaire et résumante dans le phénomène du souvenir mallarméen[2]. Ni chez Platon ni chez Mallarmé cette

---

1 Raymond, op.cit., De Baudelaire au surréalisme, p.34. Note: j'attache ce 'jamais' à la polyphonie de l'anachronisme mallarméen dont je parlerai aux trois prochaines pages.

2 Note: le lecteur de Mallarmé trouvera nombre de vers qui mettent en scène de manière attractive - tant au niveau des mots qu'à celui du message poétique - souvenir, pensée et réflexion mirée [pensée - oeuvre - miroir]. Par exemple, dans op. cit., O.c., L'Apres-Midi d'un Faune, p.50, vers 10: "Réfléchissons...".

jonction du réfléchi et du souvenir ne relève d'un primat d'observation inusuel. Toutefois, pour le poète, 'réfléchir' acquiert un prestige magique: penser profondément s'articule sans inadéquation avec l'acte de mirer, ici mirer de façon insciente et inconditionnelle. Saisi par ce qu'il a tôt fait de nommer 'le Démon de l'analogie', il exigera, dès 1864, une lisibilité achevée de chacun des sens de 'réfléchir'.

Dans le dépôt du souvenir mallarméen, le concept d'antériorité est paradoxal: le personnage monte et descend, vers le passé comme vers l'avenir. Nulle part Mallarmé n'a-t-il mieux pénétré cette bipolarité qu'il assigne à l'antérieur que dans Hérodiade:

[MONTEE] Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle
Mon rêve montera vers toi[1]

[DESCENTE] O miroir! [...]
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond[2] [...]

Absente est la remontée mnémotique platonicienne, la rédintégration; une remontée doublée d'une plongée abyssale "au fond des choses"[3] lui succède. Il en est ainsi parce que le constat ne mobilise pas une régression le long des sentiers du souvenir pour coïncider avec un modèle ou noumène parfait - le but est de coïncider avec soi-même, de se refondre en soi comme Igitur.

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48. Je souligne.

2 Ibid., p.45. Je souligne.

3 Ibid., Igitur, (Argument), p.434.

Igitur vise ce but, non sans savoir que le succès d'une telle entreprise implique autre que 'la disparition élocutoire du poète' - elle implique la disparition totale. Pour un sujet appelé à se détruire, rien ne sert de régresser aux origines pures alors que l'en-deçà le somme. Dans son article, Champigny voudrait faire passer Igitur pour un doublet du Parménide, une comparaison fautive puisque le poète met en scène une régression infinie, un reductio ad absurdum. Enfin, au prix de l'anachronisme voulu et concerté, le personnage parvient en partie à nier le hasard:"Il y a et il n'y a pas le hasard."[1] Mettez de côté un passé platonicien qui attend son futur; voici un futur qui détermine son propre passé. Le passé par contre est vu et vécu comme une prémonition. Aux origines, Mallarmé préfère l'infinité par la négation réciproque de deux termes antagonistes; les ombres d'Igitur se condensent "pour que l'ombre dernière se mirât en son propre moi."[2] Remarquez que Mallarmé exalte l'ombre

---

1 Ibid., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.442. P. Beausire dit dans Essai sur la poésie et la poétique de Mallarmé, Roth, Lausanne, 1942,p.67:"Lorsqu'il écrit:'Il y a et il n'y a pas le hasard', il veut dire que le hasard existe en tant qu'idée mais non pas pratiquement, 'mille combinaisons réelles attestant par leur seule existence leur nécessité même'."

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur,II, Il quitte la chambre, p.437. Note: à propos de l'anachronisme, il faut interpréter la distortion spacio-temporelle dans Quand l'ombre menaça selon cette essentielle bipolarité; elle permet à Mallarmé de refléter en lui, de loin, la vérité du passé ou du futur, car une large part de sa réflexivité est au niveau de la durée. L'anachronisme s'imprime partout dans sa pensée; ainsi, avec le même esprit, il arrive à louer le génie en avance sur son temps de Poe et celui en retard de Villiers.

dernière dans ce texte où, par suite de la supposition erronnée qu'Igitur ne connaîtrait jamais de lecteur, son auteur s'exprime si librement[1]. Manifestement, il s'agit d'une remontée au cours de laquelle rien ne triomphe, rien n'est mâté, où succès et échec se valent.

Je n'affirme pas qu'il n'existe aucun rapport de 'quelque chose' avec les origines dans l'oeuvre du symboliste. Mais lorsqu'il en est ainsi, ce 'quelque chose' ne calque pas de façon ténue les origines - le moi ne convie pas à un moi plus pur, mais aux ancêtres, à autre chose selon la loi de la Transposition. Le cygne donne en partage son passé fictif, l'étoile antérieure de l'Ouverture ancienne d'Hérodiade authentifie aussi son état fictif, nous parle de son 'jamais'[2]. Par suite de ces exemples, il s'avère pour moi que le passé n'est pas forcément idéal chez Mallarmé[3].

Il reste que le poète porte son ambition vers les conséquences, leur "effet [...] produit"[4], plutôt que vers les simples

---

1 Note: il y eut toutefois une lecture d'Igitur à Avignon, en 1870. Etaient présents Judith Gautier, Catulle Mendès et Villiers de l'Isle-Adam.

2 Note: on retrouve ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41: "quelque étoile [...] / Antérieure, qui ne scintilla jamais." Cf. ce chapitre, p.37 et 75.

3 Note: que le passé ne soit pas forcément idéal chez Mallarmé m'est venu par ricochet à la lecture d'une phrase de Poulet, op.cit., p.318: "un présent 'qui survit à la beauté' se confronte au 'vestige de quelque époque déjà maudite'.

4 Mallarmé, op.cit., Corr. I, p.137.

origines, quelle que soit leur occurrence mallarméenne. En voici une résultante. Au 'délire d'amour' platonicien, l'équivalent que propose Mallarmé ne consiste pas à se trouver devant une beauté qu'il se remémore, mais de se trouver face à face avec une beauté 'remémorée'. Remémorée dans ce sens qu'elle résulte de paramnésie. Son impact de déjà-vu prolonge le fictif - "Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!"[1] La beauté remémorée n'a jamais existé si ce n'est dans ses conséquences, dans l'effet qu'elle produit. Ainsi s'explique le 'délire d'amour' du cygne, du faune, de la princesse, du sage chinois, du moribond, de Vasco, de Puvis, bref, de tout, tout. Pour Platon et Mallarmé, cette confrontation avec le 'délire d'amour' jette un trouble dans l'âme et la réminiscence s'épand englobante, totale.

Poulet le voit autrement:"A la différence de Proust, la mémoire chez Mallarmé n'est pas la réviviscence totale d'une impression primitive."[2] Mallarmé lui-même ne cesse de rappeler que sa réviviscence est totale:" le reconnaître, entier, dans ses conséquences, tard, à la faveur d'un recul"[3]. Ailleurs:

---

1 Ibid., Le vierge, le vivace..., p.67. Note: alors que Platon déplore les aspects incomplets ou trompeurs du souvenir, Mallarmé s'en réjouit, par exemple dans ce passage de op.cit., Corr.I, p.42: "Et le souvenir! Quel magicien! Hélas! il ne l'est pas assez pour me persuader que j'ai été au bois de Boulogne et évoquer dans mon spleen cette radieuse soirée illuminée d'étoiles, d'yeux et de verres de couleur!"

2 Poulet, op.cit., p.316.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Autre étude de danse, les fonds dans le ballet, p.308. Je souligne.

"quelque devoir de tout recréer avec des réminiscences,[...]. Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter dans leur antériorité et voir."[1] Cette réviviscence s'oriente moins vers les abstractions que vers deux autres buts. Elle rejoint l'homme lui-même:"Le poète puise en son Individualité, secrète et antérieure, plus que dans les circonstances même exaltant celle-ci, admirables, issues de loin ou simplement du dehors."[2] Ensuite, la souvenance rejoint le fond dynamogénétique et musical de la poésie:

> Tout mon être spirituel spirituel, - le trésor profond des correspondances [...] le souvenir du rythme antérieur [...] est requis, et tout entier s'émeut, sous l'action de la rare poésie que j'invoque.[3]

Selon Platon, une fois que le souvenir s'est pleinement réalisé, qu'il a atteint son but, l'aventure se clôt. La découverte plénière n'a lieu qu'une fois. Pour Mallarmé, si parfaite qu'ait été l'aventure mnémotique, elle peut se réitérer: "le poète se répète, dit le très averti Léon Cellier, ou plutôt [...] il semble redécouvrir ce qu'il avait déjà découvert."[4]

A la suite de Platon au service des mystères escatologiques dans le Phédon, Mallarmé reconnaît une adéquation entre le souvenir et la mort:"Toute naissance est une destruction et

---

1 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

2 Ibid., Sur la littérature scandinave, p.876.

3 Ibid., Symphonie littéraire, p.262. Je souligne. Note: Mallarmé dit dans op.cit., Propos, p.118: "la poésie [...] le langage ramené à son rythme essentiel."

4 L. Cellier, Mallarmé et la morte qui parle, P.U.F., Paris, 1959, p.103.

toute vie d'un moment l'agonie dans laquelle on ressuscite ce qu'on a perdu, pour voir."[1] La quête mémorielle de Mallarmé ne fuit pas le déchu ou le fané; on l'a déjà vu, la Chute paraît tantôt positive, tantôt négative. Il lui arrive souvent de porter celle-ci à son état altier. Une phrase que je retiens de D.H.Lawrence précise que les deux modes s'offrent à l'homme qui veut confronter ses origines:

> The consciousness of man always tends to revert to the original levels though there are two models of reversion: by degeneration and decadence, and by a deliberate return in order to get back to the roots again, for a new start.[2]

Les divergences entre les deux tactiques mémorielles ne tarissent pas. Platon pose que les phanestai du monde sensible ne renferment pas la vérité. Sur ce point, le poète corroborerait plutôt Kant qui déroge des consignes du grec sur la question des phénomènes et des noumènes:

> [...] ce que nous pouvons comprendre d'après lui, dit J. Wahl, c'est le monde sensible quand nous lui appliquons les formes de notre pensée. On pourrait dire que pour Kant l'oeil de notre esprit est fermé à ce qui lui est ouvert chez Platon.[3]

La matière ne procède pas de l'esprit selon un engendrement platonicien car elle s'y assimile pleinement coexistentielle[4].

---

1 Mallarmé cité par Mondor dans op.cit., Eugène Lefébure, sa vie, ses lettres à Mallarmé, p.352.

2 D.H. Lawrence, The Apocalypse, M.Secker, London, 1832, 1932, p.194.

3 J. Wahl cité par Foulquié et Saint-Jean, op.cit., p.483.

4 Cf. cette thèse, p.48 où je parle de la vitalité blakienne de la matière.

L'esprit de l'artiste est sollicité par la matière animiste et la sacralise. Il lui appartient d'en déchiffrer l'allumage et les évidences superlatives pour enfin faire pâture de ses profondeurs et de ses dissémination:"Si le phénomène est le donné reçu de nous, dit Joseph Maréchal, c'est identiquement nous modifié par le donné."[1]

Mallarmé ne rejette pas le manifesté, bien qu'il le sente dériver. Il "fait vivre le portrait par-le-cadre"[2]. Pareille contagion assigne une valeur positive à la matière plurivalente. Que sa mémoire soit notionnelle n'empêche pas le poète de se nourrir des traces laissées dans le cerveau par le vécu, ces traces que le vocabulaire de la psychologie objective nomme 'engrammes'. Il y a en lui un primitif fixé non seulement par l'expérience vécue, mais aussi attaché au chtonien; à partir de 1862 avec Renouveau, cet attachement s'assume en une réaction toute humorale qui lui dure. On voit bien qu'il garde des Ioniens - je l'ai dit - le concept héraclitien que la raison des choses est dans les forces et les éléments de la nature; et qu'il s'en sert pour fonder sa spiritualité portée ultimement vers l'orphisme:"Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la

---

1 J. Maréchal, Le Point de départ de la métaphysique, III, Desclée De Brower, Paris, 1964, p.105.

2 Orliac, op.cit., p.60. Note: actuellement, Orliac parle ici d'autre chose, du non-être positif.

Terre?"[1] Ne peut-on lire là-dedans une matière qui se ressouvient? C'est encore la terre qui s'adonne au souvenir dans Les Fenêtres, Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui, Hérodiade, I, Ouverture ancienne, L'Après-Midi d'un Faune, Prose (pour des Esseintes), Quand l'ombre menaça et A la nue accablante tu. Cette mémoire terrestre existe en tant que précipité sans être pour autant un excédent.

Il convient de nous attarder à un passage qui a servi à porter une appréciation rétive sur l'importance du monde phénoménal chez Mallarmé:

> Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,
> Si tu me vois les yeux perdus au paradis
> C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis.[2]

A propos de ce passage, Michael Hamburger dit: "Friedrich quotes this line from Mallarmé's Hérodiade [...] and claims that it could serve as a motto for Mallarmé's entire work."[3] Il semble assez clair que le poète n'envisage ni un 'jadis' ni un 'paradis' platoniciens. Aussi, 'je ne veux rien d'humain' ne s'imprime pas d'idéalisme. Il y a profit à lire ce passage à la lumière de la pensée jungienne. Le ton ainsi que l'inspiration se teintent d'alchimie. Otto Rank poursuit une pensée de Jung: "En ce qui concerne l'alchimie [...], Jung a déjà dit, dans une formule compréhensive,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55.

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47.

3 M. Hamburger, The Truth of Poetry, Hartcourt, Brace and World, New York, 1970, p.28.

qu'elle visait, en dernière analyse, à produire des enfants sans l'intermédiaire des mères."[1] C'est une aliénation au sens large, un traumatisme de la naissance résolu sur le plan alchimique qui inspire la princesse, et non un refus du monde phénoménal. Ainsi est-il que je maintiens mon désaccord avec cette phrase de Champigny: "For Mallarmé as for Plato, art should deny nature."[2]

En plus d'un primat schopenhaurien de ne pas perpétuer l'espèce, il y a vraisemblement le voeu d'une naissance stérile. Le thème du rejet de la naissance ordinaire mis en valeur dans Les Fenêtres, Don du Poëme et Une dentelle s'abolit pourrait fort bien être non seulement cabalistique mais encore orphique. Or Platon parle à deux reprises de la naissance d'Orphée. Dans le deuxième livre de La République[3], il mentionne les origines exceptionnelles de Musée et d'Orphée, descendants de Semele et des Muses. Mais dans le dixième livre de cette même oeuvre, il méprise la naissance idéale dont rêve Orphée:

> Le spectacle des âmes choisissant leur condition, ajoutait Er, valait la peine d'être vu, car il était pitoyable, ridicule et étrange. En effet, c'était d'après les habitudes de la vie précédente que, la plupart du temps, elles faisaient leur choix. Il avait vu, disait-il, l'âme qui fut un jour celle d'Orphée choisir la vie d'un cygne, parce que, en haine du sexe qui lui avait donné la mort, elle ne voulait point naître d'une femme.[4]

---

1 O. Rank, Le traumatisme de la naissance, Etude psychanalytique, Payot, Paris, 1968, p.172.

2 Champigny, op.cit., p.356.

3 Cf. Platon, Oeuvres complètes, vol. IV, La République, Livre II, Garnier Frères, Paris, 1947, p.50. [364 E].

4 Ibid., Livre X, p.387. [620 A]. Je souligne.

Ne peut-on voir en la figure d'un Orphée cycnus quelque ambition de naître de son moi artistique?[1] Le mépris platonicien pour la réincarnation cycnoïde du poète qu'une lecture de La République aurait révélé, que l'oblique des conversations mondaines aurait, pour le moins, remué de temps en temps, n'aurait guère enchanté Mallarmé. Il se peut fort bien que personne n'en ait fait la remarque. Dans sa profusion de commentaires sur le platonisme du poète, l'exégèse contemporaine n'y touche pas. Il me semble qu'il aurait fallu une latitude d'esprit sans bornes pour que le chantre du cygne et d'Orphée accueille les propos esthétiques de celui qui s'exprima ainsi dans La République.

Revenons au monde phénoménal. Je propose qu'il appartient à Mallarmé de déchiffrer l'allumage et les évidences superlatives de la matière. Voici deux aspects du monde phénoménal où s'effectue, d'après lui, ce déchiffrage: la matière pondérale telle que représentée par l'or et la matière impondérale que ravive la 'fulguration'. Mallarmé regrette l'abstraction de l'or en argent papier[2]. "Vous le savez [...] / Ors ignorés [...] / Sous le sombre sommeil d'une terre première"[3]. Une portion du substratum réel qui se rétracte sous le 'voile' le fascine; il a même foi que la crypte d'Axel, chargée de trésor, rachète l'esprit et permette

---

1 Cf. cette thèse, p.580,588.

2 Cf. Mallarmé, op.cit., O.c., Or, p.398.

3 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47.

que "s'accumulent les possibilités d'être."[1]

Coexistensive de l'or retentit l'énergie impondérale sous les espèces de l'intentionnalité dynamique de la fulguration. Le mot phénomène lui-même plaît au poète qui se double d'un étymologue: dans phanestai on retrouve phôs, photos, lumière. Ta phainomena signifie les constellations visibles, ce spectacle stellaire si notoire dans l'oeuvre mallarméenne. Son retentissement phénoménal, congénère du "moment de foudre"[2] intervient dans le déploiement mémoriel de l'artiste. Idée, souvenir, et, plus notable encore, 'rêve' se confondent en la spécificité de la foudre phénoménale: "pur ensemble groupé dans quelque circonstance des rapports entre tout."[3] La jonction Idée-Souvenir-Chimère, sous le signe de la fulguration, fournit justement un des leitmotive de Noces[4].

La matière pondérale et l'énergie impondérale, dotée des prestiges de la mémoire, culmine dans le langage ainsi que Mallarmé l'avoue au cours d'une dédicace de circonstance qui n'a rien en commun avec l'écart platonicien installé entre l'agrégation des mots et celle des espèces, tant organiques qu'inanimées:

> Conservez, des fonds baptismaux
> Afin qu'il se volatilise
> Miraculeusement en mots

---

1 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.504.

2 Ibid., p.495. Cf. Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.239,240. Note: il y porte une appréciation sur la 'fulguration'.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Livre, instrument spirituel, p.378.

4 Cf. idem, op.cit., Noces, p.122,131 et 135.

> Natifs et clairs comme une brise
> Mademoiselle Mirabel,
> Sur la langue le grain de sel.[1]

Poursuivant ailleurs cette pensée, il accordera que la langue pure, c'est-à-dire celle des vers, s'éprouve "elle-même matériellement la vérité"[2]. Henri Joly résume tout autrement l'entendement platonicien de la parole:

> Platon, en identifiant signification et manifestation, désignation et révélation, a posé et résolu le problème du langage en termes de vérité et d'imitation, non en termes de sens et de signification. L'important était en effet pour lui de séparer les mots et les choses.[3]

Nous abordons à présent l'oeuvre-souvenir. Mallarmé réclame de l'activité mémorielle une fonction esthétique avant tout. Qui peut, à la lecture d'un poème, s'empêcher de songer à ses origines? Puisque le maître a déjà pour objet la poésie, il est consenti, en l'occurrence, que ses vers donnent en partage une méditation sur leurs origines. Notons-le dès maintenant, la source d'un poème comprend aussi les mots qui le composent. Il était inévitable que les tenants du platonisme fassent la comparaison patente entre Les Mots anglais et le Cratyle de Platon. Ce rapprochement me paraît mal fondé, car dans l'oeuvre mallarméenne on retrouve des désignations de parallélisme sans facticité entre la matière

---

1 Idem, op.cit., O.c., Dédicaces, Sonnet I, Pour un baptême, p.277. Je souligne.

2 Ibid., Crise de vers, p.364.

3 H. Joly, Le renversement platonicien, Logos, Episteme, Polis, Vrin, Paris, 1980, p.188, 189.

et le langage. Delfel, qui parle assez longuement du Cratyle, ajoute cependant que Mallarmé ne "l'avait très probablement jamais lu."[1]

Je ne tiens pas à suggérer qu'il faut absolument avoir lu une oeuvre pour en subir l'influence; il reste cependant que le poète s'affranchit du parangon de la langue tel qu'il prévaut dans le Cratyle et qui, en fin de compte, s'y déjoue. Mallarmé lui préfère la coulée originelle du vers, laquelle entre dans l'ordre du souvenir. Ce souvenir-vers, capable d'ébaucher les origines, "Toujours ressort d'avant absolu"[2]. L'idée d'une langue parfaite lui répugnait parce que, tout comme la télépathie supprime le parler ordinaire, "une langue hypothétiquement adéquate à traduire sa pensée supprimerait le littérateur, qui s'appellerait, du fait, monsieur Tout le Monde."[3]

Mallarmé adhère à l'esprit de calembour de son prédécesseur qui se prête volontiers au calembour étymologique, notamment dans Le Banquet et dans le Timée[4]. Pour sa part, l'auteur de L'Après-Midi d'un Faune joue sur les rapports qu'il perçoit entre 'souvenir' et 'vers': "O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers"[5]. [DITS VERS]

---

1 Delfel, op.cit.,p.136.

2 Mallarmé, op.cit., Propos, p.163.

3 Idem cité par François Viélé-Griffin dans Stéphane Mallarmé, esquisse orale, Mercure de France, 15 février, 1924, p.30 Cf. aussi Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.576,577. Note: je touche encore à ce sujet dans ma conclusion à cette thèse, p.826.

4 Cf. Gilbert Durand, L'imagination symbolique, P.U.F., Paris, 1968, p.24.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

[Entendez:'dits-vers']. A l'égal de son règne dans le vers, le souvenir intervient auprès de ses répondants, la voix humaine et la musique. Surtout dans Hérodiade voit-on le souvenir se dualiser ainsi. La princesse désolée de ses "songes et cherchant [ses] souvenirs"[1] réclame un soutien; l'extase vient "Selon le souvenir des trompettes"[2]; de plus, le passage de l'Ouverture qui va du vers 38 ['Ombre magicienne'] au vers 53 ['luttes funèbres'] lie indiscutablement le souvenir à la voix d'or originelle.[3]

Il est licite que certain lecteur attentif soupçonne ailleurs un envahissement des origines, envahissement platonicien et privatif. Ainsi de ce passage:"il y avait, le langage régnant, d'abord à l'accorder selon son origine, pour qu'un sens auguste se produisît: en le Vers."[4] La réintégration sans plus aux origines ne lui sied pas, alors il l'invalide:"il y a recommencement des conditions"[5]. On songe volontiers à la caverne miroitante de Platon lors d'une méditation sur cette autre déclaration du poète:"Longtemps, voici du temps - je croyais - que s'exempta mon idée d'aucun accident même vrai; préférant aux hasards, puiser, dans son principe, jaillissement."[6] Mais il consent à un

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45.

2 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.43.

3 Cf. ibid., p.42. Cf. aussi ibid., Don du Poëme, p.4 .

4 Ibid., Etalages, p.375.

5 Ibid., Solennité, p.332.

6 Ibid., Conflit, p.355.

art, une magie du souvenir pour "proférer sciemment [...] des paroles séparées de lui par un nombre de siècles important"[1]. Tandis que Platon veut renvoyer à un état idéal originel, l'oeuvre-souvenir de Mallarmé incite à la création de cet idéal. Remonté à sa source, son souvenir présidera à quelque chose non seulement de neuf, mais de supérieur: "il ressuscite au degré glorieux"[2]. De plus, sa rigueur d'opération consent à ce que l'homme accède à l'immortalité. C'est ce qu'il imprime, et à Hamlet - "du fait de s'être miré naïvement dans le séculaire texte"[3] - et aux créatures animistes de L'Après-Midi d'un Faune: "ces nymphes, je les veux perpétuer."[4]

D'autres raisons interviennent pour nous empêcher d'accepter un parallélisme entre le souvenir de Platon et celui de Mallarmé. Au départ, chacun concède que la mémoire, autant que la sensibilité, peut être diversement commotionnée[5]. Comme son prédécesseur, Mallarmé prise les vertus d'une réminiscence spontanée, ce qui fait qu'il n'hésite pas à doubler la mémoire d'oubli, lequel sera considéré après cette étude du souvenir.

---

1 Ibid., Les Mots anglais, p.1010. Note: Valéry considère le rapport entre le souvenir, le vers et la magie dans Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé, N.R.F., Paris, 1950, p.52.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.332.

3 Ibid., Hamlet, p.302. Note: on accorde généralement le thème de la réflexivité à la figure d'Ophélie. Georges Rodenbach nous fournit un exemple de l'occurrence usuelle du thème dans Le Règne du Silence, Les Chambres, I.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

5 Note: Mallarmé ajoutera que l'imagination peut de même être commotionnée.

On sent un voeu d'auto-allumage du souvenir quand le poète escompte de sa mémoire la spontanéité suivante:"et que ma chose, murie, immuable, devienne instinctive et non d'hier"[1]. La première strophe de Prose... se pare de cette spontanéité mnénotique:

> Hyperbole! de ma mémoire
> Triomphalement ne sais-tu
> Te lever, aujourd'hui grimoire
> Dans un livre de fer vêtu:[2]

Non pas qu'il tourne à son corps défendant autour de l'évocation volontaire du passé, qu'il pâtit de ce que Noulet appelle une mémoire indigente[3], inadéquate à s'ouvrir à la puissance d'assimilation de sa contre-partie platonicienne. Le lecteur est, à bon droit, conduit à voir un volontarisme séminal, "quelque devoir de tout recréer avec des réminiscences"[4]. Il reste que les deux modes récognitifs se spécifient chez Mallarmé.

La sensation vague de souvenance devant le bel objet se rencontre assurément dans la poésie mallarméenne. Les transactions confusionnelles que provoque la tasse chinoise dans Las de l'amer repos en proposent un exemple exquis. Le Phèdre de Platon étend les limites de la connaissance du contemplateur avec le bel objet; mais le symbole enclos dans le bel objet de Las de l'amer repos a pour tâche d'étendre les limites perceptuelles. Le bol

---

1 Idem, op.cit., Corr. I, p.351.

2 Idem, op.cit., O.c., Prose(pour des Esseintes), p.55.

3 Cf. cette thèse, p.50.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

chinois sans anse, en vertu duquel se ressaisit la souvenance congénitale et glissante d'une fleur transparente [vraisemblablement issue de l'antériorité immémoriale puisque l'unique perception du poète est de l'avoir sentie se greffer à son âme d'antan], cette tasse, dis-je, se présente encore aux prises avec sa virtualité. Toujours en voie de devenir, elle se fait sous notre regard intérieur alors même que le Chinois s'occupe à la peindre. Jusqu'au dernier vers avec ses fameux cils d'émeraude, le lecteur l'appréhende dans son état incomplet.

Au lieu de tendre vers les origines archétypales, "la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère"; la régression platonicienne ne peut entrer dans son intention lors qu'il propose "cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire."[1] Ses souvenances lui durent parce qu'il se tient en marge de la conscience[2].

---

1 Ibid., Avant-dire au Traité du Verbe, p.858.

2 Gaughan dit dans op.cit., p.8:"the theory appropriate to Mallarmé is termed marginal; the poet conceives of 'the imagination as a power within him not so much to destroy reality at will as to put it to his own purposes.'" Note: il cite ici W. Stevens. Le concept de Mallarmé comme poète marginal est emprunté à Michel Benamou. Je pense que Gaughan a tort d'assigner à Stevens seul la distinction d'avoir conçu une poésie centrale. Autant dire que Mallarmé n'a pas conçu une oeuvre synthétique. Ses témoignages en disconviennent. Il dit dans op.cit., Corr.I, p.224:"après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, ou [...] centre de moi-même, où je me tiens, comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine et qui existent déjà dans le sein de la Beauté."

Mallarmé a acclimaté son évocation du passé à ce que nous verrons devient son orphisme qui en offrira le point d'émergence. Un aspect ritualiste rend cet effort à son intégrité; il rappelle l'évocation liturgique du canon de la messe qui suit la consécration. Cette évocation comprend des prières à la mémoire de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension du Christ. Dans les écrits du poète, si sensible au manifesté liturgique, une telle anamnèse[1] retentit transfusible pour mener à une épiclèse: Orphée ne dévoile pas l'indicible, suprême blasphème, mais sème sa piste mnémotique d'ombres: il faut 'voir avec les yeux de la foi' un souvenir voilé et maintenu tel pour qu'il nous "livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de [nos] concepts."[2]

J'en reste à ce que j'ai dit; le récognitif mallarméen se caractérise par un aspect empirique résiduel et cet aspect se parachève hardi et avoué: l'affinement dispos du poème. Si le souvenir de Platon, tout en étant notionnel, allume, selon la formule proustienne, "un amas réfractaire de soupçons antérieurs"[3], celui de Mallarmé se campe plus en mesure, encore que plus océanique[4]. Son aplomb mène à une intemporalité bénéfique sur deux

---

1 Note: l'anamnèse ou l'évocation socratique du passé existe chez Platon.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Ballets, p.307.

3 Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, t.I, Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, p.525.

4 Note: les Idées-archétypes de Platon n'aboutissent pas à un tout océanique.

plans; elle fournit un relais du lié et du liant essentiel pour la maîtrise de la versification. Ensuite, cette manière de cohésion enténébrée du temporel amorce l'imminence du symbole. Je parle toujours du recours mallarméen à l'anachronisme méandrique. La confirmation suivante nous vient d'Emeric Fiser: "La naissance du symbole est [...] due à une illusion lorsque la mémoire [...] nous présente le passé sous forme de juxtaposition, au lieu de se dérouler en succession."[1]

La mémoire de Platon sert à connaître; elle se contente de reconnaître chez Mallarmé, c'est-à-dire, refléter, lire "sur le tain de souvenirs"[2]. La possibilité de procéder par élimination des dissemblances intéresse le souvenir platonicien où il n'est question que de ressemblances fatalement aimantées par leur origine, ainsi, ceux qui sont beaux participent d'une beauté préexistante et inconditionnée. Que le poète de son côté retrouve les vertus de la mémoire dans l'image du miroir ne l'empêche pas de s'élever contre l'élimination des dissemblances. Il loue "le regard jamais trompé par des similitudes de quelque allusion décorative aveuglante"[3].

Parmi les manifestations qui entrent dans l'ordre du souvenir-miroir, on compte l'union synthétique du double, la réflexivité prismatique et la 'réflexivité-prolongement'. J'appelle

---

1 E. Fiser, Le Symbole littéraire, José Corti, Paris, 1939, p.20.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Genre ou des modernes, p.318.

3 Ibid., p.316.

'réflexivité-prolongement' le phénomène par lequel le miroir-souvenir, suivant les lois de la Transposition[1] mallarméenne, peut renvoyer à autre chose, donner lieu à une transubstantiation. Qu'on se rappelle les évidences qui comblent Hérodiade, Les Fenêtres et le sonnet du cygne. Le souvenir-miroir de la princesse renvoie à des feuilles mortes, celui du moribond à un être angélique vaguement androgyne et celui du cygne à d'obscurs "vols qui n'ont pas fui!"[2] Mallarmé lui-même a lâché le mot:"Une sorte de connexité secrète unit"[3] le mirant et le miré, et le schème passe de la dualité à la synthèse.

Il nous faut admettre que le poète s'écarte du philosophe s'il convoite et maintient les distances dans sa réflexivité et récuse l'"imperturbable premier plan"[4] pour s'éprouver récognitivement "à la faveur d'un recul"[5]. Une variante de ceci: souvent il oppose deux mises en abyme; les plages se dispensent de converger et signalent une fuite l'une de l'autre ainsi que le montre Igitur. Si nous allons plus avant, un particularisme mallarméen ratifie le clivage entre les deux engendrements conceptuels;

---

1 Cf. ibid., Crise de vers, p.366. Cf. aussi cette thèse, p.59.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace..., p.67.

3 Ibid., Romances et vers d'album, Scolies, p.244.

4 Ibid., Etalages, p.376.

5 Ibid., Autre étude de danse: les fonds dans le ballet, p.308.

comme de juste, puisqu'il ne s'éprouve pas sous le faix du parti-pris platonicien envers les indices du chu ou du fané, Mallarmé n'hésite pas à mettre en rapport deux lassitudes, quelquefois deux passivités, "la neutralité identique du gouffre"[1]. A l'égal de l'écho, la reflexivité peut entretenir la réverbération de quelque chose qui s'éteint et, à l'instar de cet écho, elle aboutit régulièrement à une mise en résonance multiple et transitive. Surtout, emboîtant pour ainsi dire le pas de l'écho, la réflexivité s'infléchit jusqu'à s'avérer autre que ce qu'elle livre par ses équivalences fondues, irréductible à cette autre chose[2]. Cet extrinséisme des réalités, cette obliquité de coïncidence, de rassortiment figure ce que Mallarmé appelle le 'deux à deux': "Tout le mystère est là: établir des identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté."[3] Ces ressemblances estompées et leur subtil dosage permet de maintenir le "secret intime ignoré"[4].

Par suite de son immortelle caverne miroitante, le nom de Platon reste étroitement lié au thème du souvenir-miroir. Tant qu'on voudra. Toutefois, sa manifestation authentique et

---

1 Ibid., Un Coup de dés, p.473.

2 Note: ainsi le poète peut-il sans contradiction louer ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.482, ce don qu'avait son ami de proférer au cours des conversations "telle phrase, miroitante, neuve, abrupte, jailliss[an]t, pour déconcerter par la disparate d'avec rien alentour".

3 Idem, op.cit., Propos, p.174.

4 Idem, op.cit., O.c., De même, p.397.

plénière - entendons l'apothéose de la symétrie dans tous ses modes - est rendue absolue par Mallarmé. Dans son plein exercice, la réflexivité n'intervient pas dans les écrits de Platon. Non qu'il soit question d'inachèvement du motif - disons plutôt qu'il y a enjambement de ce motif. Chaque double d'ici-bas doit isolément tendre à retrouver l'idéal d'en haut et se fondre dans le creux de son abstraction. Pour surcroît d'aberration, le miroir part à la chasse aux contenus archétypaux isolés dans leur quant-à-soi racé. Les éléments qui résident dans notre champ perceptuel restent moindres sous peine de ne pas entrer au service de l'idéal. "Chez Platon, explique Henri Jones, le monde des Idées-archétypes est purement transcendant et comme 'aspirant' les phénomènes intellectuels et sensibles en vue d'une finalité qui justifie tout."[1] La visée mallarméenne s'appuie sur la compénétration et le prolongement sans se donner pour tâche la résorption d'une réflexion entamée. Il n'y a pas d'insertion éruptive de l'inférieur dans le supérieur, pas de chasse aux archétypes, et pour le dire inversement à la suite de Jones, le supérieur n' 'aspire' ni les précipités ni les balbutiements du monde.

Le concept de l'oubli distingue nettement la mémoire de Mallarmé de celle de Platon. Ce thème importe pour l'un comme pour l'autre. Il ne présente aucune ambiguïté dans sa fonction chez le philosophe pour qui l'union de l'âme au corps a été

---

1 H. Jones, lettre manuscrite de Montréal, le 21 mai, 1979, p.1. Cette lettre est adressée à moi.

cause d'un oubli momentané et déplorable; les réflexions de l'idéal seules lui survivent. Mais cet oubli brouille et même menace sa démarche métaphysique. Pour Mallarmé, le motif du "manque de mémoire"[1] se dissémine en emplois variés, non codifiés et quelquefois antithétiques. Jeune, il éprouvait la lacune mémorielle selon le mode platonicien; elle introduit la perte de la réflexion:

> "La mirerons-nous plus comme aux hivers passés?" [...]
> Oh! non, doit-on donc l'oublier? [...]
> N'oubliez pas un nom gravé sous une croix![2]
>
> ... et demain le siècle qui succombe
> Lui donnera l'oubli, cette seconde tombe![3]
>
> "Elle est morte", dit-on, et chacun l'oubliera.[4]

Cet avènement de vacuité correspond à l'affliction selon laquelle, à la suite de Platon, il ne sait reconnaître un événement contingent. Avant toutefois de rejoindre "l'oubli magique"[5], il aura à parcourir une trajectoire spirituelle que réclame le mysticisme de son symbolisme intuitif.

Envers les remous de la mémoire et son ajournement, le maître entretient des rapports éperdus, tôt mus en véritable complexe de l'oubli. Ce sommeil mémoriel se lie à sa fameuse

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Hommage (à Richard Wagner), p.71.

2 Ibid., Sa fosse est fermée..., p.8.

3 Ibid., p.9.

4 Ibid., p.10.

5 Idem, Alternative (De l'oubli magique, venue), N.N.R.F., 1er janvier, 1954, no. 13, p.188.

stérilité, mais il finira par tourner l'oubli en principe d'art et de pensée. Walzer suggère de la part de Mallarmé l'intuition "qu'il y avait un parti à tirer de ce blanc intérieur (... de Vere Novo à Igitur.)"[1] Il s'engage, dès Londres, dans une voie où l'oubli sera ontologiquement vérifié; à partir de ce séjour londonien la zone inconsciente du préconscient se descelle comme un tombeau pour l'envahir tout entier.

Ce qui commence en Angleterre par une "stérilité curieuse"[2] s'aggrave à partir du moment où il aménage son corps et son milieu domiciliaire pour le mettre en accord avec les approches fluctuantes de l'oubli. Sa chambre, comme lui éclaboussée de doutes, opère un délestage mémoriel du monde. Elle perd ses caractéristiques physiques et devient un centre suspensif pour l'âme du veilleur tout en traduisant un creux, un refus du centre[3].

La différence essentielle d'avec Platon, c'est que le personnage mallarméen, c'est-à-dire l'être qui désirait, devient

---

1 Walzer, op.cit., p.24. Note: c'est moi qui associe la stérilité à l'oubli; Walzer ne parle pas ici de stérilité.

2 Mallarmé, op.cit., Propos, p.31.

3 Note: la réduction, la schématisation de l'espace domiciliaire prédispose au thème du trou cérébral ou décervelage. Roland Barthes, dans son beau livre sur le Japon, L'empire des signes, Skira, Genève, 1970, p.148, offre cette précision: "Regardez le cabinet des Signes (qui était l'habitat mallarméen), [...] le corridor de Shidikai: tapissé de jours, encadré de vide et n'encadrant rien, décoré sans doute, mais de telle sorte que la figuration (fleurs, arbres, oiseaux, animaux) soit enlevée". Et, à la p.150, il dit encore: "le centre est refusé".

l'être qui se souvient. Le poète lui-même n'assigne à ses poèmes que "la valeur de souvenirs"[1]. La mémoire ne s'explique plus par une inextinguible soif platonicienne qui ne peut cesser de clamer l'idéal. Le souvenir mallarméen congédie ce désir, annule jusqu'à sa raison d'être. Voilà en deux mots le drame du sage chinois de Las de l'amer repos, du veuf de Pour votre chère morte, du moribond de Les Fenêtres, du rêveur ironisant de Mes bouquins refermés et du cygne emprisonné dans sa glace lacustre. Dans leur commune confrontation avec la mort qui fut 'la Béatrice'[2] du poète, ces initiés contemplent par le prisme du souvenir - mais de loin - suivant les nécessités distanciatrices essentielles à l'ennui mallarméen.

Henri Jones conclut de même dans sa lettre adressée à moi et déjà citée:

> Chez Mallarmé (selon moi) il n'y a jamais de finalité: tout part d'un Jour premier suivi de déterminations multiples, inextricables, qui aboutissent à nos pulsions créatrices. Si la satisfaction est telle, devant la "réussite", qu'il y ait illusion de l'Etre (Idée) nous avons oublié un instant la finitude et cela doit suffire. A cause de l'illusion, le phénomène esthétique se néantise: plus tard, il nous faudra encore créer ... et ainsi de suite. Nous devons stoïquement créer sans craindre les affres de la finitude. Est-ce bien cela que vous me demandez?[3]

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.211.

2 Note: quand Mallarmé dit ibid., p.246, "la destruction fut ma Béatrice", cela ne signifie pas, selon moi, que l'acte d'abolir sanctionne la création. Il me paraît plutôt référer à sa propre destruction qui précède sa résurrection en tant que poète impersonnel.

3 Jones, op.cit., p.2. Note: je n'entérine pas l'identité de l'Etre et de l'Idée telle que la propose Jones.

D'une intuition semblable mais portant sur un seul poème, celui du Faune, Mauron commente: "La courbe de L'Après-Midi est encore une parabole. L'esprit du Faune émerge de l'inconscient, élabore un rêve de désir et replonge. Le bonheur du poème est fait de ce laisser-aller."[1] Platon aussi perçoit et rend compte d'un mouvement cyclique; cette pulsion anime le Cosmos lorsque celui-ci échappe au statique. Bird avait sans doute raison dans sa remarque: "Baudelaire et Poe qu'il ne cessa d'appeler ses maîtres mais dont il abandonna le procédé de répétitions"[2]. Ce qui fut abandonné comme procédé de versification ne fit cependant que s'affirmer au niveau de l'inspiration récurrente, du resserrement des images parallèles et de l'initiation éternellement cyclique qui attend l'artiste, cette ascèse esthétique dont parlait Jones tout à l'heure et qui attend "ce promeneur d'un labyrinthe de troubles et de griefs [qui] en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé"[3].

Je rappelle que la question des influences, si intéressante qu'elle puisse être, n'occupe pas le premier plan de ma recherche mais sert à fonder mes propos sur la spiritualité de Mallarmé. J'arrête ici mes considérations sur la place du platonisme dans

---

1 Mauron, Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1950, p.23.

2 Bird, op.cit., p.80.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Hamlet, p.300.

la pensée et l'oeuvre de l'artiste. Il serait trop long de rappeler tous les points de divergence dans l'orientation des deux penseurs et ainsi je me limite à signaler les principaux écarts conceptuels. Mon but est d'aménager le thème d'Orphée au miroir.

Partis tous deux de la théorie des correspondances, Platon opte pour une pluralité des Idées où l'âme intellective est à la tâche alors que Mallarmé rejette la pluralité et l'innéisme des Idées. Il s'attache à la seule Beauté et non au Bien ou au Vrai, laissant de côté la chasse aux archétypes et préférant un sentiment intérieur plutôt qu'une forme idéale. Il s'intéresse moins aux êtres qu'à leur répercussion en lui, mais garde des Ioniens que la raison des choses réside dans les forces de la nature; pour lui la matière s'affirme coexistentielle à l'esprit. Alors que Platon abomine l'imagination, Mallarmé exalte la volonté de fiction cartésienne. Jamais n'offre-t-il de solutions, préférant l'acte de 'désigner' à celui de définir.

Chez le philosophe, le souvenir renvoie à un passé idéal et l'oubli s'avère surtout néfaste. Dans une étude succincte comme celle-ci, il y a toujours risque de fausser la question qu'on doit nécessairement simplifier. Il est préférable de nuancer les assertions, notamment à propos de l'oubli platonicien. Vrai, il se présente néfaste de manière générale. Mais il entretient toujours des rapports avec l'"inscience" socratique, essentielle à la mise en mouvement de l'amour philosophique[1]. Par contre,

---

1 Note: Jean Laborderie dit dans Le dialogue platonicien de la maturité, Les Belles Lettres, Paris, 1978, p.320: "ceux qui n'oublient et n'ignorent rien ne sont pas soumis à la chute et à l'incarnation."

chez le poète, ce même souvenir préside indubitablement à quelque chose de neuf et l'oubli devient principe d'art et de pensée.

Finalement, Mallarmé diffère de Platon à partir de sa mystique de la réflexion. La mémoire du métaphysicien sert à connaître et celle du symboliste sert à reconnaître, à refléter 'sur le tain de souvenirs'. Son miroir-souvenir ne renvoie pas à un parent idéal mais à autre chose. Jamais ne se donne-t-il pour tâche la résorption d'un miré entamé.

CHAPITRE II

MALLARME ET L'HEGELIANISME

La critique littéraire met également en valeur la pensée de Hegel dans l'oeuvre mallarméenne. J'ai choisi de sonder ce deuxième courant dialectique étant donné qu'il m'importe de diminuer la primauté des influences autres que strictement esthétiques: ces dernières demeurent les seules avouées par Mallarmé. Je n'oublie pas le dire de Thibaudet:"Des mots propres à caractériser l'oeuvre de Mallarmé, aucun ne reviendrait si souvent que celui d'Idéalisme."[1] Encore de Thibaudet, on peut lire: "Tout idéalisme chez les philosophes est constructif, et par là il touche à l'oeuvre d'art. Non seulement Platon, mais Berkeley, Kant, Fichte, Hegel, Renouvier."[2] Il faut mettre au point les principaux éléments idéalistes de notre penseur, mais sans oublier qu'il se disait n'être que poète. A supposer qu'il ne m'incombait pas de considérer certaines pensées directrices touchant de près ou de loin l'idéalisme hégélien, à tout le moins un commentaire général s'imposerait.

Mes propos sur Platon m'ont menée à examiner en profondeur certains aspects de la pensée mallarméenne; il m'arrivera à l'occasion de les effleurer, mais sans me mettre à tâche de les réapprofondir en entier à la lumière de l'hégélianisme.

---

1 Thibaudet, op.cit., p.97.

2 Ibid., p.103.

Peu de philosophes s'exprimèrent de façon plus systématique et peu exercèrent un si grand rayonnement d'influence que Friedrich George Wilhelm Hegel. Né à Stuttgart en 1770, mort à Berlin en 1831, il emboîtait le pas de son prédécesseur Schelling avec une conciliation du moi et du non-moi dans la Nature et l'Absolu. Ce sera à l'esprit posé et systématique de Hegel de réaliser plus à fond cet accord. A partir de lui, la conscience ne réside plus au centre de l'existence mais s'inscrit à un moment de l'évolution universelle. La dialectique de l'Idée engendre la nature ou le développement du monde réel extérieur à l'Idée; elle engendre aussi l'Esprit.

Ce qui distingue Hegel de Schelling le rapproche de Marx; le système qu'il élabore se démontre en se développant. Tout est intelligible par l'être qui, identique en son fond avec l'Esprit ou Idée, se manifeste dans l'univers concret grâce au mouvement dialectique. Or l'Idée, la Nature et l'Esprit composent le schéma parfait de la dialectique. Considérons un résumé de ce développement. L'Idée offre le point de départ; elle est pensée absolue, pure et immatérielle. La Nature met en jeu la dissolution de l'Idée à travers l'espace et le temps. Finalement l'Esprit offre un retour de l'absolu sur lui-même; l'Esprit devient la pensée existant pour elle-même. En outre, l'Esprit hégélien contient l'intériorisation de la nature. Bref, Hegel procède d'un système de concepts à un système dans la nature puis arrive enfin à un système d'esprit.

A la suite de Platon, Hegel recourt à une dialectique, plus précisément à une dialectique de la contradiction dont Héraclite avait jeté les fondements; il s'agit de la démarche thèse-antithèse-synthèse. Hegel appelle son système de triades: affirmation-négation-négation de la négation. Cette dialectique où certains reconnaîtraient la pensée mallarméenne sert à systématiser et à compléter tous les aspects de la connaissance pour enfin les fondre ensemble. Afin d'éviter la contradiction, Hegel affirme qu'il n'y a rien en dehors de notre idée et de notre connaissance; il voudrait expliquer tout par la seule activité intellectuelle. La Réalité [l'Absolu] est de la nature d'un esprit[1].

Paul Foulquié entrevoit un problème dès le départ:

> D'une part, Marx comme Hegel prétendent qu'il n'y a pas de vérité irréformable, que toute affirmation suscite sa négation et celle-ci la négation de cette négation, d'où résulte une synthèse provisoire par laquelle on commencera une nouvelle triade. D'autre part, ils donnent leur doctrine comme définitive, violant ainsi un principe essentiel de la dialectique.[2]

De nombreux penseurs se joignent à Foulquié pour douter de la validité de la dialectique idéaliste. Theodor Haering qui a entrepris l'étude de l'édifice hégélien avertit le lecteur:

> C'est un secret connu de tous que jusqu'ici presque tous les exposés ou introductions à la pensée de Hegel laissent complètement en panne le lecteur qui veut ensuite s'attaquer à la lecture de ses oeuvres, et

---

1 Note: Hegel ne donne pas à cette déduction le sens d'une théogonie ou d'une émanation réelle. Cf. R. Plant, Hegel, London and Bloomington, New York, 1973, chap. 2.

2 P. Foulquié, La Dialectique, P.U.F., Paris, 1969, p.69.

> même que de ces interprètes de Hegel bien peu seraient capables de faire intégralement le mot à mot d'une page de son oeuvre [...].
>
> Il faudrait suivre pas à pas tout le développement des philosophes de cette espèce, et ceux qui le font découvrent ce secret de polichinelle que les théories complètement élaborées et les systèmes de ces hommes (Fichte, Schelling, Hegel), pris dans leur ensemble, sont au fond encore aujourd'hui toujours incompris, soit par leurs partisans qui les répètent comme un secret et presque comme un mystère, soit par leurs adversaires.[1]

Les amis littérateurs qui ont pu exercer une influence hégélienne sur Mallarmé s'inscrivent parmi ces partisans que mentionne Haering; ils étaient au nombre des premiers adeptes de Hegel à subir l'envoûtement du secret et du mystère émanant de ses commentaires. Gardons à l'esprit que ses propos sont implacablement abstrus et poussés jusqu'à la minutie par celui qui n'écrivit rien avant d'avoir, au cours de la moitié d'une vie, achevé par d'interminables réflexions l'élaboration de son système.

Rejoignant Foulquié cité plus haut qui met en question le principe essentiel de la dialectique idéaliste, invalidée à partir du moment qu'elle se donne pour définitive, Brice Parrain commente à son tour:

> Etant par essence un dialogue, la dialectique suppose évidemment deux personnages. Elle est donc contraire à la notion de monisme. Elle ruine dès le principe l'entreprise de Hegel et de Marx qui est fondée sur cette notion.[2]

---

1 T. Haering cité par Foulquié dans op.cit., La Dialectique, p.49.

2 B. Parrain, L'embarras du choix, Gallimard, Paris, 1946, p.143. Note: le monisme auquel s'affilie Hegel, sans être la doctrine de substance avancée par Spinoza, s'y apparente.

Quel que soit le bien fondé de la démarche hégélienne, celle-ci avait son cours dans les salons, les cafés, les correspondances et les visites d'amis auxquels Mallarmé avait accès en 1866, année présumée de son initiation hégélienne. Au vrai, cette dialectique était dans l'air bien avant 'l'apprentissage' mallarméen. Gardner Davies avoue que:

> Au moment où le poète se consacrait spécialement aux lectures philosophiques, les idées de Hegel étaient tombées depuis un certain temps dans le domaine public, et il est probable que Mallarmé les envisageait plutôt comme une acquisition de la "philosophie moderne"[1] qu'une découverte spécifiquement hégélienne.

Cette pensée ne pouvait manquer de le séduire, ne serait-ce que superficiellement, puisqu'elle entretenait le discours - primordial pour le poète - de l'Esprit avec le Néant[2]. A supposer qu'il ne se soit attardé que de façon passagère auprès de la dialectique hégélienne, elle corroborait un espoir qu'il nourrissait. Michaud va plus loin; il maintient que:

> Hegel révèle à Mallarmé [...] <u>que le Néant n'est pas un aboutissement mais un point de départ</u>, et que ce Néant, ce Non-Etre n'est autre que l'Etre même en son

---

1 G. Davies, <u>Vers une explication rationnelle du Coup de dés</u>, José Corti, Paris, 1953, p.50. Note: il n'est aucunement prouvé que Mallarmé se soit adonné à des lectures philosophiques. Cf. de Lloyd-James Austin, <u>Mallarmé et le rêve du 'Livre'</u>, <u>Mercure de France</u>, 1er janvier, 1953. Austin y suggère qu'un article d'Edmond Scherer, paru dans la <u>Revue des Deux Mondes</u>, aurait pu exercer une influence sur le poète. Mais Scherer publiait son article bien avant 1866. La date de parution de l'article en question est le 15 février, 1861.

2 Note: dans le philosophie de l'Esprit de Hegel, c'est la troisième partie touchant l'esprit absolu qui aurait intéressé Mallarmé; il y est question d'art, de religion et de philosophie.

> état premier: état négatif, puisqu'il ne saurait se définir par rien, mais qui contient en soi toutes les possibilités [...]. Pour Hegel, en effet, cet état originel, mystère inconnaissable, la Vie universelle a pour fonction de l'élucider, de le révéler à lui-même. [...] Ce qui joue le rôle de révélateur, c'est la conscience, l'Esprit par lequel l'Etre se réalise.[1]

La critique littéraire ne manque pas de voix pour faire de la pensée mallarméenne une descendante de la dialectique hégélienne. Pour ce, elle s'appuie d'ordinaire sur l'influence d'Eugène Lefébure, laquelle a l'avantage de s'inscrire dans l'époque présumée hégélienne. C'est bien en 1866 qu'il invita l'ami Stéphane à passer, chez lui à Cannes, les fêtes de Pâques. Tous s'accordent à tenir cette période pour cruciale dans la formation spirituelle du poète.

Mais Cazalis, qui à cette époque mentionne deux fois Hegel dans ses lettres à Mallarmé, ne corrobore que l'hégélianisme de Lefébure[2]. Ceux qui recourent à l'influence de Lefébure disposent de plus d'une option à laquelle affilier les déterminantes conceptuelles qui auraient pu passer à Mallarmé. Séduit par les arcanes que son métier d'égyptologue confirmait, Lefébure s'accommode d'un certain occultisme; surtout il aborde le spiritisme que le décès récent de sa femme tant aimée absoudrait,

---

1 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.56. Je souligne. Cf. aussi Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.52.

2 Cf. lettres citées par Mondor dans op.cit., Eugène Lefébure, sa vie, ses lettres à Mallarmé, p.221 et 239.

clamerait[1]- Bref, Lefébure ressassait plus d'un système conceptuel. On peut supposer des entretiens hégéliens entre lui et Mallarmé, peut-être sur les oeuvres déjà parues en traduction française. Tout probablement, le volume qui aurait fixé leur intérêt aurait été **L'Esthétique, justement la première oeuvre du** philosophe allemand traduite en français[2]

Il est malaisé à dire jusqu'à quel point un séjour manifestement social a pu compter dans la gestation artistique d'un génie. De grands mouvements d'âme cèdent à un événement fulgurant, souvent insolite. Mais qu'en serait-il d'une initiation philosophique? Disposons-nous d'autres commentaires d'intimes pour appuyer la thèse hégélienne? Villiers de l'Isle-Adam nous laisse un commentaire quelque peu tardif de septembre de la même année portant sur son coup de foudre hégélien:"Quant à Hegel, je suis bien heureux que vous ayez accordé quelque attention à ce miraculeux génie, à ce procréateur sans pareil, à ce reconstructeur de l'univers."[3]

---

1 Note: Ettie [Yapp] Lefébure était tout probablement la morte à laquelle Mallarmé consacre le sonnet Pour votre chère morte, son ami étudié à la fin de cette thèse. Cela porte le lecteur à voir avant tout une influence spirite en ce qui a trait à Lefébure. Par contre, il n'y a aucun poème 'platonicien' ou 'hégélien' dans l'oeuvre de Mallarmé.

2 Note: voici la parution en traduction française des oeuvres de Hegel - La Poétique, 1855, La Logique, 1859, Le Système des Beaux-Arts, 1860, Philosophie de la Nature, 1863, Introduction à la philosophie de Hegel, 1864. Restait à paraître, Philosophie de l'Esprit, 1867-1869.

3 V. de l'Isle-Adam cité par Michaud dans op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.55. Note: Michaud ajoute le renforcement de 'bien' que je souligne. Ce mot ne paraît pas dans la lettre telle que transmise par Mondor dans op.cit., Corr.I, p.231.

On s'étonne que le Villiers hyperbolique de la conversation et de la correspondance ne se permette que cette modeste appréciation: 'que vous ayez accordé quelque attention'. Ce qui a pu influencer Mallarmé plus que ses entretiens avec Lefébure me paraît néanmoins être ce mot de Villiers, offert à l'unique attention du poète, et contenant la précision: 'ce procréateur sans pareil'. Richard et Julia Kristeva ont rendu compte à fond de l'instinct dynastique de Mallarmé. Le seul témoignage qui m'induit à accepter la possibilité d'une influence hégélienne reste celui-ci de Villiers dans lequel - semble-t-il inconsciemment - il a pu exciter l'obsession procréatrice de son ami.

Si l'hégélianisme triomphe en quelque **mesure**, ce serait vraisemblablement par sentiment d'obligation amicale que souligne le très averti Mauron: "Seuls Lefébure et Villiers de l'Isle-Adam semblent avoir exercé sur lui une influence spirituelle."[1] Reste à savoir laquelle elle fut. A ce dernier le poète avoue avec candeur: "Vous êtes un magicien et je ne puis rien vous refuser."[2] Alan William Raitt, grand exégète de Villiers, confirme cette influence, particulièrement en ce qui a trait à l'hégélianisme dans son travail exhaustif consacré à Villiers: "L'idéal d'une oeuvre qui serait la quintessence poétique de l'univers a pu être suggéré à Mallarmé par le système de Hegel vu à travers les

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.45.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.260. Note: il présente cet aveu sous couvert de badinerie.

interprétations de Villiers."[1]

Il faut qualifier avec prudence l'influence exercée par Villiers sur son ami. En 1862, à Solesmes, il s'imprégnait de la Mystique de Görres et en 1866 il lut et recommanda à Mallarmé Dogme et Rituel de Haute Magie d'Eliphas Levi[2]. Le témoignage d'un proche parent, Robert du Pontavice de Heussey, affirme que les initiations hégélienne et occultiste remontent à la même date[3]. Michelet précise à son tour que la réputation villérienne des années soixante l'annexait à l'occultisme: "Ceux qui connurent Villiers subirent son influence de magicien [...]. Il avait une gloire occulte. C'est peut-être la plus belle forme de la gloire."[4]

---

1 A.W. Raitt, Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, José Corti, Paris, 1965, p.286. Je souligne. Note: une déclaration de ce même auteur datant de six années avant la publication de cet ouvrage était beaucoup plus forte. On peut lire dans idem, Villiers de l'Isle-Adam et l'Illusionnisme, C.A.I.E.F., vol. 12, mars 1960, p.185: "C'est en effet par Villiers que Mallarmé a été mis en contact avec la philosophie de Hegel, et ce contact, pour sommaire qu'il ait été, a contribué dans une large mesure à créer l'état d'esprit d'où est sortie, après la crise des années 1867-1879, toute l'esthétique mallarméenne."

2 Cf. G.-Jean Aubry, Une amitié exemplaire, Stéphane Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, Mercure de France, Paris, 1924, p.37. Note: selon son témoignage, les propos de Levi sont accueillis par Villiers comme 'l'étonnement même'. On ne sait pas s'il recommanda à Mallarmé la lecture de Hegel; le certain, c'est qu'il recommanda ce traité à son ami poète qui projetait de rédiger un traité sur le lapidaire, c'est-à-dire sur la valeur ésotérique des pierres précieuses.

3 Cf. R. du Pontavice de Hussey, Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain, l'homme, Savine, Paris, 1893, p.63 à 65. Note: l'auteur y déclare être l'initiateur de son cousin tant en occultisme qu'en hégélianisme.

4 Michelet, Figures d'évocateurs, Figuière, Paris, 1913, p.245.

Ne reprochons pas à Michelet ce jugement quelque peu arbitraire, dû à sa ferveur pour l'occultisme. Villiers lui-même se targuait d'hégélianisme jusqu'en 1880 alors que dès août 1870 il répudiait cette dialectique dans une lettre à Mallarmé: "Mon cher Mallarmé, j'arrive avec Catulle et sa femme, et je vais enfin connaître ce que vous avez fait d'admirable. J'ai planté là Hegel. J'apporte La Révolte."[1]

A propos d'un livre qui n'a jamais paru et que Villiers de l'Isle-Adam devait nommer L'Illusionisme, Raitt fait ce commentaire:

> Si ces idées prennent leur source dans l'hégélianisme, elles finissent par ne plus y ressembler du tout et même dans l'esprit de Villiers, elles n'ont guère pu représenter le système de Hegel [...] les déclarations contradictoires de Villiers étaient plutôt de nature à amener ses admirateurs à croire qu'il était encore, comme il l'avait été autrefois, un fervent de l'hégélianisme.[2]

Pourquoi ne pas s'en tenir à sa déclaration de 1870? Plus important encore, pourquoi Mallarmé perpétue-t-il sciemment ce mythe d'un Villiers hégélien? Raitt explique:

> C'est qu'auprès des jeunes auteurs de ces années-là, Villiers passait pour un puissant penseur, peut-être même à certains égards, pour le plus grand philosophe du mouvement. Mallarmé lui-même a fait de son mieux pour encourager cette conception de Villiers, et c'est surtout son intellect qu'il met en valeur dans sa magnifique oraison funèbre.[3]

---

1 V. de l'Isle-Adam cité par Mondor dans op.cit., Corr. I, p.332.

2 Raitt, op.cit., Villiers de l'Isle-Adam et l'Illusionisme, p.184, 185.

3 Ibid., p.185.

Parmi les auteurs de chevet de Villiers mentionnés dans cette oraison funèbre, Mallarmé nomme Hegel pour la première et seule fois dans ses écrits:"principalement un désigné par lui le Titan de l'Esprit Humain, Hegel."[1] Or il existe ce témoignage de H. Charpentier:"Villiers lui laissait [à Mallarmé] quelque bouquins parmi lesquels un Kant et un Hegel. Les deux ouvrages paraissent n'avoir été ouverts ni par le donateur, ni par le donataire."[2]

Plusieurs possibilités se présentent pour expliquer le pourquoi. Sartre répond de la première possibilité:"Il y a chez Mallarmé un mystificateur triste: il a crée et maintenu chez ses amis et disciples l'illusion d'un grand oeuvre où soudain se résorberait le monde"[3]. Le jugement me paraît un peu fort. Il ne faut pas oublier que les penseurs de l'époque étaient particulièrement enclins à se targuer d'une impression qu'ils subissaient, celle des raccrochements obstinés d'un mythe à leur personne et qui, par après, devenait leur paradigme spirituel. Lefébure fournit un bon exemple de cette mode littéraire.[4] Aussi assouvissait-on

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam,p.491.

2 H. Charpentier, Mes bouquins refermés, Les Lettres, numéro spécial, 1948, p.49.

3 J.-P. Sartre, Mallarmé (Les Ecrivains célèbres), vol. III, éd. d'art Lucien Mazenod, Paris, 1953, p.151.

4 Note: une phrase de Lefébure trouvé au hasard de Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.218, N. montre comment il 'hégélianise': "bien que je sois, en ce moment surtout, qu'une idée solitaire, embarrassée d'un corps".

de cette manière le besoin d'un Mage et écartait-on l'arbitraire et l'incohérent issus d'une veine occulte - par exemple, celle d'un Hoffman qui ne connaissait pas la sécurité d'un échafaudage métaphysique. Or cet échafaudage semble être venu surtout de Poe. Autant que Hegel, son Eureka de 1848 prétend recréer l'univers.

Il ne me paraît pas impossible que - à son insu peut-être?- Mallarmé ait voulu distinguer l'esprit 'métaphysicien' de Villiers du sien, lui qui se décrivait ainsi en 1871:"Je redeviens un littérateur pur et simple. Mon oeuvre n'est plus un mythe."[1] Haskell Block a peut-être raison dans cette affirmation:"we may hasard the suggestion [...] that the ideological premises of l'Oeuvre are to be found primarily in occult and mystical thought rather than in the Hegelian dialectic."[2] Il importe néanmoins de ne pas faire profiter l'ésotérisme aux dépens de l'hégélianisme: en large mesure, l'occultisme de Villiers comme celui de Mallarmé semblent être feints.

On sait qu'après le décès de Baudelaire, Villiers prenait la première place parmi les admirations mallarméennes vouées aux auteurs vivants. Nul besoin de chercher plus loin que dans Axel une source probable du curieux occultisme, mêlé de nihilisme ante-hégélien et "mis à contribution pour la décoration"[3]. Les deux

---

1 Ibid., p.342.

2 H.M. Block, Mallarmé and the Symbolist Drama, Wayne State University Press, Detroit, 1963, p.54.

3 V. de l'Isle-Adam cité par Raitt, op.cit., V. de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, p.160. Thibaudet dit dans op.cit., p.98:"l'idéalisme [de Villiers et de Mallarmé] est une manière de vivre et de créer, née d'un tempérament d'artiste."

amis décrient l'occultisme de quatre sous qu'ils considèrent "irrévocablement compromis par la démocratisation et le charlatanisme, le commercialisme et le sacrilège"[1]. Ils explorent surtout un occultisme symbolique qui découle d'une ascèse mystique aux récompenses incertaines; le Mage, le visionnaire de l'or caché propose une doctrine de désespoir et de renonciation. Justement - et personne ne semble l'avoir remarqué jusqu'à présent - les deux auteurs ont travaillé le thème de la tête coupée où persiste la vie[2].

Un effort pour contrebalancer l'incohérence des sensations inédites et de l'extranaturel s'impose. Cet effort, Mondor le dit, aboutit à un rythme: "Hegel et Wagner ont agi."[3] Ce rythme me paraît plutôt venu de Poe, de sa logique intérieure et de sa vision architecturale du Beau et du poème. S'il y a synthèse, elle n'est pas hégélienne, mais, comme conclut Valéry, "une synthèse de l'incantation"[4] - une synthèse poesque que résume

---

1 de l'Isle-Adam cité par Raitt dans op.cit., V. de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, p.205. Note: ces quatre points seront repris par Mallarmé dans son article Magie, paru en 1893. C'est donc que cette attitude villérienne lui durera.

2 Note: cf. cette thèse, p.176 et p.195. Chez Mallarmé il y a la décollation de Jean et Villiers donne celle de l'amant dans Claire Lenoir; celle-ci est réfléchie dans le regard expirant de Claire, tableau monstrueux offert à Tribulat Bonhomet. La tête libérée est orphiquement musicale dans Mallarmé, op.cit., O.c., Pauvre Enfant pâle, p.274, quatrième paragraphe.

3 Mondor, Vie de Mallarmé, Gallimard, Paris, 1948, p.772.

4 Valéry, Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé, Variété III, Gallimard, Paris, 1936, p.16.

Hubert Matthey:"prouver la nécessité du rythme qui, de pulsations en pulsations, le fait passer de l'homogène à l'hétérogène, pour revenir à l'unité primordiale."[1] Je partage l'entendement de René Lalou :"Les admonestations d'Edgar Poe touchant le caractère surnaturel de la Beauté ont peut-être incité Stéphane Mallarmé à immoler si cruellement la chair sur l'autel de la 'musicalité'"[2]. C'est bien Poe qui voit la réalisation du 'sentiment poétique' dans la musique et dans la poésie conçue comme musique.

A bien y penser, Hegel semble se manifester dans la vision mallarméenne de la poésie. Mais il y a un paradoxe - Cette ressemblance ne s'est imposée à moi qu'à la lecture des propos hégéliens sur la musique. Celles qui coïncident avec l'esthétique mallarméenne foisonnent:"Faire résonner dans des sons [...] ces mystérieux mouvements de l'âme [...]. L'intériorité comme telle, voilà donc la forme sous laquelle la musique doit concevoir son sujet"[3].

Il reste que Mallarmé semble insister moins sur sa propre impersonnalité que sur celle du vers:"Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu."[4]

---

1 H. Matthey, Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800, Payot, Paris, 1915, p.231.

2 R. Lalou, Défense de l'homme, éd. Simon Kra, Paris, 1926, p.88.

3 Hegel, Esthétique,textes choisis, P.U.F., Paris, 1973, p.100.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres,p.655.

Il n'est pas étonnant que certains aient vu l'influence de Schopenhauer sur Mallarmé, un avis que pour un temps j'ai partagé. Le poète aurait emprunté au philosophe d'abord ce thème:'l'univers est ma représentation'[1]. Ses purs ongles où un sigle de l'univers, la Grande Ourse,le figure dans la glace autrement vide offre l'exemple idéal, surtout que le terme 'septuor' a de surcroît une acception musicale; au dire de A. Lytton-Sells, Mallarmé aurait emprunté à Schopenhauer la parabole primordiale qu'il assigne à la musique[2]. Combien tentant de suivre ce courant de pensée dont Thibaudet fut un des premiers commentateurs:"Et je rappelle que dans l'esthétique de Schopenhauer la musique ne figure plus une image des Idées, mais les Idées elles-mêmes[3]. Mallarmé ne déclarait-il pas:"la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée."[4] En effet, pour Mallarmé comme pour Schopenhauer, la musique assure l'expression résumée du monde en tant que volonté. La juxtaposition récurrente

---

1 Note: Villiers en avait dit autant dans Axel; mais l'oeuvre ne fut publiée qu'en 1890. Michel Décaudin cite Villiers dans La crise des valeurs symbolistes,Collection "universitas", Toulouse, 1960, p.19:"sache une fois pour toujours qu'il n'est d'autre univers pour toi que la conception qui s'en réfléchit au fond de tes pensées, car tu ne peux le voir pleinement, ni le connaître, en distinguer même un seul point tel que ce mystérieux point doit être réel en sa réalité."

2 A. Lytton-Sells, Reflexions on Stéphane Mallarmé, Some Greek and English Reminiscences, M.L.R., octobre, 1946, p.368.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.649.

4 Note: Rank dit dans op.cit., p.145:"pour Schopenhauer l'essence de l'action esthétique consistait à nous affranchir de la 'volonté'".

des termes 'musique' et 'oubli' témoignent de cet affranchissement de la volonté créatrice au profit du Beau:

> Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais accumuler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli.[1]

> Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.[2]

Ainsi à deux périodes différentes, aux années soixante et aux années quatre-vingt, Mallarmé conviait-t-il les poètes à reprendre à la musique leur bien. Mais cette musique toute-puissante qu'il appelait "le haut fourneau transmutatoire"[3] ne pouvait guère être empruntée à Schopenhauer puisque sa première étude traduite en français ne parut qu'en 1874, laquelle passa probablement inaperçue du poète. Ce n'est qu'en 1885 que la Revue Wagnérienne commençait à propager la pensée schopenhaurienne qui n'allait être traduite au total en français qu'à partir de 1888, donc après la publication de L'Avant- dire au Traité du Verbe cité plus haut.

Pour ce qui est de l'influence de Hegel sur Mallarmé, il existe encore quelques témoignages de ses contemporains, dont voici ceux de Cazalis adressés au poète:"sois calme comme un

---

1 Mallarmé cité par Mondor dans op.cit., Vie de Mallarmé, p.257. Je souligne.

2 Idem, op.cit., O.c., Avant-dire su Traité du Verbe, p.857. Je souligne.

3 Ibid., Bucolique, p.404.

hégélien, et c'est vraiment une religion que tu portes à ravir."[1]

Et:

> Tu as besoin de Paris, à Tournon tu es vraiment trop seul et, si tu deviens bouddhiste, tu comprends que tout est perdu; où allons-nous? Lefébure, hégélien, Mallarmé bouddhiste, Cazalis à Lourcine, Catulle marié; quel galimatias et cela annonce l'apocalypse.[2]

Michaud cite cette dernière déclaration de Cazalis à l'appui d'une influence hégélienne sur Mallarmé. Mais que dit son ami? Qu'il sera à Lourcine, que Catulle est marié, que Mallarmé est bouddhiste, que Lefébure est hégélien. La seule conclusion possible: à tort ou à raison, Mallarmé s'est donné une réputation de bouddhiste. Au moins il parle du bouddhisme dans sa correspondance, bien que ce ne soit que pour nier cette influence chez lui. Je le répète, dans ce qui nous reste de sa correspondance et dans ses autres écrits, le nom de Hegel ne figure qu'une seule fois et cet emploi se rapporte exclusivement à Villiers. N'empêche pas que bon nombre d'exégètes, acharnés à découvrir un mobile hégélien dans les écrits du poète, se sont donnés pour tâche d'établir des liens entre les deux auteurs.

---

1 Cazalis cité dans idem, Corr.I, p.238. Note: Cazalis aurait bien pu lui dire d'être 'sage comme une image', une telle déclaration n'en aurait pas fait une image pour autant. Aussi, il est possible que le nom de Hegel - du moins dans l'esprit de Mallarmé et de ses amis - ait été associé au calme.

2 Ibid., p.218. Je souligne. Note: Michaud cite la moitié de ce passage dans op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.55. Il m'était impossible de ne pas remarquer dans le segment cité quatre erreurs typographiques: 'Si' pour 'si'; 'Où' pour 'où'; une virgule entre 'Mallarmé' et ' bouddhiste'; une majuscule pour 'apocalypse'.

Considérons quelques unes des principales voix qui ont fait retentir le nom de Hegel dans la pensée de Mallarmé. Parmi les plus convaincants il y a Antoine Adam[1] et, je l'ai dit, L.-J. Austin[2] dont l'important article situerait bien avant l'influence de Lefébure l'apprentissage hégélien de son ami. Je rappelle que d'après Austin un article d' Edmond Schérer serait à l'origine d'une vive attention que le poète aurait voué à Hegel. Mais la parution d'un article n'implique pas un intérêt, ni même une lecture, fructueuse ou autre, de la part d'un adolescent rêveur. Au vrai, dans cet article il est question d'une quête de l'impersonnalité "pour sentir vivre en lui". Schérer s'attarde aussi au concept de la phénoménologie en tant qu'ensemble de "développements par lesquels l'univers arrive à prendre conscience de soi."[3]

Il importe aussi de ne pas passer sous le silence les dévoués commentaires de Camille Mauclair. La critique semble

---

1 Cf. de A.Adam, Premières étapes d'un itinéraire, Les Lettres, numéro spécial, 1948, p.127-131. Note: l'article est malheureusement un peu succinct sur la question de l'hégélianisme.

2 Cf. cette thèse, p.87, note 1. Cf. aussi de Austin, Mallarmé et son critique allemand, R.H.L.F., avril-juin, 1955, p.184-194; encore idem , Les "années d'apprentissage" de Stéphane Mallarmé, R.H.L.F., janvier-mars, 1956, p.65-84. Note: il n'est que Richard et Austin Gill qui accordent aux dires de Austin l'attention qu'ils méritent. Cf. de A. Gill, Mallarmé's Debt to Chateaubriand, M.L.R., octobre 1955, p.414-432.

3 Edmond Schérer, Hegel et l'hégélianisme, Revue des deux mondes, 15 février, 1861, p.13. Note: pour une explication de la phénoménologie de l'Esprit de Hegel, cf. Jean-François Lyotard, La Phénoménologie, P.U.F., Paris, 1967, p.43-44. Celle de Mallarmé rejoint plutôt la phénoménologie transcendentale de Husserl avec ses réductions éidétiques successives.

s'être entendue pour lui reprocher sa situation changeante quant à l'hégélianisme de son maître. C'est parce qu'il a eu cette intégrité critique qu'il reçoit mon admiration et ma gratitude d'étudiante mallarméenne. Il fit paraître en 1935 Mallarmé chez lui. Je cite in extenso en appendice à cette thèse le passage portant sur Hegel[1]. Ailleurs les dires de Mauclair se parent d'une certaine objectivité:

> Et pourtant je me suis éloigné de son hégélianisme, de son refus de la vie, d'une mysticité toute "tristanesque", de ses idées sur la nécessaire insociabilité de l'artiste, de son amour hautain de la stérilité dans la fascination du chef-d'oeuvre rêvé.[2]

Parmi les exégètes récents, Guy Michaud s'est penché à diverses reprises sur l'influence hégélienne dans ce qu'il nomme la biographie intérieure de Mallarmé. Il demeure un des commentateurs hégéliens les mieux connus; mais il reste que ses assertions me laissent quelque peu confuse. A propos de la période cruciale de 1866, voici quelques opinions empreintes de divergence:"tout semble donner raison à J. Gengoux et Antoine Adam qui voient ici l'intervention de la philosophie de Hegel."[3] Mais plus loin,il dira:"Expérience poétique ou recherche métaphysique? Mallarmé, dit A. Adam, a voulu jusqu'en 1869 traduire une expérience et non pas construire une métaphysique."[4]

---

1 Cf. cette thèse, Appendice I, p.857,858.

2 C. Mauclair, Servitude et grandeurs littéraires, Ollendorf, Paris, 1922, p.37.

3 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.54.

4 Ibid., p.61.

Michaud joue-t-il sur le terme métaphysique?

> Pour Mallarmé, poursuit-il, pas plus que pour les penseurs de l'Orient, la métaphysique n'est une spéculation gratuite. C'est une expérience vécue, et ce n'est que par une véritable participation au mystère de l'univers que le poète pourra en donner une traduction valable.[1]

Ailleurs Michaud insère le terme 'métaphysique' dans un contexte proprement philosophique. Aussi il cite d'autres exégètes qui ont recours au mot 'métaphysique' selon son acception philosophique usuelle:

> Mme Noulet a distingué vigoureusement les deux attitudes: 'Il faut dire avec force que Mallarmé ne fut pas un mystique bien qu'il fût un métaphysicien. Métaphysique et mysticisme sont sur des plans différents.[2]

Par opposition à empirique ou expérimental, la métaphysique s'adresse à ce qui dépasse le domaine de l'expérience, ce qui n'est pas le cas pour le mysticisme attaché à l'expérience et à l'infra-expérience. La métaphysique a pour objet d'atteindre

---

1 Ibid., p.61.

2 Idem, op.cit., Le message poétique du Symbolisme, note 78, p.173. Note: d'après divers dictionnaires philosophiques, voici le sens plutôt flexible de 'métaphysique' que je distingue de 'mystique' afin de donner au premier terme un relief plus net. Origine: Ta meta phusica (sous-entendu, biblio, livres), les livres venant après les livres de physique. Lorsqu'elle s'identifie avec l'ontologie, elle se définit comme la science de l'être en tant qu'être et considère les principes essentiels de l'être et du connaître. Au sens le plus courant, la métaphysique serait cette partie de la philosophie qui chercherait l'explication rationnelle du réel en partant de l'expérience mais en la dépassant. Enfin, au sens large, elle serait toute réflexion méthodique ordonnée à une connaissance approfondie de la nature des choses. Or Mallarmé élabore une métaproblématique.

au delà du phénomène le noumène, c'est-à-dire la chose en soi. Elle doit expliquer les faits alors que le mysticisme doit nous plonger dans ces faits pour les absorber et être absorbés par eux. Pour les philosophes qui admettent la valeur objective des conditions a priori du connaître, la métaphysique s'étend aussi à la recherche des conditions a priori de l'être. Si Hegel affirme l'idéalisme transcendental absolu, si d'après lui notre connaissance dans toutes ses facettes s'explique par des lois a priori, Mallarmé, je l'ai dit lors de mes propos sur le platonisme, refuse les manifestations nécessaires, intelligibles, a priori d'une réalité unique.[1]

J'arrête là mes considérations sur le choix d'un mot. L'usage antinomique ou habituel qu'en fait Michaud importe peu; l'essentiel demeure le sens attribué par lui dans le contexte d'une biographie intérieure de son sujet. A l'appui d'une présence métaphysique et proprement hégélienne dans l'expérience du poète, il a recours à une lettre destinée à Lefébure et rédigée deux ans après les retrouvailles à Cannes:

> Décidément, je redescends de l'absolu... Mais cette fréquentation de deux années (vous vous rappelez? depuis notre séjour à Cannes) me laissera une marque dont je veux faire un sacre. Je redescends dans mon moi abandonné pendant deux ans.[2]

Reconnaissons - surtout chez un artiste pour qui les voyages d'amitié étaient peu fréquents - qu'il n'y a rien d'exceptionnel à

---

1 Note: Richard dit dans op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.433, que Mallarmé était "découragé par l'a priori".

2 Mallarmé, op.cit., Corr. I, p.273.

ce que Mallarmé se rappelle l'hospitalité de son ami pour l'en remercier. Le contraire étonnerait. Plus important me paraît le message réitéré: 'je redescends de l'absolu', 'je redescends dans mon moi abandonné'. Peut-on y lire un regret amical de ne pouvoir, ou vouloir se maintenir sur le plan spirituel de son ami? Quoi qu'il en soit, sa déclaration relative à l'expérience réputée hégélienne affirme la tentative terminée, et son moi réintégré.

Je ne disconviens pas qu'il est licite d'en appeler à Lefébure pour étayer la thèse hégélienne. Certains toutefois lancent un avertissement contre la reconstruction d'une biographie intérieure qui risque d'être erronnée. Michaud n'est pas seul à invoquer l'état d'esprit de Mallarmé. Impossible de recourir à une contre-assertion puisque nous ne savons rien de son itinéraire spirituel, pas plus que nous n'en savons avec certitude au sujet de qui que ce soit. Il faut s'en tenir aux témoignages des contemporains at aux déclarations du poète; tout se réduit à une question d'interprétation.

J'ai néanmoins choisi trois exégètes qui sondent les remous spirituels et purement intérieurs du poète. Richard s'exprime ainsi:

> En 1866, Mallarmé, nous le savons, découvre avec enthousiasme la pensée de Hegel, mais c'est en lui, au plus quotidien de son existence, qu'il va greffer sa découverte.[1]
>
> Or il est sûr que celui-ci traversa, de 1866 à 1871, une crise hégélienne profonde que traduisent le

---

1 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.185.

vocabulaire de ses lettres et celui d'Igitur.[1]

Le vocabulaire de la correspondance mallarméenne et celui d'Igitur ne reflètent pas nécessairement la parole de Hegel. Du vocabulaire épistolaire, Block affirme que:

> Through Balzac, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, and a number of other writers, Mallarmé came into intimate contact with the magical and occult currents of the late eighteenth century and early nineteenth centuries, which he assimilated as readily as Baudelaire had done before him, and which he came to express in his poetry as well as in his poetics. In his alledgedly Hegelian letter to Cazalis, he closes with an invocation of "mon Oeuvre qui est l'Oeuvre, le Grand Oeuvre, comme disent les alchimistes, nos ancêtres." Mallarmé's ideal is essentially part of a pervasive tradition in mystical speculation, and it should be reappraised in this context.[2]

Quant au vocabulaire d'Igitur, il se calque sur celui de la renonciation villérienne à l'amour, à l'or, à la vie; on retrouve aussi le langage de l'alchimie. A propos d'Igitur l'auteur dira:"je suis guéri: similia similibus."[3] Tout le drame s'échafaude sur une bipolarisation à l'écart du système hégélien des triades. Le texte se fonde sur la loi des correspondances: ce qui est en haut reflète ce qui est en bas - les plongées abyssales vers l'un et l'autre, l'équivalence du passé et du futur, les ancêtres et l'hoir. Puisque plusieurs ont tenté une interprétation du titre mystérieux, voici la mienne qui illustre et résume la bipolarité soutenue du texte.

---

1 Ibid., p.232. Note: Davies précède Richard avec une affirmation identique. Cf. de lui op.cit., p.34.

2 Block, op.cit., p.54.

3 Mallarmé, op.cit., Corr. I, p.313.

Je rappelle que dans ce drame il s'agit d'un acte unique accompli par un seul personnage. Le titre présente un terme latin, plus riche que son équivalent '_ergo_'. Alors que '_ergo_' se borne à exprimer une conséquence, '_igitur_' se nantit d'une dimension interrogatoire. Ainsi la pièce débute-t-elle par le mot désigné pour la fin. _Igitur_? Et alors? Et puis après? Par une intéressante coïncidence, la traduction anglaise donne: '_Well_'? Le lecteur saisit l'identité de 'puis' [entendez: puits] et de '_well_': trou profond creusé dans le sol. Dans ce texte à bipolarité soutenue et hallucinatoire, il est question d'une tour et d'un puits qu'on suppose tous deux maçonnés. Figurativement, un puits esquisse l'inverse exact d'une tour. L'un donne sur le chtonien et l'aquatique, l'autre sur la lumière des astres, décor aussi de _Ses purs ongles_. A se rappeler que Mallarmé composa _Igitur_ à Tournon [Tour-non: la négation d'une tour] et que sa maison était érigée sur le site de la 'tour abolie'[1] du château de Tournon, il est possible d'interpréter le titre ainsi:

[il] _y - git_ [la] _-tur_ [tour]: l'anti-tour, Tournon.

Igitur = Tournon.

Cette explication serait conforme au voeu mallarméen d'interpréter ses écrits simplement et serait, à mon avis, la moins complexe et la moins érudite proposée jusqu'à présent. Selon cette interprétation, il y aurait une correspondance entre le héros, son nom

---

1 Note: la 'tour abolie' paraît dans _idem, op.cit., O.c., **Hérodiade, I, Ouverture**_, p.41, vers 5 et dans _Hérodiade, II, Scène_, p.46, vers 66.

et le lieu qu'il habite, lieu dans lequel doit s'accomplir l'acte. Ainsi Igitur - qui contient d'ailleurs une section sur l'acte aléatoire des dés - précède encore une fois le Coup de dés. 'Rien n'aura eu lieu que le lieu': l'acte recoupe le lieu, c'est-à-dire le Hasard est le lieu, El Azar en Palestine, "où les croisés inventèrent un jeu de dés qu'ils désignèrent du nom du lieu de l'invention."[1] Rien n'aura eu lieu que El Azar...

Qu'est-ce qui me porte à croire que Hegel n'a rien à faire avec cette coïncidence du nom du personnage avec le nom d'un lieu? C'est que j'y retrouve aussi le nom de Villiers de l'Isle-Adam: Isle [lieu isolé et édénique de Prose...], donc premier des lieux, et Adam, ancêtre de tous les ancêtres. Je crois avec Raitt que dans Igitur il s'agit de Villiers, enfin de l'artiste, bien que Raitt ne propose pas mon explication à partir du nom de l'ami. Le souci du passé familial tiendrait à Villiers dont les ancêtres étaient justement des croisés allés jusqu'en Palestine, ainsi que le thème de la tête détachée, de la recherche d'un contact avec l'au-delà. De même, le vocabulaire, le culte de la toute-puissance et le désir d'impersonnalité remontent tout probablement à l'ami intime du poète auquel il destina la seule lecture qu'il fit jamais d'Igitur.

Ce serait encore vraisemblablement Villiers qui apparaît dans l'unique texte mallarméen qui nous soit parvenu s'identifiant

---

1 Foulquié et Saint-Jean, op.cit., p.313.

manifestement avec la pensée hégélienne:

> Délicate et haute, infiniment trop pour ne pas s'être soustraite de bonne heure à la ribote contemporaine, une Âme a, pour ainsi dire, tranché simplement le lien du présent et défait son humanité en Histoire; et ce qui reste, en la Nature. Mais ce sera comme il plaît aux songes, la Légende entière, et passé et futur de l'Homme, dont la grandiose abstraction, d'abord personnifié par un miraculeux Adam, se dissipe à travers le nuage amoncelé par le temps.[1]

Gill dit en passant de ce texte aux résonances hégéliennes:"In this praise of Dierx which is disguised self-praise"[2]; je crois plutôt que ce passage recèle une louange occultée de Villiers de l'Isle-Adam et rejoins Raitt pour qui Igitur

> représente le Poète dont le devoir est de créer l'oeuvre et de justifier ainsi l'existence de la race humaine qui lui a donné naissance.[...] Mallarmé et Villiers ont cru tous deux que la glorieuse histoire de la famille des Villiers de l'Isle-Adam devait logiquement aboutir à un acte de création littéraire.[3]

Chez Mallarmé qui se savait le dernier descendant de la race des Desmolins, il y a un sens profond du devoir qui s'apparente beaucoup plus aux idées éventuelles de Jung qu'à la progression historique de l'humanité telle que l'entendait Hegel. On entend aisément Igitur dans ces paroles de Jung:

> It often seems as if there were an impersonal karma within a family, which is passed on from parents to children. It has always seemed to me that I had to answer questions that fate had posed to my forefathers...

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., L'oeuvre poétique de Léon Dierx, p.689,690. Je souligne.

2 Gill, op.cit., p.419.

3 Raitt, op.cit.,Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste,p.290. Note: avec la 'création' on songe à 'Adam' dans l'enclos-Isle du Paradis.

> or as if I had to complete, or perhaps continue, things which previous ages had left unfinished.[1]
>
> I answer for them (my ancestors) the question that their lives once left behind.[2]

Le problème essentiel brouillant les recherches entreprises pour fixer le rayonnement de Hegel dans la pensée mallarméenne n'est pas tant que les exégètes se contredisent l'un l'autre mais qu'un bon nombre, penchés sur cette question, vont à l'encontre de leurs propres assertions. J'ai déjà mentionné cette inconsistance à propos de Michaud et de Raitt[3] et constate le même phénomène chez Davies. Dans le même volume où il défend la notion d'une présence hégélienne dans les écrits de Mallarmé, Davies adopte à quelques reprises la position contraire. D'abord cette affirmation:

> Sans savoir dans quelle mesure Mallarmé avait approfondi le système de Hegel, nous pouvons affirmer que la méthode de la conciliation des contraires et le développement général de la métaphysique hégélienne laissèrent une empreinte durable dans son esprit.[4]

Mais il dit plus loin:

> Le poète n'emprunte à la philosophie que les formes extérieures d'une doctrine, et ses échafaudages métaphysiques présentent un intérêt presque exclusivement littéraire.[5]

---

1 Carl Gustav Jung, Memories, Dreams and Reflexions, Pantheon Books, N.Y., 1963, p.233.

2 Ibid., p.237.

3 Cf. cette thèse, p.89.

4 Davies, op.cit., p.34. Je souligne.

5 Ibid., p.37.

Plus probante, cette affirmation où il se ménage une voie de sortie:

> Au moment où le poète se consacrait spécialement aux lectures philosophiques, les idées de Hegel étaient tombées depuis un certain temps dans le domaine public, et il est probable que Mallarmé les envisageait plutôt comme une acquisition de la "philosophie moderne" qu'une découverte spécifiquement hégélienne. [...] tout porte à croire que le poète, interrogé sur ce point, eût hésité à reconnaître une influence particulière du philosophe allemand.[1]

Je veux jauger à présent certains facteurs de la personnalité de Mallarmé car ces axes de référence conditionnent l'avancée des influences extérieures. Par prolepse il est possible d'écarter certains indices d'influences accueillies ou subies. Viélé-Griffin confirme en son ami la trempe qui valut à Poe le célèbre vers:"Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change"[2]. Il lui reconnaît "la vie de ceux qui procréèrent leur âme et naquirent de leur volonté."[3] Vrai, la volonté créatrice préside dans les considérations artistiques de Hegel, mais chez le poète elle tend à éliminer toute ingérence du dehors.

En opposition privative à cette volonté prométhéenne de triomphe artistique surnage le côté rêveur et inactif de Mallarmé que même ses plus ardents admirateurs n'ont su taire. Mondor, le plus pieux d'entre eux, lâche cette phrase:

---

1 Ibid., p.50,51.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Tombeau d'Edgar Poe, p.70.

3 F. Viélé-Griffin, Plus loin, Mercure de France, Paris, 1906, p.62.

> Étendu mollement, des jours entiers, sur le divan, il prend son parti de cette inertie de canicule et feuillette, sans aller jamais jusqu'à la dernière page, des livres amoncelés autour de lui.[1]

Se remémorant les emprunts quasi génétiques de Mallarmé, Thibaudet congédie les philosophes:"Fichte, Schelling, Hegel, ce dernier surtout. Il les avait peut-être feuilletés, mais il n'avait, me semble-t-il, à peu près rien retenu de leur métaphysique abstraite."[2] Il conjure leurs raideurs avec cet avertissement:"mais ce serait, je le répète, une erreur de relier l'idéalisme de Mallarmé à des racines philosophiques, de le rattacher à l'influence de penseurs dont il n'a sans doute rien lu."[3]

Je rappelle qu'il est hasardeux de se fier aux avis intimes ou experts de ceux qui se sont penchés sur l'évolution spirituelle du poète. Vaut mieux recourir aux dires propres de Mallarmé. Voici un aveu intéressant sa tournure d'esprit dont il est le premier à déplorer les laps et les inobservances philosophiques:

> Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit - et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation.[4]

---

1 Mondor, op.cit., Vie de Mallarmé, p.218,219. Note: le poète lui-même en dit autant dans op.cit., Propos, p.72:"j'en prends tristement mon parti, sur un divan, parmi des monceaux de livres que je scrute et feuillette sans courage pour les terminer. Il est vrai que ce sont des livres de science et de philosophie..."

2 Thibaudet, op.cit.,p.25.

3 Ibid., p.96.

4 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.259.

Passons à présent au côté pratique. Mallarmé projetait une thèse qui, assure Richard, "aurait vérifié les schèmes évolutifs découverts chez Hegel."[1] Sans vouloir mettre en doute la validité de cette assertion touchant une thèse demeurée à l'état d'ébauche - si l'on peut se permettre d'appeler ainsi les rares bribes qui en témoignent - il demeure que cette thèse est restée en suspens. Elle n'existe pas. L'auteur était trop affairé, trop écrasé par des travaux scolaires abrutissants pour la mener à jour. Pourtant, à des moments également âpres, il mettait à jour Hérodiade et Un Coup de dés; encore, avec une rapidité étonnante, il composait et laissait en héritage aux esprits L'Après-Midi d'un Faune en lequel Valéry n'hésitait pas à reconnaître les plus beaux vers que les lettres françaises aient jusque là produits. Aussi trouvait-il le temps de composer de nombreux vers de circonstance souvent savants et exquis et de tenir à jour une massive correspondance également pénétrante. A supposer que Hegel ait importé autant que certains exégètes semblent disposés à croire, il aurait laissé pour le moins un brouillon de cette thèse.

A part cette fameuse thèse à laquelle s'attarde Richard, un autre substrat de l'oeuvre mallarméenne livre des évidences de son évolution spirituelle. L'époque en question dans laquelle s'inscrivent Hérodiade, L'Après-Midi d'un Faune et Igitur nourrissait pour ainsi dire sa production théâtrale. Non pas le théâtre, comme il aimait dire, mais exigeant le théâtre. Il me paraît que

---

1 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.193.

l'apport des années 1866-1870 ait été un abandon de l'entreprise théâtrale pour "se livrer à la seule dialectique du Vers."[1] Mallarmé pouvait-il trancher de façon plus nette pour écarter toute autre dialectique?

Il est un aspect de la personnalité mallarméenne qu'il faut mentionner et que je n'ai repéré que chez Cattaui. Bien qu'il compte parmi les défenseurs de l'influence hégélienne, disant en une billevisée séduisante que Mallarmé ambitionne - à travers Hegel - de posséder le pouvoir magique qui transforme le négatif en être[2], il nous livre une indication essentielle du poète que les anciens pythagoriciens nommaient le saut de Leucade:

> Moment sacré pour Mallarmé qui, renonçant à établir, à distance, des relations négatives avec une transcendance qu'il nie [...] moment qui précisément atteste l'absence de sacré, il décide par un coup de force de provoquer lui-même et par lui-même l'apparition du sacré, et de le faire par l'acte conjuratoire du poème.[3]

Nous n'en sommes plus à la seule volonté hégélienne. Mallarmé fait le saut parce qu'il s'arroge ce droit:"J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté, - et elle n'a qu'une expression parfaite: la Poésie."[4] Pas surprenant que Thibaudet ait conclu: "S'il me fallait trouver pour l'idéalisme de Mallarmé un nom, je

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.332. Je souligne. Cf. Block, op.cit., p.53.

2 Note: Hegel ne croyait pas à la magie mais à la seule dialectique.

3 Cattaui, op.cit., p.26.

4 Mallarmé, op.cit., Propos, p.88,89.

l'appellerais la couronne mystique."[1] Il suivait en cela son maître:"le couronnement [...] sans quoi tout serait vain."[2]

J'évoque à présent un dernier aspect de la personnalité mallarméenne, sans manquer - j'espère - de déférence envers son génie: il savait être fumiste, d'une fumisterie toute spéciale. Il lui plaisait de se présenter en sage, en érudit:"La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres."[3] Et Thibaudet de dire:"Mallarmé lui-même, reconnaissons-le,contribue à présenter son labeur sous ce jour. Il lui plaisait que sa poésie donnât l'idée d'une oeuvre érudite."[4] Cette attitude s'affirme surtout lorsqu'il est question du prestige intellectuel de ses amis.[5]

Chacun doit faire le point entre les admirations sincères du poète et ses hommages amicaux ou de circonstance. Il n'hésitait pas à cultiver les légendes littéraires, nommément une qui touche à l'hégélianisme. A propos de L'Illusionnisme, une oeuvre villérienne annoncée en 1888 au moment de la publication des Nouveaux Contes Cruels mais qui ne fut jamais terminée, Raitt fait cette précision:

---

1 Thibaudet, op.cit., p.25.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Théodore de Banville, p.522.

3 Ibid., Brise marine, p.38.

4 Thibaudet, op.cit., p.25.

5 Note:Thibaudet était parmi les premiers à remarquer cette tendance. Il dit dans ibid., p.27:"Aussi admire-t-il particulièrement la prose la plus vide d'intelligence, celle de Gautier, de Janin, de Saint-Victor, de Banville, de Mendès."

> Si ses idées [celles de Villiers] prennent leur source dans l'hégélianisme, elles finissent par ne plus y ressembler du tout, et même dans l'esprit de Villiers, elles n'ont guère pu représenter le système de Hegel. Pourtant nous avons vu la confusion qui régnait sur la position philosophique de Villiers [...] nous avons vu aussi que les déclarations contradictoires de Villiers étaient plutôt de nature à amener ses admirateurs à croire qu'il était encore, comme il l'avait été autrefois, un fervent de l'hégélianisme [...]. Mallarmé lui-même a fait de son mieux pour encourager cette conception de Villiers, et c'est surtout son intellect qu'il met en valeur dans sa magnifique oraison funèbre, où il l'appelle 'ce métaphysicien', 'un prince intellectuel', 'ce penseur' [...] C'est-à-dire que Mallarmé tendait à imposer aux poètes de 1885 l'idée d'un Villiers philosophe hégélien, ce qui pouvait être conforme à la vérité de 1867, mais ne l'était certainement plus à l'époque du symbolisme.[1]

Mallarmé savait certainement qu'il perpétuait la réputation hégélienne de Villiers alors que celui-ci avait depuis longtemps emprunté la voie de ce que Raitt nomme l'illusionnisme, un illusionnisme toujours teinté de catholicisme. Ainsi on ne s'étonne pas de voir Henri de Régnier et Rémy de Gourmont rendre hommage au Villiers hégélien et l'instituer parmi les réputations littéraires comme le Villiers définitif.

Ce penchant mallarméen pour la mystification et la perpétuation de mythes éteints ne suffit pas pour écarter la thèse hégélienne. Le concept d'Idée selon l'entendement du philosophe allemand semble plus près de l'Idée mallarméenne que ne le paraît sa contrepartie platonicienne, d'autant plus que l'Idée hégélienne vient d'un primat d'observation plus mobile et plus organique.

---

1 Raitt, op.cit., Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme, p.184, 185.

Elle propose l'unité de l'existence et du concept; être et pensée se concilient dans l'Idée, principe unique et universel. Hegel précise:"L'idée comme telle est la vérité même, mais la vérité dans sa généralité pas encore objectivée." Ici le philosophe semble rejoindre les passions mallarméennes touchant le Beau. Mais à propos de ce même Beau, Hegel poursuit ainsi:

> L'idée comme beau artistique, au contraire, a pour destination d'être une réalité individuelle, de même qu'une manifestation individuelle que la réalité a pour destination de faire apparaître en elle l'idée.[1]

Où sont la grande lançée vers l'impersonnel, l'esprit global de l'humanité et de l'univers qui dépendent de l'évolution de l'Idée mallarméenne du Beau? Le début de cette citation mis à part, cette assertion se résout en une finalité individuelle et ne rejoint pas la foule telle que le poète le voulait. Je rappelle ce que j'ai conclu lors de mes considérations portant sur l'Idée platonicienne: Mallarmé ne s'est jamais résolu à définir l'Idée.

Deux autres résultantes de l'Idée hégélienne ne peuvent s'intégrer à la vision mallarméenne de l'Idée. Chez Hegel, le développement de l'Idée détermine l'être; la science étudie ce développement et la logique en précise les lois. La philosophie s'assimile le but suprême comme chez Platon; toutes les autres entreprises de l'esprit humain doivent se soumettre à ses modifications critiques. Mallarmé n'a jamais cherché à expliquer l'ordre et la suite nécessaire des choses. Par contre, Tullia Fabriana

---

1 Hegel, op.cit., p.219.

de Villiers s'exprime autant en son omniscience qu'en son désir d'impersonnalité. Un autre aspect, celui de la non-contradiction, distingue la pensée du philosophe de celle du poète. L'idéalisme hégélien procède à partir d'un constat de la totalité et le fonds détermine l'articulation des opposés, la non-contradiction:"Mais la réalité est contradictoire parce qu'elle est vivante, et vice versa."[1] L'acceptation mallarméenne de la nature contradictoire du réel le porte à assumer le rôle essentiel de la négation auquel seul survit le Verbe:"le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée."[2]

Rappelons que l'Idée mène tout naturellement à la synthèse qui procède du simple au complexe; non la synthèse rationnelle proprement dite qui procède - à l'inverse de l'analyse - des principes élémentaires aux conséquences, mais la synthèse dialectique reprise après Hegel par Hamelin. Il n'est pas dans mon intention d'aborder ici les complexités que comporte la synthèse hégélienne ou autre; deux points seulement de cette synthèse seront considérés. Commençons d'abord avec l'aspect qui semble concorder avec la démarche mallarméenne: il s'agit de l'effet de syncope que

---

1 op.cit., Dictionnaire des philosophes, p.123.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Diptyque, Notes, p.854. Note: Thibaudet dit dans op.cit., p.27 que chez Mallarmé "toute découverte est une découverte verbale". C'est par une série d'analogies que le poète aborde la contradiction et la conciliation des contraires. L'imagination doit réduire la dualité et parvenir à l'unité. Qu'on se rappelle l'idéalisme transcendental de Schelling et 'the esemplastic action' de Coleridge. Mallarmé dira dans op.cit., Propos, p.77:"Ma pensée s'est pensée".

produit la synthèse. Cette syncope est vécue comme une médiation. Foulquié, Richard et Fromilhague en parlent. De ce laps, le premier commente:"La synthèse marque un arrêt de la pensée dans l'esprit ou du mouvement dans les choses, mais pas définitif."[1] Richard précise la dimension mallarméenne:

> pour Mallarmé comme pour Hegel, la synthèse représentera le but de la quête spirituelle (Mallarmé la nommera "symbole"), il n'y aura d'autre immédiat que la médiation; tout procédera par scissions, redoublements, réflexions, regroupements, "noeuds"et "ventres", bref l'être sera progressivement sens et le sens être.[2]

Les conclusions de Fromilhague, lesquelles relient la synthèse à la dialectique du miroir, me paraissent les plus valables. Non parce qu'il approfondit mon thème d'élection mais parce que son intuition fondamentale confirme la mienne. Comparons la vue hégélienne de la synthèse réflexive avec celle de Fromilhague. Hegel propose que:

> La réflexion c'est le retour d'un terme sur lui-même par l'intermédiaire d'un autre terme; et un terme n'est réfléchi qu'autant qu'il se nie lui-même, qu'il nie son état immédiat, et qu'il nie aussi son contraire pour revenir sur lui-même, de sorte qu'il est lui-même une négation de la négation.[3]

Fromilhague se rapproche plus de la vision mallarméenne:"Tel va être le rôle si important du miroir dans la poésie mallarméenne: inversion et médiation à la fois, non pas en niant le réel, mais en le reflétant."[4] Fromilhague récupère le concept de l'inversion,

---

1 Foulquié, op.cit., La dialectique, p.53.

2 Richard, op.cit., L'Univers..., p.233.

3 Hegel cité dans ibid., p.224.

4 Fromilhague cité dans ibid.,p.223.

met en valeur celui de la médiation et rappelle l'intuition proprement mallarméenne de la fausse négation, laquelle n'est pas à confondre avec la Reine négation hégélienne. La fausse négation relève du cycle orphique de la Fiction et s'oppose au particularisme hégélien de l'Idée qui dicte que la réalité est raisonnable et que le raisonnable est réel.

Un deuxième aspect de la synthèse mallarméenne intéresse mon travail; je veux préciser si son actualisation est ternaire ou autre. Mes regards sur l'oeuvre en prose me portent à croire que Mallarmé passe de façon fluente d'une vision binaire[1] à une vision ternaire puis pousse jusqu'à une vision quaternaire. La synthèse ternaire s'affirme en plus d'un schème mallarméen; le schème le plus 'hégélien' serait celui qui délimite la marche à suivre pour explorer le science du langage et que présente Diptyque I, D'une méthode.[2]

Un autre schème ternaire serait celui du rituel ou sacre d'Art. Le lecteur remarquera dans les deux citations suivantes l'emploi du terme 'philosophique':

> Telle, en l'authenticité de fragments distincts, la mise en scène de la religion d'état [...] qui selon une oeuvre triple [...] satisfait étrangement un souhait moderne philosophique et d'art.[3]

---

1 Note: Mallarmé dit dans op.cit., O.c., Le Mystère dans les lettres, p.387:"Virginité qui solitairement [...], elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée."

2 Cf. ibid., p.849-854. Cf. aussi Davies, op.cit.,p.35,36.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., De même, p.396.

"A déduire le point philosophique auquel est situé l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen."[1] Cette triade propose un hymen entre la Foule et le Monde; l'histrion, le pitre ou la danseuse se meut de l'un à l'autre, les unit et les confirme en son acte artistique.

Un troisième schème qui a fait l'objet de considérations les plus abstruses paraît dans Le Livre en tant que présentation matérielle du message esthétique. Davies résume ainsi:

> le premier mot du texte imprimé doit être considéré non comme une valeur positive, mais comme une négation. C'est d'abord la négation de la blancheur initiale, mais c'est en même temps la négation du hasard infini... le blanc apparaît de nouveau; mais ce n'est plus la même blancheur qu'auparavant, car elle contient désormais le hasard nié par le texte, atteint dans le silence final à la notion absolue.[2]

Postérieur au dire de Davies est celui de Cohn:

> Les réminiscences hégéliennes sont évidentes mais il ne convient pas d'y attacher trop d'importance [...] il est aisé d'assimiler une première bande de blancheur à la thèse, une ligne de caractères à l'antithèse, et la blancheur retrouvée, "authentiquée" à la synthèse; en somme, on peut pour des raisons historiques, simplement parce que le terme est tellement commode, faire de Mallarmé un "hégélien", mais il vaut mieux abandonner là le sujet et traiter Mallarmé comme le mérite la vigeur de sa pensée, c'est-à-dire d'une manière indépendante.[3]

Devrait-on se borner au schème de la Transposition, le présumé fondement de l'esthétique mallarméenne? A n'en pas douter, il suit une évolution tripartite:"Instituer une relation entre les

---

1 Ibid., Crayonné au théâtre, p.296.

2 Davies, op.cit., p.50.

3 Cohn, L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, Librairie des Lettres, Paris, 1951,p.68, note 10.

images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination."[1] Dans son étude magistrale sur le Coup de dés Cohn propose un système en tétrades qui incluerait la formule hégélienne et la dépasserait:

> A une époque où la plupart des penseurs en étaient au stade "hégélien" d'un devenir conditionné par l'union des contraires et produisant un tertium quid, Mallarmé poussa jusqu'à un système d'union entre deux parties de contraires. A la thèse-antithèse-synthèse hégélienne, il ajouta l'anti-synthèse, si l'on me permet d'inventer ce terme, et seul ce spectacle idéal pouvait satisfaire son ambition fière et solitaire. Le rejoindrons-nous?[2]

cet arrangement se fondrait sur des axes cartésiens - en terminologie de la glace - sur la croisée, le point de mire [sic] qui 'fixe'. Il veut 'nouer' aux points de rencontre de quelques poèmes la grandeur d'une oeuvre projetée qui toujours lui échappera:

> mais certaines échappées de labeur projeté me comblent encore le bonheur, si je dois les revoir, les fixant. Ces bribes envolées n'en indiquent pas moins des points de repère très exacts de mon esprit.[3]

Maurice Blanchot constate également un système quaternaire: "Mallarmé n'a reçu de la recherche hégélienne qu'une impression [...]. Tout revient pour lui à la parenté qui s'est établie entre les mots pensée, absence, parole et mort."[4] A supposer que Blanchot ait raison, je suis sûr la bonne voie lorsque j'emprunte le rapport

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.365.

2 Cohn, op.cit., L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, p.41. Note: dans ibid., p.42, il suggère que la géométrie non-euclydienne suit Mallarmé.

3 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.347. Je souligne. Note: pour de nouveaux propos sur le point de mire, cf. cette thèse, p.397 à 417. Aussi ibid., p.38.

4 M. Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955, p.109.

occulte 'sommation-apparition' [pensée-absence] et le rapport mystique 'être-vacuité' [parole-mort].

Qu'il s'agisse d'un mouvement en triades ou en tétrades, un processus fondamental de l'esprit humain est mis en jeu:

> notre esprit, dans ses démarches spontanées, ne suit pas les règles de la logique; la logique est mise après coup. Loin de procéder du même au même, la pensée procède du même à l'autre. Bien plus, elle a besoin de la contradiction comme d'un stimulant.[1]

Dans la rencontre de l'**identité avec** la contradiction, Mallarmé et Hegel semblent s'orienter différemment. Pour Hegel, la contradiction prime, elle s'avère essentiellement fructueuse. Pour le poète, cette contradiction est et n'est pas importante: à quoi sert cela, demande-t-il - à "instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction."[2] Mallarmé fait triompher ce jeu à la fin du poème Las de l'amer repos . On y voit le poète pousser le procédé antinomique dans une direction autre que celle qu'emprunte le philosophe. Il y a comme suspension des forces contraires plutôt que leur synthèse. Dans ce poème, l'oeil nie la ligne bleue qui est l'envers virtuel d'un paysage; voici sur la coupe la réflexion d'un clin d'oeil ouvert de l'artiste qui complète idéalement le dessein. Par sa suggestion de temporalité si brève captée par le poème, l'oeil fige la première des négations et élimine le temporel [hasard] qui, en divisant la tasse, crée l'image.

---

1 Foulquié, op.cit., La dialectique, p.51.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Livre, instrument spirituel, p.380.

A l'encontre de Hegel, Mallarmé attribue une importance considérable au principe d'identité. Bien que le principe de contradiction occupe chez lui une place prestigieuse, son oeuvre poétique tend à valider - quelquefois à long terme - l'identité comme levier premier. Cette courbe conceptuelle se manifeste par certains aspects qui sont la fascination qu'exercent le hasard, la tautologie et les doubles en clair-obscur. Le philosophe me paraît procéder en hélix, selon la loi du devenir dynamique; les anneaux de l'hélix accroissent en dimension à mesure qu'ils procèdent vers le point Oméga du devenir. Le poète, pour sa part, maintient un point mort: son hélix s'aplatit sur un homocentre, centre commun des cercles concentriques. Le sonnet Quand l'ombre menaça met en évidence les aspects de fascination avec le hasard, de tautologie et de doubles en clair-obscur. Au chapitre six, je présente une exégèse de ce sonnet qui nous permet de saisir des différences essentielles entre la réflexivité des deux penseurs. Par le biais d'une exégèse nous comprenons mieux que par celle de la dialectique proprement dite. Car, si Davies maintient qu' "Il est certain que la méthode dialectique de Hegel paraît extrêmement séduisante, même au lecteur profane"[1], les experts en matière dialectique, je l'ai déjà dit, adoptent l'avis contraire. William James[2], tout en reconnaissant en Hegel un observateur naïf, déplore cependant chez lui sa fâcheuse prédilection pour le jargon technique et logique. L'intuition hégélienne

---

1 Davies, op.cit., Vers une explication rationnelle du Coup de dés, p.33.

2 Cf. W. James, Philosophie de l'expérience, Flammarion, Paris, 1910, p.81 à 84.

lui paraît provisoire et partant irréélle. Foulquié commente avec plus de sévérité encore:"il est difficile de donner des exemples satisfaisants du processus dialectique, tant sa méthode est artificielle."[1] J'ai eu beau relire Hegel - particulièrement en ce qui a trait au thème de la réflexivité - même des commentateurs tel Véra n'éclaircissent pas le problème.[2]

Il faut surtout ne pas perdre de vue que la vision mallarméenne de la réflexivité s'affirme organique et embrasse plusieurs possibilités. C'est une notion éminemment flexible car le créateur sonde toutes les possibilités offertes à son imagination d'artiste. Aussi a-t-on proposé des comparaisons entre la dialectique Hérodiade-Jean, laquelle outrepasse la notion de circuit fermé d'une réflexivité coincée sur elle-même, et la dialectique hégélienne de la réflexivité.

Nous en arrivons à un point problématique, le concept d'impersonnalité chez Mallarmé et chez Hegel. Le poète ne rejoint ni l'idéalisme de Hume [pour qui l'esprit n'est qu'une série d'états mentaux mis en relation] ni l'idéalisme subjectif de Berkeley [pour qui un état mental reste inconcevable sans l'existence authentique d'un esprit] ni l'idéalisme objectif de Hegel

---

1 Foulquié, op.cit., La dialectique, p.52.

2 Note: voici un commentaire bien connu de Véra portant sur la réflexion:"La réflexion qui pose est la réflexion immédiate. C'est la réflexion qui pose les termes qui doivent se réfléchir mais qui ne sont pas encore réfléchis: chaque terme est lui-même et il n'est pas lui-même, mais il n'est pas encore son contraire. Il est comme à l'état de tension, si l'on peut dire: mais il ne s'est pas encore mêlé à son contraire." Heureux qui puisse comprendre... cité par Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.278.

[lequel envisage un seul véritable esprit dont les fragments n'ont pas d'existence séparée]. Ce dernier voyait les esprits en voie vers l'unité d'une Idée [Esprit] qui récupère ainsi sa dispersion préalable dans la nature afin de prendre conscience de soi. Cet idéalisme paraît intenable à Mallarmé; il admet que l'homme fasse le vide dans ses pensées pour se "donner le spectacle de la matière, ayant conscience d'être"[1]. Mais ce spectacle ne présuppose pas une vision du monde réduite à une manifestation de solécisme. Tel phénomène ne se justifie que si le monde aboutit à un Livre. La dialectique mallarméenne juxtapose l'univers à un Livre et assure enfin la rédemption d'un cosmos qui autrement n'offrirait qu'un ensemble de signes incohérents ainsi que semblent au poète les agglomérations stellaires.

Mallarmé supprime ce que Hegel appelle 'l'individualité immédiate', mais non pour aboutir à 'l'universalité de l'individu'. A la suite de Villiers, il instaure un drame lorsqu'il hésite à sacrifier son individualité. Raitt voit dans cette pause dubitative "le problème de Mallarmé à l'époque d'Igitur."[2] Toujours, il voudra retrouver son Rêve et créer un homme nouveau; cet 'homme nouveau' s'apparente à l'être supérieur de Charles Nodier tel qu'exposé dans De la palingénésie humaine. Nodier le nomme 'l'Etre compréhensif';comme 'l'homme nouveau' de Mallarmé, il garde

---

1 Mallarmé, op.cit., Propos, p.66.

2 Raitt, op.cit., Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, p.215.

quelque chose de son humanité.

Un point essentiel qui distancie Mallarmé de Hegel est celui de la matérialité. Si Hegel a contribué à développer la conviction que tout se tient, d'abord dans le monde matériel mais surtout dans le monde moral, cette conviction ne fait qu'effleurer l'artiste qui se satisfait de 'points de rencontre' et ne s'arrête pas au domaine moral. Il a certes un sens du dynamisme de la nature mais ne cherche jamais comme Villiers des preuves empiriques de la nature spirituelle de l'univers[1]. Le philosophe souffre d'avoir conscience d'une humanité passive dans la connaissance, surtout quant aux représentations sensibles; le poète s'en réjouit et loue "l'art exquis, de vibrer selon la note exacte de l'objet"[2]. Il ne lui importe pas que notre esprit construise activement tout objet de science pour créer le seul univers idéal.

Les idéalistes n'exaltent en la matière que la vertu de son uniformité, c'est-à-dire qu'elle préside à l'unité de toute vie organique."Tout idéalisme implique donc, dit avec malaise Thibaudet, une antinomie. Alternativement la matière est exaltée comme condition expressive de l'Idée, décriée comme sa négation."[3] Villiers présente le problème et le contourne en posant la nature illusoire des sens. Cette faille du monde des sens ne signifie

---

1 Cf. de Villiers de l'Isle-Adam, Oeuvres complètes, vol.I, Trois Premiers Contes (Clair Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur), Belles Lettres, Paris, 1931, p.84.

2 Mallarmé, op.cit., Propos, p.181.

3 Thibaudet, op.cit., p.101.

rien pour Mallarmé, à moins que ce ne soit en tant qu'élément mis à contribution dans son élaboration de la Grande Fiction.

Le poète - je le dis - vénère la matière, primordiale dans ses métaphores. Il peut tenir cette vénération de Poe. Lawrence explique:"He [Poe] never sees anything in terms of life, almost always in terms of matter, jewels, marbles, etc. - or in terms of force scientific."[1] Il faut mal connaître son admirateur français pour ne pas saisir la ressemblance:

> Je vénère l'opinion de Poe, nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la morale ne transparaîtra; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente. Eviter quelque réalité d'échafaudage demeurée autour de cette architecture spontanée et magique, n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils, mais on les ignore; eux-mêmes se font, mystérieux exprès.[2]

D'aucuns déclarent à propos de l'influence d'Hegel sur Mallarmé, parvenu à "une époque de réflexion du langage"[3] [en 1869] que c'est Poe qui accomplit Hegel. Au vrai, le vocabulaire de la correspondance de cette époque s'apparente souvent à celui d'un logicien; somme toute, la méthode de Poe agirait sur son traducteur français:

> une logique implacable qui n'est plus celle de notre monde: [...], d'abord soucieuse de l'effet à produire sur le lecteur, exercera son action sur des artistes aussi peu portés vers le surnaturel que Mallarmé et Valéry.[4]

---

1 Lawrence cité par P.Mansell-Jones dans Poe, Baudelaire et Mallarmé, M.L.R.,XXXIX, 1944, p.243.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Sur Poe, p.872.

3 Ibid., Diptyque,Notes, p.853.

4 J.-Y. Tadié, Introduction à la vie littéraire au 19e siècle, Bordas, Paris, 1970, p.119.

Il est entendu qu'au temps du positivisme une mathématique entre dans l'esprit des auteurs français; Mallarmé élaborera une mathématique du vertige de la conscience minutieusement mise à jour dans sa correspondance[1]. Celle-ci se lie à son entendement du mystère poétique. Il reste que Michaud fait remonter à Hegel le sens mallarméen du mystère poétique. L'exégète oublie-t-il que le poète l'avait formulé à vingt ans dans Le Mystère dans les Lettres? Il semble que non. Invoquant des lettres perdues qu'il adressait à Lefébure, Michaud donne un résumé de ce texte de jeunesse:"Car ce mystère, ce n'est pas à proprement parler l'inconnaissable, mais seulement ce qui est caché au profane."[2]

Très tôt, dès même l'époque du pèlerinage à Londres "pour apprendre à mieux lire Poe"[3], Mallarmé dépasse la notion de 'mystère' inaccessible aux profanes. Je mentionne en passant que celui-ci était formel, mais ne tente pas - à la suite de J.Cohen[4] - de réduire l'hermétisme mallarméen à un phénomène purement formel. Autant le réduire au subterfuge ou à la cryptogrammie.

---

1 Note: le vertige d'anticipation traduit dans Hérodiade serait une contribution partielle de l'américain; il est à remarquer qu'il fut le seul poète de langue anglaise à formuler, voire à dogmatiser la démarche poétique. Cf. de Henri Peyre, Connaissance de Baudelaire, José Corti, Paris, 1951, p.108 sq.

2 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.59.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Autobiographie, p.662.

4 Cf. de J. Cohen, L'obscurité de Mallarmé, Revue d'esthétique, t. 15, fascicule 1, janvier-mars, 1962, p.64.

Aussi faut-il considérer l'importance de la prémonition chez Mallarmé; elle lui venait assurément en large mesure de Poe:

> Inspirés par une prescience extatique des merveilles situées par delà le tombeau, nous luttons par de multiples combinaisons, parmi les choses et les pensées du Temps, pour atteindre une part de cette splendeur dont les éléments, peut-être, n'appartiennent qu'à l'éternité [...] ces joies divines et enivrantes qu'à travers la poésie, ou à travers la musique, nous ne faisons qu'entrevoir par échappées rapides et confuses.[1]

Mettons de côté les méthodes d'approche que Mallarmé a pu innover ou emprunter pour nous arrêter à la question essentielle du devenir qui occupe l'hégélianisme. Ce concept ne fait qu'effleurer le poète. Certes le devenir existe chez lui; Le Livre en témoigne, mais il montre un devenir qui emprunte la voie de l'entropie. La première tache d'encre sur la feuille vierge y paraît un pas qui s'éloigne de l'idéal, une manière d'échec appelée à se perpétuer. Dans l'aveu total de son échec il opère en quelque sorte sa rédemption. Ceci s'apparente à la vision hégélienne, ne serait-ce que dans la mise en scène d'une négation fructueuse, une négation tout à fait en ligne avec l'idée fondamentale de Quand l'ombre menaça.

La création active un désastre perçu dans sa variété. Or désastre et variété sont positifs pour Mallarmé qui se pâme et

---

1 Poe cité par André Ferran dans L'esthétique de Baudelaire, Denoël et Steele, Paris, 1931, p.186. Note: Mansell-Jones dit à propos de Poe dans op.cit., p.236: "There is an order of feelings and premonitions which hadn't been expressed by us before he came: no more can be said of the greatest."

nous fait pâmer devant "l'honneur du tranquille désastre"[1]. Dans 'désastre' qui signifie originellement 'descendre des astres', il y a dés et astre: provenir d'une quintessence lumineuse, d'un signe céleste, isolé et absolu. L'homme n'éprouve jamais de certitude envers les choses avant leur 'désastre' ou manifestation, leur chute vers la réification. L'intronisation du règne de la Poésie tient à un "Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur."[2] Mallarmé n'a que faire de la néguentropie hégélienne, ce pouvoir qu'a l'être d'assimiler le non-vivant et de nier l'entropie[3].

L'artiste ne s'achemine point vers le devenir, ni même au fond vers le passé. Michaud résume:

> Mais le lien entre l'Absolu et la Beauté y est partout implicite, et la Correspondance ne laisse subsister aucune équivoque à cet égard. Telle est donc la réalité pour Mallarmé. Réalité purement virtuelle, qui n'est donc, quoi qu'on en ait dit, ni le monde des Idées-archétypes platonicien, ni l'Esprit absolu d'Hegel.[4]

Dans sa démarche, il y a une dégression, une "redescente vers la réalité concrète et non une intégration hégélienne."[5] Il opte

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55.

2 Ibid., Le Tombeau d'Edgar Poe, p.70.

3 Note: Richard mentionne l'avis de J. Hyppolite dans op. cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.299: "pour Mallarmé, la solution hégélienne fut un voeu plus qu'une certitude. L'idée pour lui est toujours menacée par le hasard et l'entropie; son surgissement même reste hasardeux. L'hégélianisme de Mallarmé serait donc interrogatif, problématique."

4 Michaud, op.cit., Message poétique de Symbolisme, pp.177. Note: Poulet dit dans op.cit., p.299: "Il s'agit d'atteindre quelque chose qui n'existe que par le rêve que l'on en fait, et qui n'est à aucun titre ni une reproduction ni un prolongement de la réalité présente."

5 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.433.

pour la désintégration qui se manifeste dans sa mystique verbale pour saisir "ce qui vit tard magnifiquement par le regret."[1]

Je ne suis pas le premier lecteur de Mallarmé à reconnaître le peu d'importance qu'il assigne au devenir. D'éminents exégètes me précèdent:Kurt Wais avec aplomb, Austin avec des nuances, encore Michaud, Poulet et d'autres. Richard qui pourtant appuie la thèse hégélienne nous donne malgré lui un argument contre cette thèse:

> Hegel intervient pourtant ici sur un esprit déjà tout marqué par l'influence de Baudelaire, et surtout de Poe. L'esprit absolu de Hegel s'identifie alors sans peine avec la notion de lucidité, de réflexion créatrice: au bout de l'histoire du monde, il n'y a pas pour Mallarmé la philosophie, mais le poète, et celui-ci se caractérise surtout par la réflexion, par la conscience de tout un passé qu'il réfléchit en lui, et à qui il donne la lumière. C'est le thème si fréquent des années 1870-75 de la science ou conscience critique, qui semble exclure l'invention.[2]

Pour appuyer l'influence hégélienne on a voulu faire de Mallarmé un historien. Ainsi Richard pose que le poète a le choix de "soit redescendre en lui le cours des choses, soit recommencer en lui une deuxième fois l'histoire."[3] Il poursuit avec cette phrase:"S'il écarte ce deuxième choix c'est sans doute parce qu'il ne se sent pas assez historien."[4] Partir à zéro ne requiert pas

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam,p.496.

2 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.233. Note: Igitur et Quand l'ombre menaça offrent une frappante analogie de cette conscience réflexive.

3 Ibid., p.193.

4 Ibid., p.193.

un historien. L'histoire qui lui importe, là seule à laquelle il s'est dévoué reste celle du langage,"à la fois miroir et instrument actif de toute dialectique temporelle"[1], dit encore Richard.

Selon moi, Mallarmé ne s'adonne pas à une dialectique temporelle hégélienne; sa démarche s'assimile à l'inférence immédiate et intuitive. Son sens illatif explique l'anachronisme chez lui, les sauts à travers le temps et l'espace, sa vénération de la distance. A ce propos, il écrivait en 1872 un article déjà cité dans lequel plusieurs ont reconnu un aveu d'hégélianisme: "Ame a, pour ainsi dire, tranché simplement le lien du Présent et défait son humanité en l'Histoire: et ce qui reste, en la Nature."[2] Est-ce là une pensée d'historien? Ou est-ce la description d'une rupture des liens avec le devenir?

Michaud maintient que la vision mallarméenne est statique[3], Emilie Noulet en dit autant:"Cohérent, un, parfait, fermé, sans issue, le système secret qui relie les parties de cette oeuvre communique à l'ensemble une fixité qui s'apparente à l'hallucination."[4] Cette fixité étrangère à Hegel entretient cependant

---

1 Ibid., p.193.

2 Mallarmé, op.cit.,O.c., L'oeuvre poétique de Léon Dierx, p.690. Cf. cette thèse, p.108, citation 1.

3 Note: Michaud dit dans op.cit., Le Symbolisme, p.177, 178, note:"Mais Mallarmé ne s'est-il jamais soucié du devenir et d'une synthèse "génératrice de mouvement-progrès"? Il semble au contraire que sa recherche de l'Absolu s'oppose à celle de Hegel, en ce sens qu'il espère atteindre cet Absolu, non par le devenir, mais en éliminant le devenir; et sa philosophie, dans la mesure où elle est cohérente, est essentiellement statique."

4 Noulet, op.cit., Vingt poèmes de St. Mallarmé, p.VIII.

des ressemblances avec la synthèse des philosophes hindous. Nous devons cette constatation à Senior:

> The juxtaposition of contraries, in Indian thought, implies synthesis. To this extent it resembles Hegel's dialectical system. But Indian philosophy adds a further step. All of these antagonistic, yet synthesized, processes must be subsumed by a single Absolute - not as a goal towards which things move, as in Hegel, but as presently - or rather eternally - existing.[1]

Le plus saisissant des commentaires sur le devenir dans la vision mallarméenne reste celui de Poulet:

> Devenir qu'il ne faut pourtant pas comprendre au sens d'un progrès horizontal dans la durée, comme le sont le devenir aristotélien et même le devenir hégélien. Il s'agit au contraire ici d'un progrès pour ainsi dire vertical, qui fait surgir les choses du possible, ou qui, après les avoir amenés dans le présent et dans le réel, les en retire par une sorte d'assomption qui les transfigure. Le passage des choses dans le temps réalise donc très exactement ce que Mallarmé avait toujours cherché. C'est un passage à travers la glace.[2]

Il paraissait aberrant à Mallarmé de se tourner carrément vers l'avenir. Le créateur en lui possédait spontanément la clef du seul dénouement qui importe, celui de la Fiction; cette possession tient du fait accompli sans quoi l'échec traque le disciple de Poe:

> Ce n'est, disait Poe, qu'en ayant sans cesse son dénouement sous les yeux, en faisant concourir tous les incidents et le ton général du récit au développement de l'intention que nous pouvons donner à l'action l'air de logique et d'enchaînement qui lui est indispensable.[3]

---

1 Senior, op.cit., p.46.

2 Poulet, op.cit., p.314. Note: ce passage est à lire in extenso.

3 Poe cité par Matthey dans op.cit., p.238.

En plus de l'artiste qui opère avec un sens acquis du dénouement, Mallarmé tranche encore le fil de la progression d'une manière qui lui est propre. Ce fil de la succession devient le noeud d'une suspension: la croisée quadripolaire cartésienne du zéro et de l'infini se mue en celle du zéro et de l'inconnu. Mallarmé croise le zéro [rime en 'or'] et l'inconnu [rime en 'yx'] dans le sonnet Ses purs ongles. Quand on superpose le O et le X on retrouve la croisée dans la fenêtre au terme du sonnet, cette fenêtre qui donne sur le Cosmos. Là se joue le Drame [Mystère] et non un jalonnage de l'humanité en progrès vers son devenir: "L'infini est enfin fixé."[1] A ce point suspensif le fondu se lie génétiquement à la foudre[2], le médiat spatial à l'immédiat temporel. Cet ensemble combinatoire réunit encore l'horizon à la flèche du Génie:"nature et homme vie."[3] Le poète ne propose pas de solutions, il ne pose même plus de question. Une telle démarche serait hors de propos pour qui - Rimbaud le disait bien - veut arriver à l'inconnu par le haut.

Ces points de repère, "si je dois les revoir, dit-il, les fixant"[4] s'organisent d'emblée selon son "langage mathématique"[5].

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.442. Note: cf. cette thèse, p.121.

2 Note: considérez par exemple ce passage dans ibid., Igitur, Scolies, p.451:"naufrage de quelque haute visée."

3 Ibid., note marginale, p.428.

4 Idem, op.cit., Corr.I, p.347.

5 Idem, op.cit., O.c., Diptyque, Notes, p.851.

Qu'ils aient quelque chose de l'unité abstraite des Eléates, une certaine face d'objectivité n'en font pas des clefs pour réduire la contingence du hasard; ils demeurent des points où exercer une volonté ontologiquement créatrice. Au lieu de réduire le hasard, Mallarmé veut - à un point nodal - poser les jalons d'une appréciation privilégiée, celle du miroir cosmique:"L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves."[1] Nous savons grâce au glossaire du vocabulaire symboliste le sens qu'il faut assigner au terme 'authentique':"Authentiquer, mot cher à Mallarmé et qui signifie 'revêtir d'un caractère solennel'"[2]. Cette solennisation nous dévoile la 'preuve' orphique; il n'y a pas de terme hégélien à poursuivre, car le point de repère vient à prendre une valeur purement indicative et serait le signe dépouillé du Beau: un mystère coupé par sa réflexion comme l'est la poésie mallarméenne, ultime miroir magique: "Elle est le reflet croisé, qu'échangent, à travers le vide, à travers la vitre, les deux moitiés d'une pensée qui tâche de se penser."[3] Claudel l'avait bien saisi lorsqu'il suggéra que Mallarmé offre le schème virtuel d'une cohérence. Ses points de repère ont une fonction réticulaire, mais aussi, selon moi, une fixité optative - celle de son épistémologie qui ne prétend pas

---

1 Ibid., Rêverie d'un Poëte français, p.545.

2 Plowert cité par Chassé dans op.cit., p.40.

3 Poulet, op.cit., p.301.

être plus ou autre que l' "expression générale de notre esprit."[1]

Voici quelques points qui distinguent la vision mallarméenne du devenir hégélien. D'abord le système du poète surgit en large mesure de son idéo-somnambulisme, de son vigilambulisme hérité de Poe. Il comporte un aspect inavoué qui ne saute pas immédiatement aux yeux et capable de susciter l'angoisse au milieu d'un calme imperturbable comme le montre Igitur.

Deuxièmement, le système compensatoire de Mallarmé vacille entre des couples antithétiques hégéliens et un ordre d'isomorphisme. Parce qu'il écarte une causalité qui mène à un devenir inévitable et nécessaire auquel croit Hegel, le poète précède dans une certaine mesure la théorie de la synchronicité de Jung. Le Démon de l'analogie en offre un exemple idéal: des pensées similaires ou identiques, des prémonitions qui ne s'expliquent pas par la causalité. Le phénomène semble relever principalement des processus archétypaux activés dans le subconscient. Jung dira plus tard: non la causalité mais la contingence des événements - comme si le temps, loin d'être une abstraction, serait une continuité concrète qui se révèle à travers la simultanéité.

Un troisième point de distinction: dans sa chasse à l'anonymat, Mallarmé ne quête pas une refonte des esprits individuels pour parvenir à la création d'un Esprit à la manière de Hegel mais vise plutôt un "moi projeté absolu"[2]. Le monde extérieur

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Diptyque I, D'une méthode, p.849.

2 Ibid., Igitur, (Argument), p.434.

existe, avertit le poète; l'homme et son monde restent dans une union où chacun s'avère intégral et offert; il y a une prise de conscience existentielle d'un cosmos qui n'est pas, qui n'a jamais été, qui ne sera jamais 'soi'. Gaston Berger pose les données en termes quasi mallarméens et finit avec la même fameuse question: 'qu'est-ce que cela veut dire?' Une question qui ne requiert pas tant de réponse qu'à être simplement posé - pour 'authentifier' qu'on est bien là:

> Demander tout simplement "si le monde extérieur existe" n'a proprement aucun sens [...] (Il faut se demander) Qu'est-ce que cela veut dire que d'exister comme une pierre, comme un animal, comme un homme dont je dis qu'il est "mon semblable". La forme qui s'offre à moi à présent a-t-elle ou non la valeur qui caractérise telle forme particulière d'existence? Et qu'est-ce que cela veut dire, dans la plus grande généralité du terme, que d'exister?[1]

J'ai dit que Mallarmé interrompt la succession avec des points de repère, des intuitions, et que l'Etre unique qui devient Esprit ou Idée reste le propre de Hegel. Ce n'est pas affirmer qu'une certaine vision synthétique ne transparaît pas chez lui; en effet, elle s'exhibe et pousse Block à ce commentaire:

> The poet's preoccupation with philosophical premises and with l'Oeuvre as a vast cosmic synthesis has led many of his interpreters to ascribe this ideal to the influence of Hegel. [...] it is difficult to see the German philosopher in a role of central importance in Mallarmé's art.[2]

D'aucuns ont peut-être trop insisté sur la vision synthétique du solitaire de province que la correspondance lui arrachait

---

1 G. Berger, Recherche sur les conditions de la connaissance: essai d'une théorie pure, P.U.F., Paris, 1941, p.84.

2 Block, op.cit., p.54.

à l'époque idéaliste: "les bouquins [...], dira-t-il, desquels ne demeure de toute synthèse qu'effacement et anachronisme"[1]. Dans ses écrits destinés au public, il se résignera à ne poursuivre que "l'art d'attifer la sanglotante idée."[2] Aussi ses points de repère correspondent-ils aux rares manifestations de l'Oeuvre. Exaltant le Livre, Mallarmé envisagera "un idéal mêlant époques et races dans une prodigieuse fête"[3]. A la manière des alchimistes, il doit se contenter de "portions faites"; elles prouvent "que ce livre existe, et qu' [il a] connu ce qu' [il n'aura] pas pu accomplir."[4] Une vision hégélienne, plus ambitieuse et plus compréhensive, éveillerait "Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la."[5] Ce cheminement a pu pousser Davies à la conclusion que la logique mallarméenne "devait conduire le poète de catégorie en catégorie. [elle] se fondait certainement sur le principe hégélien de la conciliation des contraires."[6] Mais la 'prodigieuse fête' figure le but vers lequel tend sa spiritualité. Il n'y a pas à proprement parler de progression mais une rhétorique de rupture[7] essentielle.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Préface à "Vathek", p.549.

2 Ibid., L'Azur, p.38.

3 Ibid., Préface à "Vathek", p.549.

4 Ibid., Autobiographie, p.663.

5 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

6 Davies, op.cit., Vers une explication rationnelle du Coup de dés, p.36.

7 Cf. Thibaudet, op.cit., p.316,317.

Mallarmé ne saute pas de catégorie en catégorie: il les transcende, ce qui transparaît quand on lit la fin de sa pensée citée plus haut: "mêlant époques et races dans une prodigieuse fête", oui, mais "comme l'éclair de l'Orient expiré"[1].

Il n'est pas exagéré de dire que l'approche mallarméenne - loin de suivre celle de Hegel - précède la vision des créateurs modernes qui s'approprient le fragmentaire, envolé en éclats, en points de repère: "produire, dans leur stricte et totale évidence, quelques idées qui me hantent, encore incomplètes et troubles, oui, malgré toute une vie."[2] Dans sa thèse sur Mallarmé, Eliot, Yeats et Beckett, Martin Shartar épouse la notion d'une telle rhétorique de rupture. A ce propos, il cite un passage que Sir Herbert Read adressait à Edward Dahlberg:

> What I (and others) call fragmentation in art is a process due to the cracking of the mirror of illusion: the deliberate breaking of the unity of the reflected image that used to be called reality. A poet like Dante... or Wordsworth (in The Prelude) is trying to create an image of wholeness: the art of the past (or classical art) is an attempt to impose unity on the multiplicity of sense impressions. The modern artist (poet, painter or musician) is convinced that such imposed unity is false - simply not true. Reality has only one possible centre of coherence: the individual consciousness, and that is not a permanent and persisting focus.[3]

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Préface à "Vathek", p.549.

2 Idem dans Stéphane Mallarmé (Inédits, Etudes, Documents), Empreintes, numéro 5, nov.-déc. 1948, p.106. [hors-texte].

3 Read cité par M. Shartar dans The Theatre of the Mind: An Analysis of Works by Mallarmé, Yeats, Eliot and Beckett, thèse de doctorat, Emory University, 1966, University Microfilms Inc., Ann Arbor, Michigan, no. 67-217.

Shartar poursuit ainsi:

> The old reality which Dante could depict in all its wholeness, and with which the poet could complete a metaphorical transaction, gives way to the shattered glass. Splinters reflect splinters; cracks must appear as cracks. What transaction is possible for the poet who, having to affirm his own existence by staring into a mirror, senses the awful nothingness beyond the mirror's frame?[1]

Le lecteur de Mallarmé peut faire fausse route s'il interprète hâtivement certains de ses dires en apparente opposition à une vision fragmentaire; ainsi la Fiction consiste à ne pas briser la glace:"sous une fausse apparence de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction."[2] Une fois accomplie la Fiction de la Danse, aussi celle du vers, il y a bris de la glace:"La transparence de pensée s'unifie, entre public et causeur, comme une glace qui se fend, la voix tue"[3]. La glace fragile se maintient la durée de l'acte, du mouvement de la conscience pour aboutir à l'irréalisation.

Malgré sa production fragmentaire, il y a chez le poète une force et une tension unificatrices qu'on retrouve chez Schelling et chez Coleridge: cette même force qu'a l'imagination,

---

1 Ibid., p.27.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Mimique, p.310. Note: le bris de la glace indique une disharmonie entre le rêve et la réalité; ainsi, ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.483, on trouve cette phrase: "A la suite d'un de ces abords subits sur le trottoir, bris ainsi que d'une vitre, d'où s'écoulerait la joaillerie, le ton, nul ne l'oubliera, comme si c'était étrange, et contraire ou oiseux, qu'il vécut."

3 Ibid., La Musique et les Lettres, p.654.

cette transparence de pensée unificatrice dont elle dispose pour résoudre de façon fructueuse la dualité qu'elle confronte. Il nous faut distinguer l'idéalisme de la "formule d'art de l'idéalisme"[1], pour reprendre le mot de Mauclair. La poursuite mallarméenne consiste, Fowlie l'a dit, en une jonction de l'angoisse personnelle avec une foi esthétique[2]. Mallarmé ne conçoit pas de geste, de lancée définitive, absolue comme le veut Hegel. Cette tentative, précise encore Fowlie, se veut récurrente:

> the poet has to question everything all over again, because a successful poem is a new way of seeing and apprehending something which is familiar. This is Mallarmé's profoundest lesson [...]. The poet's power of questioning the universe is essential.[3]

Il n'est pas dans mon but de convaincre le lecteur qu'il n'existe entre Hegel et Mallarmé aucun point de ressemblance. Autant que le poète, le philosophe assigne parmi les arts la position suprême à la poésie:

> car les arts plastiques, là où il est impossible de trouver une image visible digne de Dieu, ne peuvent se développer; il n'y a de place que pour la poésie qui s'adresse à l'esprit et s'exprime par des mots.[4]

Il n'en reste pas moins que les propos de l'un et de l'autre

---

1 Mauclair, Eleusis, Perrin, Paris, 1894, p.110. Note: Décaudin fait cette distinction dans op.cit., p.20:"Idéoréalisme s'occupant de la perception des idées confiées à un médiateur plastique (Goethe, Poe, Mallarmé), idéalisme considérant les idées en soi (Plotin, Hegel, Schelling), l'un complète et justifie l'autre."

2 Cf. Fowlie, Mallarmé, University of Chicago Press, Chicago, 1953, p.61.

3 Idem, A Guide to Contemporary French Literature, New York, 1960, p.235,236.

4 Hegel, op.cit., p.119.

relatifs à la poésie sont le plus souvent en opposition, et, - on ne peut trop le dire - la poésie demeure tout ce qui importe dans la vision du penseur français. Si Mallarmé a pu s'inspirer des idées de Hegel, c'est qu'il a attribué à la poésie ce que le philosophe pensait de la musique[1].

Voici quelques commentaires hégéliens tirés de son Esthétique:"S'arrêter à ce qui, par sa position, n'a qu'une valeur relative, apparaît à l'entendement comme inutile et ennuyeux."[2] Mais, de son côté, Mallarmé procède plutôt comme Gabriele d'Annunzio qui recherche "la collocazione della parola"[3]. De plus, aux yeux du philosophe, la page imprimée ne présente aucune valeur particulière:"les lettres imprimées ou écrites [...] ne sont que des signes indifférents pour le sens et les mots"[4]. Il dit encore:"un ouvrage imprimé ne nous met sous les yeux que des caractères extérieurs, en soi indifférents, et qui n'ont plus aucun rapport avec la pensée."[5] Le lecteur du Coup de dés, de L'Après-Midi d'un Faune sait que ce dire contrarie une part de la vision mallarméenne. Aussi, de nombreux passages de l'oeuvre en prose prônent le contraire;l'écriture élabore une mimique, celle des "gestes de l'Idée [qui] se manifestent par la parole, leur offrant

---

1 Cf. cette thèse, p.96.

2 Hegel, op.cit.,p.120.

3 G. d'Annunzio cité par René-Albert Gutman, Introduction à la lecture des poètes français, Flammarion, Paris, 1946, p.117.

4 Hegel, op.cit.,p.120.

5 Ibid., p.120.

leur réflexion"[1].

La page étant anodine, sa mise en place, sa 'partition' sans signification, Hegel envisage une poésie parlée plutôt que lue:

> C'est l'homme vivant lui-même, c'est l'individu parlant qui seul est l'agent par lequel une oeuvre poétique peut devenir présence sensible et réalité. Les oeuvres de poésie doivent être récitées, chantées, prononcées, en un mot représentées par une personne vivante, comme les oeuvres de la musique. [...] Les sons de la parole doivent d'autant moins lui manquer, que c'est le seul point par lequel elle est dans un rapport réel avec l'existence extérieure.[2]

Mais le Mallarmé de 'la musique du silence' sacralise ce silence; la page, reflet du mutisme stellaire, se suffit à elle-même:"rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs."[3]

Plus significatif encore, Hegel vénère le réel, le rationnel:"Ce qui est réel est rationnel, et ce qui est rationnel est réel."[4] On lit encore de lui:"l'art est ce qui révèle à la conscience la vérité sous une forme sensible."[5] De son côté, l'artiste ne cesse de clamer les droits de la Fiction, du mirage; les citations en opposition à la vue du penseur allemand abondent. En voici une d'elles de l'année 1870:"j'ai eu la bêtise d'aller droit à mon sujet et de me priver de la séduction progressive de

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c.,Notes, p.851.

2 Hegel, op.cit., p.120.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de Vers, p.367.

4 Hegel cité par Foulquié, op.cit., La Dialectique, p.50.

5 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.318.

ses mirages."[1]

Les différences ne font que s'accroître quand on considère la valeur que l'un et l'autre attribuent au mot. Hégel déclare: "le mot, l'expression de la pensée comme puissance idéale."[2] Il entend porter à l'apothéose les termes coutumiers. Les mots de l'idée pure philosophique donneraient en partage la parole poétique, ce qu'ils ne font jamais pour Mallarmé:

> Toute idée pure, dit Thibaudet, lors même qu'elle serait neuve, par le fait seul que l'expriment des termes coutumiers et sans relief, lui donne, à lui poète pour qui toute découverte est une découverte verbale, l'impression du déjà-vu.[3]

Avec lui les mots transcendent leur valeur coutumière pour permettre au lecteur de découvrir une chose jamais vue auparavant. Voilà la leçon de L'Avant-dire au Traité du Verbe. Il ne revient pas aux mots cette gloire d'être 'l'expression de la pensée comme puissance idéale', mais au vers, lequel "est à la fois un ensemble de mots et la négation de ces mots, puisqu'il acquiert une existence neuve et supérieure, dit Davies."[4] Ainsi le vers mallarméen s'apparente à la dialectique véritable telle que la conçoit Paul Tillich:

> la dialectique est une manière de rechercher la vérité en confrontant entre eux différents points de vue, en passant par le 'oui' et le 'non' pour parvenir à

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.318.

2 Hegel, op.cit., p.175.

3 Thibaudet, op.cit., p.27.

4 Davies, op.cit., p.49.

> un 'oui' forgé à la flamme de nombreux 'non' et qui unit les éléments de vérité mis en avant dans la discussion.[1]

Cette dialectique laisse le vers fleurir sur la page où l'Idée reste en tension sur un fonds rêvé.

Une des distinctions les plus frappantes entre la vision des deux penseurs me paraît la suivante:"la progression de la poésie, maintient Hegel, est [...] plus lente que les jugements et conclusions de l'entendement."[2] Or Mallarmé reconnaît une force rédemptrice, une dialectique foncière à la poésie qui couronne le langage:"le vers: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur."[3]

Si apparaissent de loin en loin des intersections de ressemblance[4], il y a surtout des points d'apparente ressemblance entre les deux univers conceptuels. Hegel semble rejoindre Mallarmé quand il conclut que:

> la poésie, l'art qui emploie la parole, est donc le troisième terme, et, en même temps le tout qui réunit en soi au plus haut degré, dans le domaine de la pensée, les deux extrêmes formés par les arts plastiques et la musique.[5]

Mais ne perdons pas de vue que Hegel réfère à la peinture classique, alors que l'entendement mallarméen des arts plastiques

---

1 Tillich cité par Foulquié dans op.cit., La dialectique, p.76.

2 Hegel, op.cit., p.121.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de Vers, p.364.

4 Note: Richard en trouve quelques une dans op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.440; il y fait état, chez l'un comme chez l'autre, de la valeur idéale de la poésie.

5 Hegel, op.cit., p.119.

incluait l'impressionnisme. Cette parité que Hegel trace entre l'art pictural classique et la poésie le porte à des déclarations on ne peut plus contre-mallarméennes:

- Elle [la poésie] nous fait saisir l'idée dans sa forme réelle, l'espèce sous les traits d'une individualité définie.[1]

- tracer ainsi comme de fermes contours[2].

- le poète s'arrête donc avec complaisance sur les détails[3].

- le caractère de la pensée poétique c'est d'être essentiellement figurée. Elle met sous nos yeux non l'essence abstraite des objets, mais leur réalité concrète.[4]

- Enfin, plus qu'aucun autre art, la poésie est capable d'exposer un événement dans toutes ses parties [...] et le cours complet d'une action.[5]

- toutes les particularités et les détails de l'existence extérieure [...] elle peut aussi développer séparément les traits singuliers et les particularités accidentelles[6].

Une dernière divergence de point de vue, la manière de concevoir l'existence de l'artiste, oppose Mallarmé à Hegel tout en rapprochant ce dernier de Villiers:"il faut que le poète se soit affranchi de toute préoccupation pratique ou autre, qu'il contemple le monde intérieur ou extérieur d'un oeil calme ou libre."[7]

---

1 Ibid., p.123.

2 Ibid., p.125.

3 Ibid., p.120.

4 Ibid., p.122.

5 Ibid., p.119.

6 Ibid., p.119.

7 Ibid., p.122. Je souligne. Note: Hegel estime que le poète doit être d'un âge avancé, tel Homère et le Goethe de la vieillesse.

Mallarmé admire vivement ceux qui empruntent cette route, Villiers par exemple, comme en témoigne l'oraison funèbre qu'il lui consacre:"celui-là qui rejetant tout emploi autre que le sien dans le monde, n'avait voulu être rien que ce pour quoi il était né"[1]. Il semble que Villiers, bien avant tout autre, lui ait suggéré le thème du problème de l'écrivain face aux exigences du monde. Mais le poète ne suit ni Hegel ni son ami; il entre dans un métier qu'il n'aime pas pour s'assurer les besoins matériels dont il ne pouvait se passer. Surtout il n'aurait pu s'affranchir de toute préoccupation autre que la poésie. La famille, les amitiés, le monde artistique lui ont toujours importé.

Je conclus à présent mes propos sur la présence hégélienne dans la pensée et l'oeuvre de Mallarmé. Nous avons vu que les deux penseurs s'intéressent au discours de l'Esprit avec le Néant. Mais alors que Hegel affirme l'idéalisme transcendental absolu et maintient que la connaissance selon lui s'explique par des lois a priori, Mallarmé refuse les manifestations a priori d'une réalité unique. Face à la vision ternaire du philosophe, le poète passe du binaire au ternaire et pousse jusqu'à un système quaternaire.

Hegel s'adonne à une dialectique de la contradiction à laquelle répond la fausse négation mallarméenne qui instaure un Jeu pour confirmer la Fiction. L'imagination, qui aborde la

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.498.

contradiction par une série d'analogies, a pour tâche de réaliser une suspension des forces contraires plutôt que leur synthèse proprement dite. S'il fallait cependant choisir un aspect de la synthèse hégélienne qui aurait pu passer à Mallarmé, ce serait celui que résume le célèbre terme: Aufheben. Et cette synthèse se serait appliquée à la poésie qui "en Mallarmé, [...] demeure préoccupée d'elle-même, dit Mauron, non de la foi chrétienne ou de Hegel."[1]

En dernière analyse, il me paraît que le poète ne s'adonne pas à une dialectique temporelle hégélienne, préférant l'anachronisme, les sauts à travers le temps et l'espace; désastre et variété se parent d'une valeur positive pour Mallarmé. Si pour Hegel tout se tient dans le monde matériel et surtout dans le monde moral, le penseur français se satisfait volontiers de 'points de rencontre' et ne s'arrête pas au domaine moral. Ses points de repère viennent à prendre une valeur purement indicative pour devenir les signes dépouillés du Beau.

C'est justement dans le domaine du Beau, de la création artistique que l'écart entre les deux hommes s'avère définitif.

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.57. Note: voici un commentaire de Hegel, tiré de La Logique, tome I, Baillière, traduction Véra, Paris, 1874, art.96, p.433, qui explique ce terme: "Ce mot veut dire d'abord supprimer, nier [...]. Mais nous l'entendons aussi dans le sens de aufbewahren, conserver [...]. On ne doit pas considérer cet usage que le langage fait du même mot dans ce double sens, positif et négatif, comme un fait accidentel, et l'on ne doit pas non plus lui en faire un reproche comme si cela pouvait donner lieu à une confusion, mais il faut au contraire y reconnaître l'esprit spéculatif de notre langue qui s'élève au-dessus des divisions et des abstractions de l'entendement."

Vrai, chacun reconnaît la volonté créatrice, et les propos hégéliens sur la musique me paraissent assez près des vues mallarméennes sur la poésie. Mais il est possible, sinon probable, que le poète ait ignoré ces conclusions hégéliennes sur la musique, comme il est certain que les idées d'autres penseurs, notamment Poe, coïncident tout autant avec l'esthétique du poète. Il reste que les vues d'Hegel sur la position des mots, la page imprimée, la nécessité d'une poésie parlée, puis encore ses idées sur la lenteur de l'entendement poétique, son voeu de porter à l'apothéose des termes coutumiers ou philosophiques et surtout la parité qu'il trace entre l'art pictural classique et la poésie le portent à une foule de déclarations nettement à l'opposé du point de vue de Mallarmé. Surtout, pour Hegel, l'idée comme beau artistique a pour destination d'être une réalité individuelle, ce qui contraste avec l'orphisme mallarméen qui réclame la participation de la Foule. Il y a bien synthèse chez Mallarmé, mais synthèse de l'incantation, de celui qui entend "se livrer à la seule dialectique du Vers"[1]

Bref, si dans l'ensemble Hegel entrevoit les esprits en voie vers l'unité d'une Idée qui récupère sa dispersion préalable dans la nature afin de prendre conscience de soi, Mallarmé juxtapose l'univers à un Livre et ainsi assure la rédemption d'un Cosmos qui, de lui-même, n'offre qu'un ensemble de signes incohérents.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.332.

DEUXIEME PARTIE

LA SPIRITUALITE DE MALLARME

CHAPITRE III

MALLARME ET L'ORPHISME

> Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme, et l'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet.
>
> Pascal.

Ce chapitre aborde l'aventure de Mallarmé par le biais de son mysticisme qu'il avouait avec candeur. Il récapitule les grandes lignes de la crise métaphysique des années soixante et tente d'en justifier une étude ésotérique en continuant l'écart des autres courants spirituels les plus communément tenus pour légitimes. Il explore la spiritualité de l'auteur et son retentissement sur ses vues et son oeuvre. Mes considérations sur l'orphisme tâcheront de montrer la propension du mysticisme mallarméen à s'allier avec un occultisme éclectique moins somnambulique que feutré. L'analyse du poème Les Fenêtres, conçu pendant la crise du jeune poète et prototype de l'oeuvre dictée par son idéalisme exacerbé suivra et complétera en diptyque cette enquête.

D'abord quelques précisions sur l'ésotérisme de Mallarmé que j'ai déjà abordé dans l'introduction de cette thèse. Bien que ce chapitre traite essentiellement de l'orphisme, il faut chercher le gué de cette inspiration occulte où les profondeurs successives se rencontrent et où il est plus facile de passer

sans perdre pied. Dans son étude sur Villiers de l'Isle-Adam, Raitt propose cette définition de l'occultisme: "L'ensemble des doctrines anciennes et modernes qui impliquent l'usage et la connaissance de forces mystérieuses et secrètes."[1] L'occultisme accueilli par le poète, tout en étant enfant de l'époque, se retranchait à l'abri de coordonnées très personnelles et se refusait de servir la folle du logis. Voici quelques aspects qui distinguent la pensée ésotérique de Mallarmé.

I. Sartre dit dans L'Imaginaire: "On a justement soutenu que si toute magie est imagination, inversement tout acte d'imagination est un acte magique, une prise de possession d'un objet désiré."[2] Tel n'est pas le cas pour Mallarmé. Orphée sacrifie Eurydice et passe directement au stade initiatique qui clôt l'aventure du personnage mythique: la consécration à l'Art et les retrouvailles avec la femme aimée qu'il devine sous le voile de la nature, l'Eurydice cosmique reflétée en lui et par lui. Plutôt que de prouver, l'oeuvre consiste à approuver. Non prendre possession mais maintenir la distance nécessaire pour percevoir les réciprocités de l'individu avec le tout. Dujardin résume inopinément le magisme de son ami avec sa description de l'art mallarméen:

> le but de la poésie est d'exprimer l'homme, non plus dans son individualité égoïste, mais dans ses réciprocités avec tout, et la gloire consistait, non dans

---

1 Raitt, op.cit., Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, p.185.

2 Sartre, L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1966, p.37.

l'hommage extérieur qu'elle comporte, mais dans l'assentiment qu'elle est.[1]

II. Dans Le Rameau d'Or, James Frazer insiste sur le fait que dans la pensée magique, "tout ce qui est caprice, hasard, accident se trouve éliminé du cours de la nature."[2] L'expérience de Mallarmé en sera une de confrontation avec le Hasard; son occultisme ne découlera jamais d'une incapacité à y faire face.

III. Jérôme-Antoine Rony porte sur l'esprit de magisme cette appréciation pertinente: "l'échec n'avertira pas l'occultiste de l'existence d'une nature inflexible, mais de la puissance des forces cachées."[3] C'est l'inverse dans la cosmogonie mallarméenne; une 'nature inflexible' s'affirme indubitable et l'existence de 'forces cachées' reste à vérifier.

IV. Face aux auteurs penchés sur l'occulte, Mallarmé se situe à part. Le Révolté, le Coupable qui habitent les oeuvres de Nerval, Hugo, Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Poe et tant d'autres ne heurtent que faiblement à la porte de l'inspiration mallarméenne. Le poète se gardera de tremper dans l'enthousiasme occulte d'un Villiers et prêtera à la cavalcade des forces de l'ombre qui déborde dans Isis, un intérêt sincère, mais essentiellement de spectateur ami. Un choix très net pour certaines techniques ésotériques s'organisera dès le début pour persister intact

---

1 Dujardin, op.cit., p.38.

2 J. Frazer, Le Rameau d'or, Payot, Paris, 1962, p.43.

3 J.-A. Rony, La Magie, P.U.F., Paris, 1968, p.94.

jusqu'à sa mort. Mallarmé convoitera de l'occultisme le mensonge du 'faux vécu', capable de communiquer l'impact d'une aventure sans passer par la lourdeur d'un enlisement dans le réel. La fiction de la magie débouche sur la magie de la Fiction, laquelle n'est pas à confondre avec l'imagination sartrienne mentionnée plus haut et qui se veut authentique.

Exception faite pour Igitur, l'auteur ne s'attardera pas auprès de l'occultisme en vedette dans les revues telles Le Globe et La Revue de Paris. Du fantastique de Hoffman au merveilleux extérieur de Scott, peu d'influences à noter. A leurs hallucinations extérieures tonnant dans le psychisme du héros, le poète préfère procéder d'une source interne. La distinction importe: elle sépare les oeuvres de magie de celles issues de la mentalité magique.

Parce qu'elle est notionnelle[1], la part de l'occultisme importe chez celui dont Royère n'admettait que les poèmes fussent autre que des incantations, où chacun reconnaît des vers 'sybillins', énigmatiques. S'il y a eu ceux qui se sont acharnés à retrouver partout dans cette oeuvre des traces d'occultisme,

---

1 Note: il y aura toujours des exégètes qui se trouveront vaguement désemparés face à cette constatation qui finit par s'imposer à l'attention des observateurs. Tel est le cas de Mercier dans op.cit., p.127. Aussi, on a souvent accordé une importance démesurée à la valeur anecdotique de certains dires de Mallarmé relatifs à l'ésotérisme. L'exemple classique qui me vient à l'esprit est sa lettre à Mistral du 1er novembre, 1873 où il rêve de créer une société secrète réservée aux poètes. Encore le sujet de la franc-maçonnerie revient-il sous sa plume, mais sans grande importance.

la réaction contraire était inévitable. J'ai d'ailleurs connu cette répugnance à annexer le poète à la pensée occultiste et c'est une réaction difficile à éviter. Austin offre un exemple parmi les plus sensés de scepticisme à l'égard d'une présence occulte dans les écrits de Mallarmé. Voici les premières phrases d'une communication donnée par lui à ce sujet:

> Au sens propre du terme, ni Mallarmé ni Valéry ne sont des poètes 'hermétiques'. Leur poésie ne relève pas d'Hermès Trismégiste [...] si les tenants modernes de l'occultisme ont voulu annexer Mallarmé, c'est en lisant un peu rapidement certains textes. [...] [Mallarmé] voyait de même dans la poésie un "sortilège" qui conservait, certes, une "parité secrète"avec les "vieux procédés" de la magie. Mais il soulignait que "l'enchanteur de lettres" met uniquement en jeu "l'idée".[...] La poésie elle-même était pour lui la seule magie authentique; et son domaine était purement idéal.[1]

Je ne peux trop répéter qu'il faut voir cet hermétisme au sens large chez Mallarmé penché avec vénération sur l'alphabet, "spirituel zodiaque"[2], et qui par ailleurs avertissait qu' "il est impossible que nous soyons les messieurs qu'ordinairement nous paraissons."[3]

V. Enfin, d'après J.-L. Jacques, "L'occultisme est donc à la fois ce qui dévoile l'occulte et ce qui s'occulte soi-même."[4]

---

1 Austin, Les moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry, C.A.I.E.F., vol.15,26 juillet, 1962, p.103,104.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., La Littérature, p.850.

3 Idem cité par Alfred Poizat dans Du classicisme au symbolisme, éd. de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1929, p.84.

4 J.-L. Jacques, introduction de L'Occultisme de Julien Tondriau, Marabout Université, Verviers, 1964, p.5.

Or Mallarmé ne dévoilera jamais quoi que ce soit dans sa poésie. Ce n'est pas dire que ses poèmes n'ont pas de sens précis et je ne vais pas à l'encontre des exégètes qui prennent parti pour un tel sens précis. Toutefois, qui cherche des réponses explicites fait fausse route à travers ses poèmes. On y devine une ressemblance avec la tradition ésotérique selon laquelle les formules magiques perdent leur efficacité à être traduites. Foula-t-il à son insu la route du hiérophante Ptah-Mer, grand prêtre de Memphis dont on peut lire cette inscription tombale au Musée de Londres - 'Il pénétra les mystères de chaque sanctuaire; rien n'était caché pour lui; il recouvrit d'un voile toutes les choses qu'il avait vues.' Impossible à préciser. Le certain et qu'il ne faut pas perdre de vue est la valeur qu'il attribue à l'énigme, son incomparable fluidité et sa pénétrabilité insolite. Au cours de sa réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, Mallarmé se révéla au public ainsi: "Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, - il n'y en a pas d'autre - d'<u>évoquer</u> les objets."[1] Ce n'est pas amoindrir l'apport de l'occultisme chez lui que de reconnaître qu'il y a recouru pour enrichir son culte de la poésie. Etre considéré de plain-pied avec les alchimistes qu'il appelle les ancêtres des poètes reste à ses yeux un des plus grands hommages qu'on puisse leur faire.

---

1 Mallarmé, <u>op.cit., O.c., Sur l'Evolution littéraire</u>, p.869.

Passons maintenant à quelques témoignages majeurs sur la prédisposition de Mallarmé envers la haute spiritualité. J'ai signalé certaines contradictions exégétiques suscitées autour du platonisme et de l'hégélianisme de l'écrivain. Une note de la main de Mondor, ajoutée au premier volume de la correspondance mallarméenne, fait état de façon générale de la diversité des points de vue exégétiques quant à son orientation spirituelle:

> Royère tenait Mallarmé pour un mystique. E. Noulet l'a dit un métaphysicien qui s'est senti toujours étranger à tout état mystique. Mauron l'a vu s'interdire les épanchements lyriques, tandis que Beausire le jugeait le lyrique intégral. Guy Michaud, qui a groupé ces oppositions, découvre un métaphysicien du Néant et de l'Absence, qui est plutôt un refus de la métaphysique. Pour Georges Poulet, l'opération du poète Mallarmé est comparable à "l'interne opération" de Descartes.[1]

Puisque certains sont allés jusqu'à invoquer la scatologie, ne pourrait-on pas invoquer la 'fulguration de l'être propre' de Heidegger? Il ne s'agit pas de minimiser les inestimables découvertes exégétiques où les esprits les plus probes ont vu le poète à leur façon. Nonobstant le tollé général soulevé par le commentaire susdit, Mondor a tenu à faire la part de ces opinions. Il reste que de faire la connaissance de Mallarmé - nous l'avons vu - en appelle à des fouilles d'une circonspecte lenteur tant autour de l'homme et de son oeuvre qu'autour des schèmes plausibles d'influence.

Revenons aux témoignages proprement dits. A la suite du dévoué Valéry, de Claudel et Cazalis, laudateurs du reliquat

---

1 Mondor dans op.cit., Corr.I, p.242.

d'humanité chez le poète, Mauron conclut que "Stéphane Mallarmé fut un mystique et peut-être le seul grand mystique que nous ayons jusqu'ici connu en Occident."[1] Adile Ayda renchérit avec un portrait du jeune potache, adonné aux heures de claustration lycéenne, à des joies mystiques continues. Nouvelle voix dans la mêlée des commentateurs, Williams propose un mysticisme profane et probabiliste que subordonnerait, entre autres, l'idée de la constellation[2].

Pour conclure mon tri de témoignages, ce propos de Jean Royère en conjonction avec la théorie mystico-occulte du présent travail: "la poésie pure équivaut à la pensée pure et j'accorde ma foi à ce que je nomme mysticisme verbal. LE POEME EST."[3] Il accorde à l'auteur - une concession plus significative, me paraît-il, que de le rattacher à un mode mystique généralement reconnu - l'autonomie de pensée essentielle pour effectuer les permutations entre un feston conceptuel et un autre, évitant le 'reducing valve' auquel s'attaque William James, ce lit de Procuste qui attend la pensée rationalisante. Royère honore son

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.14.

2 Note: la thèse de Williams, que malgré nos intérêts connexes, je n'entérine pas complètement, ne mentionne pas nombre de mallarmistes, notamment Richard et Royère. Il a par contre le mérite de rattacher Mallarmé à des littératures autres que française.

3 J.Royère, Mallarmé, éd. Simon Kra, Paris, 1927, p.88.

maître selon l'antique tradition d'Eleusis quand il lui reconnaît la vocation orphique de:

> prêtre de l'Art [...] c'est là la mystique de Mallarmé. Elle paraît extraordinaire à qui l'approfondit. Elle n'empêche nullement d'ailleurs l'ironie. La mystique, elle trouve [...] sa formule, dans la doctrine ou le dogme du Cérémonial.[1]

Dans son sens le plus large, au delà du régime d'un culte ou d'une culture, le mysticisme implique un retrait de la conscience individuelle à laquelle se révèle, au-dessus du fossé creusé entre elle et le monde, une profonde intuition de la signification implexe du vécu. Il y a un réflexe d'épouvante qui arrête quiconque adonné à ce phénomène, une saisie, puis quelquefois une interprétation du dit fossé qui peut exciter l'esprit à l'innovation de critères. Michel Foucault s'essayait à rassurer ses lecteurs sur l'abord d'un domaine où règne le discontinu et où se désarticulent nos notions réconfortantes:

> Descartes fondait sa métaphysique sur une géométrie de l'espace et une axiomatique du continu. C'est pourquoi il déclarait impensable l'existence du vide [...]. La discontinuité a pénétré partout, en biologie avec les mutations brusques de l'hérédité mendélienne, en physique avec la mécanique quantique, en sociologie avec les contradictions marxistes, en psychologie avec le fossé freudien creusé entre le comportement et la conscience, en morale avec le hiatus grandissant entre les lois et la nouvelle criminologie, en littérature avec le formalisme de l'absurde, en musique avec le mépris de la composition verticale pour la mélodie, en théologie avec l'affrontement des dogmes par l'ésotérisme du dieu caché. En linguistique plus particulièrement une dialectique s'est instaurée entre la sémiologie et

---

1 Ibid., p.6,7.

> et la sémantique, le signifiant et le signifié, entre les mots et les choses, mettant en lumière le vide essentiel de ce qui fonde toute représentation.[1]

Devant le discontinu le réel tressaille: Plotin et Denis l'Aéropagite le manient pour aller vers l'extase; Kierkegaard, Tolstoï, vers le relâchement intérieur; d'autres encore, vers l'ironie. Proust, Bergson, les surréalistes surtout, reprennent les filons mystiques exploités par le romantisme et le symbolisme. Mallarmé, pas plus qu'eux, n'avait à compter avec un terrain en friche: ruminations de Baudelaire, fiertés ibériques et hallucinations villériennes, emportements de Huysmans et de Barbey d'Aurevilly, aphorismes de Wagner[2] sur l'élusive note fondamentale, Tierce ou Quinte.

Le jeune Mallarmé n'attend pas le verdict d'un Wagner. Certains mallarmistes, dont Ayda, font remonter jusqu'à sa première communion de 1854 ses étreintes avec l'Infini, alors que d'autres situent son noviciat de myste à la mort de son unique soeur en 1857; il aurait apparemment été marqué par la séquelle fatidique survenue peu après la première communion de celle-ci. Au millénaire de l'hymen catholique succède la sensation de chute, prodrome fréquent du chavirement mystique et dont témoigne le poème en prose Plainte d'automne:

---

1 M. Foucault cité par Luc Benoist dans L'Appel du vide, Hermes, 1969, no.6, p.80.

2 Note: dans sa Lettre sur la musique, le promeneur de Sils-Maria allait assigner aux poètes la tâche de résoudre les 'pourquois' du Cosmos. Cf. de Richard Wagner, Oeuvres en Prose, Delagrave, Paris, 1924, p.307.

"Depuis que la blanche créature n'est plus, étrangement et singulièrement j'ai aimé tout ce qui se résume en ce mot: chute."[1] Cette sensation s'accroît avec la disparition de l'amie américaine, Harriet Smythe. Le jeune Stéphane croise cette Harriet alors que s'éteint sa soeur; il semble lui communiquer la vocation familiale de disparition féminine, concrètement transmise par la soeur, l'originelle 'Pénultième'. De là, fixation de ses méditations les plus profondes sur l'Hierosgamos primitif, l'union mystique qui remplace l'hymen dévalorisé du catholicisme.

Nonobstant certains éclaircissements de la mystique mallarméenne, Williams ne reconnaît dans l'éveil par la chute de Plainte d'automne que: "a sense of falling away of a more priviledged life."[2] Peut-être a-t-il raison plus loin d'associer ce premier mouvement qu'éprouve également Coleridge avec la création du non-absolu. Il faut reconnaître alors dans la chute une démarche apophatique, c'est-à-dire négative à partir de laquelle on peut s'engager dans une aventure mystique[3]; mais que le myste puisse croire à une existence préférable à la sienne détonne dans l'esprit du lecteur de Mallarmé. Rien ne saurait surpasser

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Plainte d'automne, p.270. Je souligne. Note: cf. cette these, p.63 où je parle de la chute en rapport avec le platonisme.

2 Williams, op.cit., p.30.

3 Note: certains ne veulent reconnaître qu'une influence hégélienne dans cette démarche négative; elle existe pourtant depuis des millénaires. Aristote la mentionne dans De l'interprétation. Aussi Nicholas Berdiaeff fait la part du mysticisme dans cette démarche négative dans Esprit et réalité.

sa vie raccordée à une perception clairvoyante du réel. Le mot 'chute' n'indique-t-il pas une précognition du discontinu inclus dans ce qu'on appelle communément le réel? Une intuition de l'interstice où se love le Vide? Réduire la plongée de Plainte d'automne à rien de plus qu'une douce chute serait n'y voir que sensualité larvaire et énervement huysmansien. L'aventure icarienne marque surtout Les Fenêtres que j'étudie au prochain chapitre.

Que livre l'exploration de la conscience en éveil dans Plainte d'automne? Le lecteur retrouve les propos tragi-comiques de Sa Fosse est creusée!... où l'adolescent conclurait volontiers un marché avec son Dieu, un Dieu apparenté à quelque entité manichéenne qu'il menace de maudire si l'amie disparaît à son tour. Sa Fosse est fermée... ajoute à la précognition du vide de Plainte d'automne le jumelage fatidique des jeunes filles. Cette coïncidence fonde en large mesure son expérience occulte spontanée: "Hier! c'était ma soeur! aujourd'hui mon amie!"[1] Y a-t-il d'autres indices d'occultisme qui teintent la première mystique embryonnaire? Considérons l'intromission dans le poème en prose du double qualificatif 'étrangement et singulièrement'. Le frère peint sa disparue sans emprunt au vocabulaire angélisant de son adolescence; il se remémore une 'blanche créature', annonciatrice du réseau spectral mallarméen. D'autres indices paramystiques pourraient faire l'objet de considérations, mais ils

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Sa Fosse est creusée!..., p.10.

relèvent d'un occultisme trop long à détailler[1].

Les commentateurs ont longuement parlé d'empreintes religieuses sur la formation spirituelle du jeune homme. Je penche du côté de Thibaudet qui rétrécit la place des traumatismes religieux de jeunesse. Il reste à jeter un regard sur les autres cultes mentionnés dans les confidences des années soixante fixant ses avancées spirituelles. Assez fièrement, ne déclare-t-il pas s'être orienté seul, "sans connaître le bouddhisme"[2]? Se comparant dans une lettre que reçoit Heredia à leurs amis mutuels, il admet sa position personnelle qui en rien ne tient à une évolution religieuse: "mon esprit ne donne plus du tout

---

1 Note: dans ibid., Plainte d'automne, p.270, un passage frappe particulièrement et sert à élucider:"Que de longues journées j'ai passées seul avec mon chat. Par seul, j'entends sans un être matériel et mon chat est un compagnon mystique, un esprit." Deux fois encore il répète qu'il est seul, puis ajoute ces mots:"Je [...] plongeais une main dans la fourrure du pur animal." Le lecteur se méfiera du présent emploi de 'mystique'. Il s'agit d'un animal, d'un 'familier', dit-on en idiome occulte. Ces familiers remontent jusqu'au Daimon de Socrate, du moins pour ce qui est de la culture occidentale. Mallarmé veut dire: animal réduit à son corps astral. L'emploi subséquent de 'pur' pour décrire le chat le confirme.

2 Idem, op.cit., Propos, p.59. Note: je n'arrive pas à comprendre comment les commentateurs de Mallarmé s'arrangent pour tourner 'assertion A' en 'contre-assertion A'. Est-il quelque autre auteur qui incite plus souvent des jugements à l'encontre de ses dires? A propos de cette citation où Mallarmé nie catégoriquement toute affiliation bouddhiste, il y a ce commentaire de Senior dans op.cit., p.213: "It is difficult to believe - especially because of the reference to Buddhism in the letter above - that Mallarmé had not spent considerable time studying the religions of India." Que n'a-t-on alors le droit d'affirmer de n'importe quel homme de lettres ayant, en passant, mentionné le bouddhisme? S'en trouverait-il un seul qui ne l'ait pas au moins mentionné?

la même note que le leur"[1]. Paroles de 1865, donc postérieures à l'année effarante passée auprès de l'implacable Hérodiade qui étend la 'noche oscura'définitive[2]. La princesse se déclare à travers lui quand il dit à Aubanel - avec trop de fierté farouche pour que ses mots tombent sous le seul critère du mysticisme: "Qu'est-ce qu'une immortalité relative, et se passant dans l'esprit d'imbéciles, à côté de la joie de contempler l'Eternité, et d'en jouir, vivant, en soi?"[3]

Un terrible hiver sous un "silence [] de faux"[4] succède à l'été de 1866; nulle lettre, nul écrit ne témoignent de cette saison matricielle. Pourtant l'été précédent, il certifiait que son esprit se muait dans l'éternel, qu'il en avait reçu plusieurs frissons. Au printemps de 1867, un Mallarmé vidé émerge des givres comme d'une tombe, mais - dit-il - réincarné. La métamorphose filée par la chrysalide de Tournon s'arrête avec l'exorcisme qu'opère Igitur. Non pas d'un seul coup, car si dès lors il commence à se dégager de son enlisement, il ne sera 'reconstitué' qu'à compter de son installation à Paris en 1871:"Je redeviens un littérateur pur et simple."[5] Mais aux années

---

1 Mallarmé cité par Walzer, op.cit., p.120.

2 Cf. Royère, op.cit., p.38,39 où il donne un commentaire du mysticisme dans Hérodiade.

3 Mallarmé, op.cit., Propos, p.71. Cf. cette thèse, p.54 où je parle du poète qui reflète l'univers.

4 Idem, op.cit., O.c., Mes bouquins refermés, p.76.

5 Idem, op.cit., Corr.I, p.342.

soixante, Hamlet de la nuit hagarde rebaptisé Igitur, il se surprend en station dans une chambre

> sans meuble, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre belliqueux et agonisant, du miroir appendu au fond, avec sa réflexion stellaire et incompréhensible de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde.[1]

Jusqu'ici le lecteur n'a reçu qu'une définition succinte du mysticisme à la page 159 de cette thèse. Je reprends en d'autres termes: l'éveil de la conscience individuelle au sens profond de l'existence telle que perçue à travers la lacune ou vide dissociatif qui l'englobe. Or Mallarmé avait assigné comme tâche suprême aux poètes d'envisager "autre chose que la réalité, c'est-à-dire Rien."[2] Ce 'Rien' de l'auteur de La Musique et les Lettres signifie-t-il le rien instrumental de "l'enchanteur de lettres"[3], ou proposait il aux jeunes aèdes de priser avant tout le Rien du vacuum mystique? Mauron s'y est arrêté et en a tiré les conclusions suivantes:

> Est-il utile de dire que ce rien paradoxal n'est nul que par rapport à notre réalité actuelle, exactement comme Saint Denys appelle "rayon de ténèbres" la lumière divine que nos yeux ne sauraient percevoir?[4]

Le Rien, pour être proprement mystique, résulterait en un renoncement à toute autonomie de la conscience, ce "seul reste

---

1 Idem, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1490. Note: bien qu'il ne fût publié qu'en 1887, le sonnet Ses purs ongles dont il est ici question date de l'époque cruciale des années soixante, plus précisément de 1868.

2 Ibid., La Musique et les Lettres, p.647.

3 Ibid., La Magie, p.400.

4 Mauron cité par Cattaui dans op.cit., p.118.

d'ambiguité"[1] qu'Igitur vise de transcender.

Mallarmé consent au mysticisme lorsqu'il élève le Rien, premier mot de Salut - texte liminaire de sa poésie - au trône de 'l'Idée omniprésente', amortissant au départ toute tentative artistique. On croirait entendre un maître tibétain prôner les arcanes du Grand Vide tel qu'illustré dans la peinture Zen. Les mystiques Zen ont leur épigone occidental en ce poète qui a su cueillir du Grand Vide la rare fleur artistique éclose dans le silence. Laissons parler Karlfried Von Durkeim de ce vide qui donne le "sens profond du chef-d'oeuvre... C'est le silence qui nous parle dans et à travers la relation, ou plutôt, l'intégration du blanc et du noir."[2] Paroles qui évoquent l'art quasi mystique du Français, serions-nous tentés de dire - Raymond propose une définition de l'art mallarméen étonnamment proche de celle-là:

> 'une synthèse du silence et de la parole'. Ainsi s'unissent anormalement, en Mallarmé, les ambitions du poète qui veut prononcer le mot, et le rêve du mystique, qui est de sentir le mot expirer sur ses lèvres. Aucune poésie plus que la sienne, ne donne l'impression de sortir d'un silence insondable et de l'approfondir.[3]

Raymond a trouvé les mots pour communiquer l'acte même de conscience de l'ésotérisme mallarméen - cette conscience qui retrouve sa quiétude antérieure au coeur du Néant comme un autre dans

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.438.

2 K. Von Durkheim, Horror Vacui - Benedictio Vacui, Hermès, numéro 6, 1969, p.76,77.

3 Raymond, op.cit., Vérité et poésie, p.197.

le divin.

Que Mallarmé ait réussi son accès mystique ou non, une chose s'avère certaine: il y a survécu. Il parvient au sein de ce qu'il a appelé le Néant et s'y installe avec une impassibilité imperturbable; impassibilité acquise quand il a atteint le plateau de béatitude conceptuelle du Cérémonial orphique. Le penseur a allié ce Cérémonial à son mysticisme et il l'a retenu comme valeur esthétique longtemps après l'évanouissement de sa noche oscura. Ici le mysticisme frôle l'occultisme, d'abord parce qu'il y a Cérémonial[1]; ensuite, parce que le Cérémonial élu comme vecteur conceptuel sera une improvisation mallarméenne imitant la concomitance silence-sonorité de l'Harmonie des Sphères venue de Pythagore et que bon nombre d'occultistes s'approprient. Le philosophe était également célèbre pour son mariage entre l'occultisme et le mysticisme que pour celui qu'il élabora entre les mathématiques et la musique. Sa formule de l'Harmonie des Sphères était toute faite pour répercuter, en tant que Cérémonial, le rêve du poète: sortir une oeuvre d'un silence insondable pour l'approfondir, selon l'expression de Raymond. On n'a qu'à relire La Musique et les Lettres pour constater

---

1 Note: il y a deux possibilités selon lesquelles le mysticisme peut être géniteur d'un cérémonial: soit en vertu d'un phénomène religieux [ce qui ne peut être le cas ici], soit en vertu d'un phénomène occulte. A ce propos, Royère dit dans op.cit., p.87: "La musique et le vers, très profondément selon Mallarmé, conditionnent le mystère. Ils en sont les 'moyens réciproques' [...]. Il s'agit du sens occulte, générique, prédéterminé, si j'ose dire, par le fait fondamental, le Cérémonial, sans lequel le système s'écroulerait."

combien Mallarmé embrasse de près la vision pythagoricienne, autant dire orphique.

Il arrive toutefois qu'il ait "besoin de la plus silencieuse solitude de l'âme et d'un oubli inconnu pour entendre chanter [en lui] certaines notes inconnues"[1]. Conformément à l'énoncé shakespearien[2], il ne peut cueillir proprement les "impressions extraterrestres"[3] de l'Harmonie des Sphères: elles s'emparent obscurément de son esprit sous la forme "d'insaisissable ouverture de [son oeuvre] qui chante en [lui]"[4]. Il lui faut donc vider son cerveau, se livrer à l'ascèse de l'oubli dont je reparlerai à la fin de ce chapitre[5]. C'est en vertu d'un tel vide de la pensée, croit Marinette Bruno, "que le spectacle [ici Cérémonial] s'épure et acquiert sa dimension d'éternité"[6].

---

1 Mallarmé, op.cit., Propos, p.57.

2 Note: considérez les vers suivants de W. Shakespeare, The Complete Works of William Shakespeare, The Merchant of Venice, Oxford Univ. Press, London, 1945, p.214: "There's not the smallest orb which thou behold'st / But in his motion like an angel sings, [...] / Such harmony is in immortal souls; / But, whilst this muddy vesture of decay / Doth grossly close it in, we cannot hear it."

3 Mallarmé, op.cit., Propos, p.58.

4 Ibid., p.56.

5 Note: j'ai parlé de l'oubli lors de mon étude du platonisme aux pages 77,78,79 de cette thèse.

6 M.Bruno, Le Vide à la source de l'inspiration, Hermès, numéro 6, 1969, p.292.

Mallarmé abandonne en quelque sorte sa vocation de mystique, non seulement à cause de son orphisme à tendance occulte dont je reparlerai, mais parce qu'il subordonne sa vie intérieure à l'impératif esthétique, ce qui ne se conforme pas à l'ordre des priorités établi par les mystes. Aussi bien qu'un mysticisme effréné diminue l'ambition de faire une oeuvre - il y a échappé de justesse - une spiritualité délayée dans les courants ésotériques amorce la tâche d'oeuvre absolue, de GRAND'OEUVRE. Il n'y a aucun doute que pour lui l'oeuvre à accomplir s'affirme primordiale:

> La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.[1]

Je signale que l'artiste conjugue l'impérieuse tâche à exécuter avec 'le sens mystérieux des aspects de l'existence'. Si Platon évoluait à partir de la notion d'ascèse, Mallarmé évolue surtout à partir de celle de DEVOIR orphique:"le devoir / Idéal que nous font les jardins de cet astre"[2]. Il dira encore du mystère dans le monde:"Surprendre habituellement cela, le marquer, me frappe comme une obligation de qui déchaîna l'Infini."[3] Puisque le mysticisme de stricte obédience n'exige pas l'accomplissement d'une tâche en ce monde, mais vise plutôt un état à réaliser, il faut

---

1 Mallarmé, op.cit., Propos, p.134.

2 Idem, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55.

3 Ibid., La Musique et les Lettres, p.648. Je souligne.

considérer les aspects latéraux qui se greffent au mysticisme pour en appeler à la notion de tâche.

Le mysticisme n'était pas propre à contenir la spiritualité du poète, d'abord à cause de son tempérament, et aussi parce que la sécheresse verbale qu'il lui communiquait risquait de sonner le glas de son talent. Pour s'être penché sur les mystères en dehors des catégories du temps, de l'espace et du nombre, il échoue à la page blanche en s'exclamant: "Je ne puis jeter un mot sur mon papier implacablement blanc"[1]. Se soustraire au dénuement de la pure spiritualité, y pallier par un acte - l'acte subtil qui se sert d'images poétiques et s'accorde avec l'union silence-musique, consommée pendant ses méditations nocturnes, voilà ce qu'il cherche. Où trouver l'agent compatible avec les visées extra-terrestres et extra-spatiales du mysticisme, voire, capable par moments de s'en rapprocher, capable également de répondre à cette injonction du visionnaire?

> Je dis qu'existe entre les vieux procédés [magie] et le sortilège que restera la poésie, une parité secrète; je l'énonce ici et peut-être personnellement me suis-je complu à le marquer, par des essais, dans une mesure qui a outrepassé l'aptitude à en jouir consentie par mes contemporains. Evoquer dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer: vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire![2]

---

1 Idem, op.cit., Propos, p.47.

2 Idem, op.cit., O.c., La Magie, p.400.

Cette immortelle déclaration, qui a rallié les poètes autour du vers opératoire, dévie de l'ornière mystique; malgré ses résonances hiératiques, peu s'en faut ~~pour~~ que le texte soit coulé dans un moule occultiste. 'Le sortilège que restera la poésie': il ne s'agit pas de métamorphose - la poésie restera la poésie. Ce texte propose aussi un refus de l'occultisme, de l'échec retentissant qui résume des siècles d'effort insolite: "Coupable qui, sur cet art, avec cécité opéra un dédoublement"[1]. Le domaine esthétique reste étranger aux ambitions orgueilleuses et partiellement matérielles qui animaient les occultistes que fustigeait Mallarmé.

A l'ésotérisme, il empruntera néanmoins son mode évocateur, capable d'inspirer 'le vers, trait incantatoire':"on ne déniera au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien."[2] Ceci à l'expresse condition que le poète fuie l'enlisement dans le mysticisme, fait de mutisme et dissimulant le piège de l'agraphie. Mallarmé ira jusqu'à se lancer dans des tentatives d'écriture automatique:"Il se décompose à l'extrême - puis se met en état d'inventer l'écriture automatique où seuls le coeur et la main travaillent à ébaucher la synthèse nécessaire."[3]

---

1 Ibid., p.400.

2 Ibid., p.400.

3 Simone Verdin, L'action restreinte, Synthèses, décembre 1967 - janvier 1968, p.113.

Il nous laisse ce témoignage de sa tentative d'écriture automatique, tentative qui, encore une fois, l'éloigne des courants proprement mystiques:

> j'essayai de ne plus penser de la tête et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (en pectus) de façon à produire une vibration en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors, qui devient le sujet de cette vibration, ou impression - et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon. Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire "je vais travailler du coeur" et je sens mon coeur (sans soute que toute ma vie s'y porte), et le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce coeur qui vit, mon ébauche se fait - se fait - . Je suis véritablement décomposé.[1]

Encore est-il que la parole de la Philosophia Perennis, de sémantique internationale, fille d'un latin gnostique, mâtinée "d'inanité[s] sonore[s]"[2], s'aligne plus ou moins avec le mystérieux mode verbal essentiel pour exprimer les mutations spirituelles de Mallarmé. Elle codifie avant lui l'hiératisme généralisé et la suggestion hallucinatoire. Avant lui, la parole occulte n'avait son homologue que dans le Om! prolongé et anesthésique de l'Orient zen.

Aux choses perçues dans leur diaphanéité mystique, sous le souffle obsédant de la suggestion, se mêle un autre inestimable attribut de l'idiome mallarméen: la parole synthétique. Cette oeuvre exclusive dont rêve Mallarmé serait conçue pour un idiome universel, antérieur à toute parturition du langage.

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.249. Note: André Lebois dit dans Occultisme et amour, SODI, Paris, 1969, p.151: "Les tentatives d'écriture automatique impliquent la croyance aux esprits ou, si l'on veut, à l'inspiration (de spiritus)."

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.68.

Une telle oeuvre réfracterait de son 'texte véridique' le sigle absolu du Cosmos. En attendant, "la diversité, sur terre, des idiomes, empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité."[1]

Le faisceau d'images mallarméennes, ces "mystérieux fétiches en qui réside, selon Raymond, une réalité en quelque sorte ontologique"[2], montrent jusqu'à quel point les besoins de ce langage dépouillent le mysticisme au profit d'un ésotérisme plus immédiat. Voici à ce propos un fragment de lettre destinée à Villiers de l'Isle-Adam:

> J'avais à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers et, pour qu'elle fut pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers.[3]

Aussi longtemps que Mallarmé parle de l'Univers, ses lecteurs peuvent en appeler à la thèse mystique. Mais à partir du moment où il s'oppose ~~contre le~~ au Rêve et ~~le~~ au Hasard, qu'il veut manipuler le premier et confronter le second, on passe du monde mystique à celui de l'occultisme. Il se ralliera au système ésotérique des correspondances dans l'espoir de questionner Rêve et Hasard. Ce procédé dépasse le monisme mystique qui activerait son conglomérat de correspondances fondues par 'implosion' en une

---

1 Ibid., Crise de Vers, p.364.

2 Raymond, Génies de France, éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1942, p.206.

3 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.259.

perception totale mais muette, tandis que le véhicule des correspondances occultes s'oriente vers des résultats tangibles. L'occultisme, autant que le mysticisme, selon Robert Amadou, "est l'ensemble des doctrines et des pratiques fondées sur la théorie des correspondances"[1]. Avant Mallarmé, Baudelaire avait prôné une langue plutôt ésotérique que mystique des correspondances, apte à cerner ses métamorphoses spirituelles, où divers ordres se superposaient dans une ronde incessante. Empruntant le système synesthésique de son prédécesseur, Mallarmé dote son verbe des mêmes artifices poétiques qui avaient fait l'ensorcellement des Fleurs du Mal.

Ainsi suggestif, synthétique et synesthésique, le mode d'expression, né de l'ésotérisme mallarméen, répond aux exigences verbales de l'occultisme, que le poète le veuille ou non. Ce n'est pas sans un serrement de coeur qu'il adopte cet outil: "Toujours j'ai été saisi d'une répugnance invincible devant le papier blanc où l'on m'invitait à fixer, et par là-même, limiter l'infini que je portais en moi"[2]. De nécessité, il s'adonne à la parole requise; il n'y en avait pas d'autre pour profiler sur l'azur effarant de la page vide quelque chose de sa vie intérieure.

---

1 R.Amadou cité par Mercier dans op.cit.,p.13.

2 Mallarmé tel qu'évoqué par Mauclair dans L'Art en silence, Ollendorf, Paris, 1901, p.32.

Après la roideur des accointances occultes par le truchement du langage, Mallarmé se dirige sans détours vers un occultisme seulement teinté d'absolu, comme il le dit lui-même. Ce n'est pas dire qu'il a chanté la palinodie de son mysticisme antérieur. Sans quelque équilibre entre la haute spiritualité d'une part et la prolifération surnaturelle de l'autre, la thèse préconisant l'occultisme serait insoutenable. Valéry insiste sur la permanence du mysticisme dans la thématique mallarméenne: "jamais il ne s'était détaché d'un certain mysticisme difficile à définir". Mais il ajoute: "par une remarquable réaction de sa nature essentielle, il n'a pu qu'il n'ait transposé ces thèmes étrangers dans le système de ses pensées authentiques", témoignage inestimable du premier des disciples, où il précise encore, au même alinéa, que "son esprit, pour solitaire et autonome qu'il se fut fait, avait reçu quelque impression des prestigieuses et fantastiques improvisations de Villiers de l'Isle-Adam"[1].

Le haut occultisme est prédéterminé à confronter le Hasard en vertu du sens sacré des choses. Il ne vise pas le quasi-impossible ou le miraculeux que se réservent les pratiquants du bas occultisme, mais sciemment accepte de se placer en regard de l'impossible dont il codifie le sigle et le rituel. J'estime donc que Walzer minimise la Tâche que Mallarmé s'est assigné quand il déplore son attachement "dès lors [après la reformulation de

---

1 Valéry, préface du livre de Royère, op.cit.,p.XIV.

sa vie spirituelle] à une doctrine bien plus vague des correspondances, amalgamant sans trop de rigueur des données bouddhistes, illuministes, swedenborgiennes"[1]. Pourquoi ce ton dépréciateur quand il dit que le poète "se contentera, selon de mot de Mallarmé, de dégager 'le mythe inclus dans toute banalité'"[2] C'est là la visée de l'ésotérisme orphique, telle que sus-mentionnée.

Je présente maintenant mes considérations sur cet orphisme propre au poète qui a suscité des commentaires le plus souvent vagues. Ce mythe s'offre à nous comme moyen de cerner d'un peu plus près l'ésotérisme de Mallarmé. Parmi ceux qui se sont penchés sur la figure d'Orphée je compte Cattaui, Mauron et Austin. Mondor inclut une illustration du myste dans ses Documents iconographiques.[3] Il s'agit d'une gravure tirée des Poètes maudits de Verlaine: allégorie du poète éternel, la tête coupée d'Orphée repose sur une lyre. Plus tard, Valéry dira à propos de son maître:"Les poètes dignes de ce grand nom réinventent ici Amphion et Orphée."[4]

Or Cattaui avertit que la valeur de l'orphisme reste analogique chez les poètes. On est en droit de se demander quelle autre valeur que l'analogie ceux-ci se troubleraient à

---

1 Walzer, op.cit., p.162.

2 Ibid., p.162.

3 Mondor, Mallarmé, Documents iconographiques, éd. P. Cailler, Genève, 1947, document LVIV.- Note: pour le thème de la tête coupée, cf. cette thèse, p.95. Igitur, dont la tête est séparée de son corps par une 'frise arachnéenne' s'inscrit aussi dans ce thème.

4 Valéry, op.cit., Ecrits divers sur St. Mallarmé, p.52.

sérieusement considérer sous les figures intemporelles de la mythologie. Encore, cette opinion de lui:"l'orphisme du chantre d'Hérodiade offre matière à controverse."[1] L'intérêt qui porte à en parler s'en trouverait amoindri s'il en était autrement. Y a-t-il là-dedans quelque écho des réserves d'Eva Kushner dont le commentaire succinct sur Mallarmé n'est pas à manquer?[2] Quel mot passe-partout, que celui d'orphisme - "idée assez enchanteresse et fort imprécise", elle a de plus, dit Valéry, l'avantage d'être "idée magique"[3]; elle permet des assertions qui s'attireraient des jugements plus sévères à la lumière d'une prospection occulte, déjà suspecte pour être telle. On passe de l'Abracadabra à 'Ouvre-Toi'.

Peut-on en bonne conscience supposer un orphisme mallarméen à partir d'une page traduite des Dieux antiques de Georges Cox[4], d'une anecdote recueillie par Mondor, d'une louange offerte à Banville, plausiblement inspirée par le culte que son ami et protecteur vouait à Orphée? Mondor raconte que Mallarmé disait un jour à Elimir Bourges:

---

1 Cattaui, op.cit., p.111.

2 Cf. de E. Kushner, Le Mythe d'Orphée dans la littérature contemporaine, Nizet, Paris, 1961, p.96 à p.100.

3 Valéry cité par Cattaui dans op.cit., p.162.

4 Cf. Mallarmé, op.cit., O.c., Les Dieux antiques, p.1239, 1240.

- "La poésie s'est entièrement détournée de sa voie depuis la grande déviation homérique."
- "Avant Homère, quoi?" dit Bourges.
- "Orphée!"[1]

Voici maintenant la louange adressée à Banville: "Ainsi dût être celui qui le premier reçut des dieux la lyre et dit l'ode éblouie avant notre aïeul Orphée. Ainsi lui-même Apollon."[2] Un fait saillant et que personne n'a signalé me paraît être l'équivalence faite entre les figures d'Orphée et d'Apollon, une équivalence qui déifie le myste aux yeux de l'auteur.

Il reste que de ce prophète et fondateur de religion, nous avertit Austin, "Mallarmé n'a consacré aucun poème à [son] mythe."[3] Faut-il donc mettre de côté la figure du mystagogue? Certes, le poète français emboîtait sciemment le pas de l'ancien mage et roi; cette attitude lui venait de loin. Il se rappelait volontiers ses rêves d'enfance où il s'imaginait évêque. René Ghil dit: "c'est vraiment quelque chose comme le représentant suprêmement épiscopal d'un Art occulte qu'il devint."[4] On n'a qu'à regarder le caractère oraculaire de ses écrits, les majuscules, les italiques, les points de suspension, les impératifs et les exclamations. Aussi était-il enclin aux mudra, ces écritures, gestes et poses hiératiques sensés permettre un état privilégié de conscience.

---

1 Mallarmé et Bourges cités par Mondor dans op.cit., Vie de Mallarmé, p.683.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Symphonie littéraire, p.265. Note: l'équivalence Orphée-Apollon a pu venir de Gustave Moreau. Cf. ce chapitre, p.188.

3 Austin, Mallarmé et le mythe d'Orphée, C.A.I.E.F., vol. 22, juillet 1969, p.171.

4 R. Ghil, Les Dates et les oeuvres, Crès, Paris, 1923, p. 209.

R. de Gourmont n'exagère pas quand il se remémore ce fait: "On allait chez lui, à peu près comme chez la Sibylle; on écoutait sa parole comme un oracle."[1]

Mais enfin, comment joindre Mallarmé à ce mage antique quand il y a des lacunes si importantes dans son récit de la vie d'Orphée tel qu'il paraît dans Les Dieux antiques? Ne perdons pas de vue qu'il s'agit d'une traduction et non d'une interprétation du traité de mythologie de Cox. Règle générale, il y ajoute peu. Ce qu'il ajoute lors de sa traduction me semble fort significatif et j'y reviendrai. Avant d'y passer, considérons encore le mythe chez notre auteur. J'ai déjà dit qu'il retrouve Platon dans son recours aux mythes; la manière d'y recourir les rapproche plus encore, ce dont personne n'a fait état, à ma connaissance. J'en arrive à un propos d'Austin qui écarte la valeur des mythes aux yeux de Mallarmé[2]; il rapporte que: "En 1885, à propos de la tentative de Wagner, Mallarmé, comme Pierre Albouy l'a bien fait remarquer, [...] s'éleva explicitement contre le recours aux mythes existants."[3] Voici le passage mallarméen où il est question de "l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique". A propos de cet esprit il précise: "il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur,

---

1 R. de Gourmont, op.cit., p.100.

2 Note: je rappelle qu'à la p.176 de cette thèse, il y a une citation de Walzer qui affirme le contraire.

3 Austin, op.cit., Mallarmé et le mythe d'Orphée, p.171. Note: cette assertion d'Albouy étonne quand on se rappelle la profusion de louanges mallarméennes réservées au mythe.

à la Légende."[1] La suite de ce passage mérite une lecture attentive: "Quoi! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire!"[2]

A part le fait qu'il s'élève contre l'allégorie banale ou trop collée à l'histoire, il paraît évident que Mallarmé rejette la manie de refaire des mythes, d'y ajouter au lieu de les dépouiller. Serait-il alors loin des orphiques que décrit Williams?[3] Par exemple, il propose que le ballet dépende du "Drame personnel" qui "le ramène ainsi de l'histoire ou même de la légende à la poésie, ou au mythe pur."[4]

Pour répondre à Austin qui maintient, comme je l'ai dit, que Mallarmé n'a consacré aucun poème à la figure d'Orphée, je rappelle qu'il n'a eu cesse d'avertir ses amis et lecteurs qu'il faut éviter d'aborder un sujet directement. Vrai, nous ne retrouvons pas l'anecdote légendaire évoquée dans Orphée de Leconte de Lisle ou dans Rêveries d'un Païen Mystique de Ménard. Mais on sait de sa traduction du traité anglais de mythologie et des

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Rêverie d'un Poëte français, p.544.

2 Ibid., p.545.

3 Note: Williams dit dans op.cit., p.94:"The Orphics did not invent new myths; they [...] infused new meaning into myth already at hand." En plus de refuser d'ajouter au mythe, le poète veut le mettre en valeur par la simplification, la schématisation.

4 Mallarmé, Correspondance III, Gallimard, Paris, 1969, p.83. Note: il semble qu'Austin n'a pas pu consulter le troisième volume de la correspondance mallarméenne qui date de la même année que son article.

notes supplémentaires qu'il y a ajoutées - nommément au sujet d'Orphée - que Mallârmé, à la suite de Cox, considérait tous les mythes comme des relations indirectes de faits cosmiques ou de nature. Voici une note particulière à la traduction d'inspiration mallarméenne:

> Nous parlons aujourd'hui du Soleil qui se couche et se lève avec la certitude de voir ce fait arriver; mais, eux, les peuples primitifs, n'en savaient pas assez pour être sûrs d'une telle régularité; et quand venait le soir, ils disaient: "Notre ami le Soleil est mort, reviendra-t-il?" Quand ils le revoyaient dans l'Est, ils se réjouissaient parce que l'astre rapportait avec lui et sa lumière et leur vie.
>
> Tel est, avec le changement des Saisons [...] le grand et perpétuel sujet de la Mythologie: la double évolution solaire, quotidienne et annuelle. Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, [...] lequel est: LA TRAGEDIE DE LA NATURE.[1]

Or Mallarmé, en sus de dire que les mythes se confondent, avait bien précisé le rapport: Orphée - Ribhu - Soleil. Il déplorait la perte d' "une vision de primitif, lointaine et nue"[2]. Manifestement il faut interpréter dans ce sens le témoignage que nous a transmis P.L. Couchoud:"Les hymnes védiques touchent à l'orphisme mallarméen."[3]

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Les Dieux antiques, p.1169.

2 Ibid., Planches et feuillets, p.325.

3 P.L. Couchoud, Sages et Poètes d'Asie, Alcan, Paris, 1902, p.6. Note: Mauron dit dans op.cit., Mallarmé l'obscur, p.45: "Mallarmé était naturellement païen".

Un point s'impose ici à notre attention. On a vu que les mythes en général tenaient de l'importance pour Mallarmé. Toutes ses traductions d'oeuvres anglaises en témoignent, à l'exception de quelques passages de Poe. Mais le mythe d'Orphée lui restait particulièrement significatif. Il avait bien placé en épigraphe aux Dieux antiques quatorze vers de Banville tirés de La Cithare - mais il les avait renommés Orphée, une curieuse licence de sa part. Aussi devait-il connaître à fond le mythe en question, non seulement pour avoir traduit et approfondi un traité de mythologie, mais pour avoir appris des Grands Initiés d'Edouard Schuré[1] - le livre de chevet de sa génération - que l'histoire d'Orphée était difficilement séparable de la religion naturiste sumérienne et de la religion astrale sémitique.

Avant d'aller plus à fond dans l'orphisme mallarméen, il importe de distinguer encore mon point de vue de celui d'Austin. Ce dernier dit que l'auteur "peut être considéré comme un poète orphique. Mais il n'a jamais été un poète d'Orphée."[2] Au fait, Mallarmé ne parle jamais d'orphisme, ce culte que l'ancien mage aurait fondé, celui d'Hécate, patronne des sorcières; toutefois il associe l'orphisme à l'occultisme dans sa célèbre autobiographie rédigée à la demande de Verlaine et citée plus loin. S'il a bien parlé de quelque chose, c'est de la figure d'Orphée,

---

1 Cf. de E. Schuré, Les Grands Initiés, Parrin, Paris, 1960, p.269 à 316.

2 Austin, op.cit., Mallarmé et le mythe d'Orphée, p.180.

la 'figure que nul n'est'. Il dit de ce nom: "le sens primitif semble avoir marqué l'énergie et le pouvoir créateurs."[1]

Pour Mallarmé, le nom d'Orphée aux victoires incomplètes sonne une interpellation poétique. Au départ, j'avais adopté la position opposée à celle d'Austin, c'est-à-dire que le poète parle d'Orphée et non de l'orphisme. Ce qui m'a fait tomber dans le même travers des distinctions spécieuses importe peu à présent. Autant dire qu'il a parlé du poète et non de la poésie. L'orphisme ou la figure d'Orphée n'ont aucun sens terminal, vu les ramifications et le rayonnement du mythe solaire. Mallarmé dose les sens dans l'entre-deux de la figure et du culte. Thématiquement, l'orphisme aux valeurs transitives s'articule en son for intérieur. Au plus, il consent à en conjurer les poussières de l'anecdote. L'orphisme [ou Orphée] lui paraît concilier ciel et terre, l'hydre et l'ange du Tombeau d'Edgar Poe; l'hydre représente les hommes et l'ange le génie. Ce thème enrichit aussi Les Fenêtres avec la rencontre de l'humanité - le malade ou 'monstre' qui insulte la paroi en l'encrassant d'un baiser amer - et du pur poète ou ange de l'autre côté de la paroi. Orphée-artiste réconcilie l'homme avec l'ordre cosmique tel qu'il existe, ce qui ne paraît ni chez Platon ni chez Hegel. Tout prend un sens, ou pour reprendre le mot de Victor Hugo, tout est plein d'âmes. Le pasteur Orphée, celui qu'on retrouve dans Hommage (à Puvis de Chavannes), se sent à l'aise dans une nature sans mystères pour lui.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Les Dieux antiques, p.1240.

Non qu'il tente de "monnayer son or"[1] comme Hugo; il n'y a aucune tentative pour expliquer l'inexplicable. Une réminiscence de Ghil illustre l'orphisme mallarméen:

> Son regard, un instant, s'arrêta sur l'harmonieux incendie du couchant, ses couleurs intenses, mais de vibrations contenues et comme se consumant en soi. Une grande émotion passa par son visage.
> - "Et puis, mon cher poète, dit-il doucement, lointainement, tout se résume dans un beau soir comme celui-ci..."[2]

Peut-on conclure que Mallarmé vénère la nature, sa matière, à l'encontre de ce que tant d'exégètes ont maintenu?[3] Valéry ne décrétait-il pas dans Moralités que "Le réel est interdit à la poésie"[4]? Mais Wallace Stevens, tout autant marqué au coin de la vision mallarméenne, décrétait à son tour: "The imagination is not a free agent. [...] The imagination depends on reality."[5] Il suffit que la nature se mette en frais pour réclamer sa symbiose avec le tout. A partir du moment où il est question de l'homme, nécessairement il est question du monde sensible qui exige la même teneur de légitimité que le spirituel.

La vision orphique envisage un monde vitaliste et dynamique alors que le cosmos platonicien s'étale statique ou cyclique.

---

1 Raymond, op.cit., Génies de France, p.178.

2 Mallarmé cité par Ghil dans op.cit., p.22.

3 Note: pour mes propos préalables sur Mallarmé et la matière, cf. cette thèse aux pages 47, 63,64,66,126,127.

4 Valéry, Moralités, Gallimard, Paris, 1932, p.18.

5 W. Stevens, Mattino Domenicale ed altre Poesie, SCIMI, Torino, 1954, p.176.

Le monde orphique, comme celui des romantiques, se manifeste de nature sentimentale et analogique. Le paysage, dit E. de Keyser, propose "le lieu par excellence où l'on cherche à capter son propre reflet."[1] Il fonde le miroir orphique mallarméen. On retrouve un schème de ce qu'était ce paysage primitif dans une phrase exquise du poète: "Tout le bonheur qu'a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son unique du grillon."[2] Avec l'orphisme l'aventurier spirituel passe de sa claustrophilie de jeunesse à l'agoraphilie.

D'aucuns inclineront à la vue d'un Mallarmé que ne visite aucune tentation de la matière; comme de juste, son poème leur paraît le lieu d'une impossibilité consentie, ici crispé, là océanique. Noel Richard bascule lui-même dans le vide quand il en parle, évoquant l'acharnement de l'auteur à "vouloir créer de la beauté avec de l'inexistant."[3] A l'égal de l'indigence de cette observation, la facticité de la suivante; André Rousseaux impute un nihilisme actif aux "poètes qui se voulurent des mages luciférians". Il continue ainsi:

> le mot qu'un poète prononce est le talisman qu'il possède pour éveiller une vie cachée au sein des substances accumulées [...] [ils] prétendirent user du miracle

---

1 E. de Keyser, L'Occident romantique, Skira, Paris, 1965, p.147,148. Note: dans op.cit. O.c., La Musique et les Lettres, p.648, Mallarmé établit un rapport entre une constellation de la Chimère, la musique, l'idée et le visage humain.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.250.

3 N. Richard, A l'aube du symbolisme, hydropathes, fumistes et décadents, Nizet, Paris, 1961, p.111. Note: dans Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.474,475, le concept de 'lieu' suffit comme motif d'authentification de l'être: "RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU."

du verbe pour une création totale elle-même, et qui évinçât l'autre.[1]

Les auteurs en question, Nerval, Rimbaud, Baudelaire et Mallarmé pensent comme les gnostiques du passé, comme plus tard Jung, entendez qu'ils procèdent par paradoxes. Par exemple, cet apophtegme de Mallarmé: "gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout."[2] Nous comprenons mieux quand il sustente son point d'arbitrage ou 'gouffre', quand il le complète d'un point d'émergence auquel l'imagination peut s'accrocher, encore que ce point d'émergence ne soit que cône vide:"ce poème, je veux qu'il sorte, joyau magnifique, du sanctuaire de ma pensée."[3] Où s'organise ce gouffre, celui de la pensée, du Livre, "ces pages à l'état subtil qui sont là comme un fond de grotte précieuse"[4], là s'aménage un drame. Le mot 'grotte' rappelle la caverne de Platon, mais l'abrasif que le terme évoque annexe cet espace au vocabulaire de la nature. Il reste cependant que la rugosité qu'il affiche enferme un vide. Dès l'abord, le mot projeté "en parois de grotte"[5] congédierait l'être qu'il somme; cela à cause de quelque hybris de la nature,

---

1 A. Rousseaux, Littérature du XXe siècle, Albin Michel, Paris, 1961, p.25.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.333.

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.180.

4 Idem, op.cit., Propos, p.149.

5 Idem, op.cit., O.c., Le Mystère dans les lettres, p.386.

si l'on peut ainsi parler d'elle, de sa matière.

Quel est, demandent les exégètes, le rayonnement de l'ardeur du monde qui ne peut se confirmer "sur quelque surface vacante et supérieure"?[1] Ou serait-ce l'obvers de cette ardeur, l'apparente inadéquation du monde de Renouveau?[2] L'immobilisme de ce poème y aboutit en blocage, en refus de la métamorphose sans laquelle la conscience orphique ne peut se ressaisir, sans quoi la matière ne parvient à se hisser vers la jonction avec la 'surface vacante et supérieure' pour échanger "une réciprocité de preuves"[3]. Une saisie du monde s'impose depuis que les romantiques ont raclé les fonds de tiroirs de l'infini, c'est-à-dire depuis qu'ils ont infligé à la conscience l'idée du Hasard, la grande Chora dont parle Platon[4].

Orphée regarde Eurydice et Mallarmé, face contre terre dans Renouveau, l'eau primordiale qui se mire en lui. Les deux héros se trouvent désinvestis du rêve de la captation d'un double. Une volonté tente de s'insurger contre la prévarication du regard oisif, contre le hasard. Le voyant doit viser juste pour s'anéantir contre cette surface qui l'attend depuis toujours et qu'il

---

1 Ibid., Un Coup de dés, p.477.

2 Note: Bachelard dit dans La Dialectique Dynamique de la Rêverie Mallarméenne, Le Point, février-avril, 1944, p.42, que ce poème présente "un essai d'identification chtonienne".

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Rêverie d'un Poëte français, p.545.

4 Cf. cette thèse, p.335, citation 2 où il est encore question de cette Chora.

pressent par cryptomnésie ou mémoire sous-jacente.

Sans grande rigueur d'opération, l'auteur de Renouveau rejoint le mobile du Livre et du miroir, leur double clivage orphique, "impersonnel et vivant"[1]. Il laisse mûrir les choses, accueille une neutralisation de son site terrestre. L'homme et l'univers se fondent en un tain exsangue. L'aspiration unitaire du réflexif quête la consommation rêvée d'une existence d'hésitation où le faste assonne avec le néfaste, "Orage, lustral"[2].

A l'encontre de Platon, Mallarmé croit en une matière coexistentielle à l'esprit. Dans Théodore de Banville, elle assume les vertus du miroir et somme la parole:

> le pré, avec sa pastorale fluidité d'une après-midi écoulée, se mire, et fuit dans des rappels de ruisseau, [...] - Quoiqu'y confine une suprématie, [...] le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature.[3]

Le poète n'annule pas la matière, ne la nie pas, mais comme Kant, il reconnaît que l'apparence [Schein] ne donne que l'irréel. Le propre de Mallarmé, la manifestation de son orphisme face à la nature, c'est que derrière la "confusion perverse et inconsciente des choses"[4] indifférentes les unes aux autres - une confusion que d'ailleurs il accepte - il perçoit un grandiose anonymat sur lequel se fondera celui de l'artiste.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Autobiographie, p.663.

2 Ibid., La Musique et les Lettres, p.645.

3 Ibid., Théodore de Banville, p.522. Je souligne.

4 Ibid., Igitur, Scolies, p.450.

Le paysage orphique, celui du livre, le fera.

Enfin, Orphée accueille la nature dans son essence intégrale. Il faut faire confiance aux images dans cette mise en scène d'un mystère de la nature, faire confiance au processus par lequel l'invisible s'incarne et arrive à l'acte; avec Orphée-Ribhu, le spectateur doit croire au soleil et à son retour malgré le voile des ténèbres[1]. Mallarmé nous apprend qu'il s'agit de l'aurore de courte durée et du vent qui, de tous les temps, représente la fugacité. Implicite dans le mythe, le thème suivant: les retrouvailles, par une nappe de pâleur dorée entre soleil et terre, suivant celles d'Orphée et d'Eurydice au voile, seront brèves et tragiques. Pour le penseur français, la personne d'Orphée rejoint un anthropo-cosmos et actionne ou feint d'actionner une miraculeuse suspension des lois de la nature[2].

Tenter à présent de faire la distinction finale entre l'ésotérisme orphique et le mysticisme, mettons occidental, s'avère être une tâche dangereuse. On peut toujours objecter que Mallarmé a pu être influencé par Gustave Moreau qui confondait les figures d'Orphée, d'Apollon et du Christ. Ou on peut étendre à l'infini le concept de mysticisme - toutes sortes de possibilités s'élèvent. Avant de passer aux différences que j'ai moi-même

---

1 Note: l'aspect androgyne du mythe tel qu'interprété par Mallarmé est à remarquer. Raymond de Becker dit dans Les rêves, éd. Planète, Paris, 1969, p.302:"l'androgynie solaire est le symbole d'une libido à peine différenciée."

2 Note: cf. cette thèse, p.264 où je reprends ce thème.

reconnues pour significatives entre l'orphisme et le mysticisme, je présente une analyse de la métamorphose spirituelle du poète à la lumière des quatre critères auxquels William James subordonne toute envolée mystique[1]. Ce penseur a réussi à formuler - sans nous soumettre aux tressaillements qui peuvent brouiller les témoignages de cette sorte - certains des apophtegmes les plus compréhensifs qui soient issus de la vision mystique.

Le premier critère que James applique pour faire la distinction entre la secousse mystique et ses contreparties concerne sa qualité éminemment noétique. Si les avatars du noèse se répercutent dans la vie physique d'un adepte du mysticisme, ils le font par contagion et non comme stimulus initial. Or Mallarmé, autant que le yogi, amorce son expérience à partir de son réseau sensible et se convainc qu'il pense avec son corps:

> vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'idée de l'univers par la seule sensation [...] pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû[2] imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu.

Il y a assurément un substrat ésotérique à l'origine de ce voeu réitéré de 'penser de tout son corps'[3]. J'y reconnais plus qu'un

---

1 W. James, The Varieties of Religious Experience, New American Library, New York, 1961, p.292,293.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.259. Je souligne. Note: l'aspect volontaire est encore à remarquer dans la première citation de la p.172 de cette thèse.

3 Cf. ibid., p.18, deuxième citation pour le passage d'où sont tirés ces mots.

vague concept; Mallarmé s'approprie une notion proprement occulte, la paresthésie. Toute seule, elle suffirait pour offrir à sa pensée le seing de l'orphi-sme. L'auteur du Phénomène futur exalte cette paresthésie, ce transport des sens d'êtres privilégiés [dans ce poème en prose, la femme édénique] qui voient autrement qu'avec les yeux: "A la place du vêtement vain, elle a un corps; et les yeux, semblables aux pierres rares, ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse"[1].

Dès 1867, le penseur orphique rêvait qu'une profondeur réflexive - rien de moins qu'une culmination de la paresthésie - se rencontrait évasivement dans le monde et son plérôme. Avant que l'oeuvre ne mire le Beau, le Beau en la nature s'arroge en toutes ses parties un grand regard béat, une première réflexion satisfaite. Une prédisposition à la paresthésie qui se réfléchit pour se rejoindre autre et vers laquelle aspire l'ascèse de 'penser de tout son corps' se lit depuis toujours dans la chair du monde. Elle s'inscrit, symbole vivant, dans le tissu ocellé d'une aile de papillon, dans la nudité - combien plus allègrement ocellée - de la chair féminine, et jusque dans le miroir très primitif des poissons, dans leur luisante réplique carnée d'écailles:

> Mélancolique cigogne des lacs immobiles, dit-il à Lefébure, votre âme ne se voit-elle pas apparaître, en leur miroir, avec trop d'ennui - qui troublant de son confus crépuscule le charme magique et pur, vous rappelle que c'est votre propre corps qui, sur une patte, l'autre repliée malade en vos plumes,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Phénomène futur, p.269. Je souligne.

> se tient, abandonné? Revenu au sentiment de la réalité, écoutez la voix [...] d'un autre vieux plumage [...]. Pourvu que ce tableau ne disparaisse pas, pour vous, dans les frissons et les rides atroces de la souffrance! Avant de nous laisser aller à notre murmure, vraie causerie d'oiseaux pareille aux roseaux, et mêlés à leur vague stupeur lorsque nous revenons de notre fixité sur l'étang du rêve à la vie - sur l'étang du rêve où nous ne pêchons jamais que notre propre image, sans songer aux écailles d'argent des poissons![1]

Si j'ai cité presque en entier cet hymne tellurique qui n'a retenu que très superficiellement les regards des commentateurs, c'est parce que la paresthésie mallarméenne s'y résume. L'oecuménisme d'un ramage amical, 'pareil aux roseaux' en sa causerie, pressent la vague possibilité d'une vérification réflexive à même le total des facettes d'une vie ichtyoïde féminine qui peuplera de sirènes le reflet animiste du monde. Cette voyance paresthésique est tout au plus rare chez Mallarmé. Elle doit d'ailleurs compter avec "l'à la fois"[2] navrante de son inspiration. Il demandera à l'ésotérisme de sacraliser cet 'à la fois' en l'annexant au principe de l'analogie: "Jamais pensée ne se présente à moi détachée"[3].

En sus de cet art de 'penser avec son corps' qui ne correspond pas à la première qualité noétique que pose James pour reconnaître l'expérience mystique, Mallarmé déploie une certitude communicative, bien distincte du sentiment que produit communément l'isolement qui s'imprime à la spiritualité pure. Je parle de

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.244, 245. Je souligne. Cf. cette thèse, p.305, citation 2.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.245.

3 Idem, op.cit., O.c., Sur l'Idéal à vingt ans, p.883.

la certitude de la chresmologie ou enthousiasme orphique, cet état de plénitude provoquée qui fit dire à Schuré: "Enfin le désir devient vision, l'enthousiasme, hallucination."[1] Ce n'est plus à proprement parler l'extase mystique mais l'intoxication dionysiaque; cette émotion forcée, ainsi que le souligne Jules Lemaître dans La Lyre d'Orphée, marque l'intervention de l'inspiration dans la réalisation de l'oeuvre d'art. L'orphisme sous-entend une participation totale aux mystères, ce que Yeats appelle 'Ceremony of Innocence': "Pourquoi - un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi [...] avec appel à sa puissance d'enthousiasme"[2]. Avec Mallarmé il y a technique chamanique de l'extase à laquelle participe la Foule; on est élu chaman par vocation, par sacre orphique. Or le mysticisme ne comporte pas de sacre[3].

Reste à savoir si le vocabulaire de la mantique s'inscrit dans le vocabulaire mallarméen: mantikè-technè. Mantique viendrait du grec mania [furor en latin] , ce délire sacré obtenu par l'enthousiasme ou par la présence d'un dieu [Mallarmé dirait de quelque chose senti comme divin] dans le corps de l'officiant. Nous trouvons deux emplois de 'fureur' que

---

1 Schuré, Le Drame Musical: Richard Wagner, son oeuvre et son idée, Perrin, Paris, 1930, p.77.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Livre, instrument spirituel, p.381. Note: quand Mallarmé fait sa célèbre déclaration à propos de 'l'explication orphique de la Terre', il parle justement du Livre.

3 Note: Mallarmé dit dans op.cit., Corr.I, p.273: "Décidément, je redescends de l'absolu, mais cette fréquentation [...] me laissera une marque dont je veux faire un sacre."

l'étymologue Mallarmé ne pouvait employer insciemment: "Vous errez, ombre seule et nouvelle fureur"[1] à propos d'Hérodiade exaltée et "Fureur éparses en écume"[2] au sujet de cette officiante sacrée, la Danseuse. Certes le poète dépasse le premier critère jamesien de l'expérience mystique, le critère noétique.

Vient en deuxième lieu la passivité. Au dire de James, l'expérience mystique n'y échappe jamais, nonobstant toute apparence contraire. Je vois pour le mystique le rôle de spectateur, alors que Mallarmé, mal à l'aise devant la contemplation passive qu'imposera sa glace, veut se ranger parmi les témoins appelés à l'action. En sus, il ne se tient pas simplement face au Cosmos mais se trouve en confrontation aggressive avec lui: Hamlet sur le rocher au-dessus de la mer primordiale du Coup de dés, il cherche ses "fêtes à volonté"[3]. Il n'y a pas d'abandon complet car il tient à conserver ses convictions secrètes.

Raymond me paraît avoir tort quand il déclare:

> l'attitude orphique véritable implique peut-être une croyance et une soumission aux mystères, une passivité même, sans nul orgueil, devant les "illuminations" qui ne s'accordent guère avec la volonté d'hyperconscience du poète d'Hérodiade.[4]

Supposons au départ qu'Orphée équivaut au Poète. Après avoir lu

---

1 Idem, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.46. Note: Orliac me paraît avoir tort dans op.cit., p.95: "Pour être tout à fait orphique, il lui a également manqué l'enthousiasme que Proclus proclamait supérieur à toute connaissance."

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Billet à Whistler, p.65.

3 Ibid., La Musique et les Lettres, p.647.

4 Raymond, op.cit., De Baudelaire au Surréalisme, p.31.

de la main de Mallarmé que ce nom représente "l'énergie et le pouvoir créateurs"[1], comment invalider l'orphisme mallarméen à cause d'un manque de passivité? N'est-ce pas la séquelle d'un orgueil que de mourir dépecé pour avoir humilié les Ménades? N'y a-t-il pas également fierté dynamique en la construction d'un monde à soi où l'on peut exhiber son omnipuissance musicale et magique? Y a-t-il volontarisme plus grand que de descendre aux Enfers pour y arracher l'être aimé?

Un dernier commentaire sur cette passivité mystique. Le mysticisme et l'occultisme opèrent traditionnellement en dehors des frontières spatio-temporelles. Tandis que le myste y consent, sans plus, de par sa passivité, l'occultiste doit ruser pour parvenir à l'interstice informel où temps et espace ne le contraignent plus. Sauf dans certaines tentatives comme Pour votre chère morte, son ami, Mallarmé participe à cette concentration active que connaît l'occultiste; elle provoque chez lui un sentiment de responsabilité, voire de culpabilité maladive, étrangère au mystique, contre laquelle sa passivité le protégerait toujours. En fin de compte, l'aventurier pour sa part "expie cruellement ce diamant des nuits innommées"[2] que deviendra son miroir, source de ses réflexions.

La fugacité de l'expérience active la troisième condition décrétée par James pour déterminer s'il y a ou non mysticisme.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Les Dieux antiques, p.1240.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.259.

L'humilité inhérente au mystique assure l'accoutumance de l'adepte à cette expérience intermittente. Les ascètes ont si bien l'habitude de cet état de choses qu'ils ont établi un vocabulaire relatif à cette constante saisie et cette constante disparition de l'état convoité; ils n'expliquent que malaisément aux profanes cette intarissable 'fonte' et 'coagulation'. Mallarmé accepte mal, dans Les Fenêtres comme ailleurs, le provisoire - cette condition inhérente au mysticisme. Sa doctrine intransigeante, quand il fait face à ce vacillement, le porte à la défénestration des 'deux ailes sans plumes'. L'occultiste traditionnel pratique sa doctrine jusqu'au désespoir; du même horizon qu'Hérodiade, son créateur trahit un appétit absolu, absolument tragique, et manifeste une paralysie passagère qu'il ne faut pas prendre pour de la réceptivité mystique.

En dernier lieu, James ajoute l'inexprimable à son faisceau de critères. Les constellations d'idées mallarméennes scintillent dans la nuit de l'inexprimable, se fusionnent avec lui; aussi en portent-elles le cachet. Mais je dis qu'elles en portent le cachet seulement, parce que le poète a réussi à nous suggérer l'indicible. Sa correspondance, moins engagée à l'égard du public que ses autres écrits, nous le montre clinicien éclairé et clair, occupé à rédiger pendant de longs mois, une chronique de toutes les étapes de son évolution spirituelle. S'il s'avise d'un thème ineffable, cet essai ne fausse jamais la justesse de son instrument; quoi qu'on en ait dit, il est loin d'être affligé

du malaise verbal dont, à vrai dire, jouissent les mystiques jusqu'à une incommunicabilité extatique. Non seulement ne souffre-t-il pas de mutisme, il limite à la seule expression poétique, à la dilution du mot dans ce qu'il est appelé à être, notre tâche spirituelle:

> La poésie est l'expression, par le langage ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.[1]

Mallarmé ne vise aucunement comme saint Jean de la Croix une poésie mystique, mais plutôt une mystique de la poésie. La sagesse orphique lui dicte une oeuvre d'occultation; au fond gît un problème d'inspiration qu'illustrent Les Fenêtres et tant d'autres poèmes. Les occultistes manquent d'imagination. Il faut tremper aux sources orphiques pour trouver, après Hugo, le miracle. Alors la démarche procédera incisive, du moins en théorie:

> j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Oeuvre. Quoi? c'est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.[2]

---

1 Idem, op.cit., Propos, p.118. Note: une citation de Cattaui à la page 30 de cette thèse reprend ce passage du poète.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Autobiographie, p.662,663.

Le long passage que je viens de citer acquiert de l'importance en vertu de la brièveté de cette Autobiographie. Reconnaissons la prééminence du mot écrit, la toute-puissance du vers qui y sont implicites. Pour Mallarmé comme pour Paul Biehler, le nom d'Orphée offre "la plus harmonieuse illustration de la puissance du Verbe."[1] Il représente la persuasion, l'assurance et l'engloutissement de la poésie. La victoire réside dans la tentative prométhéenne; pour reprendre l'idée de Blanchot, il ne faut pas avoir peur d'échouer[2]. Le chant se fait enchantement - Mallarmé veut subir cet enchantement et non chercher un entendement. Il outrepasse l'entendement pour accéder à l'énigme dont je reparlerai. Aussi y a-t-il tentative de créer un langage nouveau[3], de réaliser une synthèse dialectique. Cette synthèse ne constitue pas le but du mysticisme mais de l'art. Le mysticisme se passe d'art; l'orphisme en devient un. Celui du poète se nourrit de figures merveilleuses[4], de "beaux noms

---

1 P. Biehler, Trois possédés de l'Idéal: Gustave Moreau, Burne-Jones et Félicien Rops, Mercure de France, Paris, 1948, p.73.

2 Cf. Blanchot, op.cit., p.182. Note: du même avis, Lisa Appignanese, Femininity and the Creative Imagination, Barnes and Noble, New York, 1973, p.12:"Artistic activity becomes the only viable form of engagement and the artist becomes une conscience malheureuse pondering Mallarmé's blank page".

3 Note: Cattaui dit dans op.cit., p.234,235: "On peut également appeler orphiques ceux qui cherchent un nouveau langage, tel que l'ont pressenti Héraclite, Pythagore, Nicolas de Cuse, Leibniz et les romantiques allemands." Cf. cette thèse, p.172.

4 Note: par exemple, la figure de la tête libérée du corps, celle mentionnée dans ibid., p.95 et 176.

grecs, s'exclame Charles DuBos, si riches en réverbérations, en échos et prestiges."[1]

Je ne m'en tiens pas aux critères que James pose comme essentiels à l'expérience mystique. Il reste quatre points de l'orphisme à considérer: le rôle du féminin, l'itinéraire initiatique, la Foule et la Fiction.

Mallarmé dérive du mysticisme du fait que les passions humaines et esthétiques que résume la figure de la morte aimée lui durent[2]. Le mythe d'Orphée continue de s'articuler en lui par la mise en résonance du nom d'Eurydice[3]. Je ne partage pas l'avis d'Austin lorsqu'il dit: "Mallarmé voulait dire par 'orphique' tout simplement poétique"[4]. L'orphisme recèle un aspect cosmogonique et un côté amoureux, un hierosgamos authentifié par le spectacle de la nature. Si pour Swedenborg la terre était un homme, pour Mallarmé, comme pour André Breton dans Amour fou, le panorama de la nature donne la femme. La Beauté et non Dieu le mènera à un état de tension surhumaine et d'adoration. L'explication orphique de la terre c'est aussi Eurydice deux fois perdue, à l'aurore et au crépuscule: jour et nuit la dispersent chacun à leur tour. L'aurore-crépuscule de L'Ouverture ancienne

---

1 DuBos cité par Cattaui dans op.cit., p.232.

2 Cf. cette thèse, p.161. Cf. aussi de Pierre Albouy, Mythes et mythologies dans la littérature française, Armand Colin, Paris, 1969, p.200,201. Note: dans son chapitre sur les mythes de la connaissance, il présente la dialectique de la dualité et de l'unité orphiques.

3 Note: cette mise en résonance du nom d'Eurydice ne sera jamais aussi marquée que chez Nerval languissant pour Aurélia deux fois perdue et qui lui fait s'exclamer le nom d'Eurydice.

4 Austin, op.cit., Mallarmé et le mythe d'Orphée, p.179.

me vient à l'esprit. Il a longtemps été mon impression que le nom de la princesse figure justement la nue pâle de l'aurore-crépuscule. Ainsi se démystifient certains passages hiératiques du poème - l'absence du personnage dans L'Ouverture ancienne, la princesse - aurore - crépuscule dont les pieds calmeraient la mer, elle qui avance saine et sauve parmi les lions... La magie poétique naît du fait que les plans se scindent dans l'imagination du lecteur.

Reconnaissons un caractère plutonien à la quête de Mallarmé qui manifeste une nécrophilie orphique. C'est un spiritiste qui tente de retrouver une morte dans Pour votre chère morte, son ami, et à un degré moindre dans Les Fenêtres, Las de l'amer repos, Soupir, Prose (pour des Esseintes). Cette quête se distingue de celle d'un Faust ou d'un Hercule; leur poursuite échappe à l'orphisme puisque le premier délivre Hélène et le second arrache Alceste aux enfers.

Pour Mallarmé, Eurydice offre la présence transparente; son ombre témoigne de son absence que l'initié rencontre au terme de son aller. Elle est le paradigme de la présence dans l'absence infinie que le voyageur cherche partout à cerner pour parvenir - en l'écriture - à la conscience de cette mort qu'il a dû assumer pour arriver jusqu'à elle. J'ai dit précédemment que le poète élaborait un mysticisme de la poésie. Mêmement, ici il n'est pas question de mort mystique mais de mysticisme de la mort. Qu'on remarque aussi l'attraction mallarméenne pour le

défendu, puis l'expiation qui justifie et sanctifie l'amour. Eurydice doit être chantée et non possédée. Ainsi s'explique le rapport impossible de Vénus avec le Faune; il prend la déesse dans son agrément crépusculaire qui recouvre l'Etna. Je signale un autre accouplement impossible, cette fois du même au même. Dans Le Livre, une double troupe d'entités féminines, surgies d'un fol aquacentrisme - seraient-elles des sirènes? - se tendent mutuellement les bras de part et d'autre d'une mer mystérieuse[1]. L'ultime objet exilé de l'éden sera un tel reflet féminisé de la nature, une manière d'eau qui "va nue en sa promenade"[2] pour guider le mage orphique, par exemple, Puvis de Chavannes. Poétisé, le féminin aquatique maintient l'éden avec "un visage exact penché [...] sur ma source ou âme"[3]. Ainsi Mallarmé assigne une exactitude édénique au reflet qui se présente au miroir sursaturé de son for intérieur.

Il arrive au penseur orphique de pousser jusqu'à la dernière extrémité une pensée concrétisée par des besoins d'adéquation entre le masculin et le féminin. Madame Mallarmé, plus que toute autre, semble combler ce besoin d'adéquation. Voici à son sujet une phrase tirée de la correspondance: "Marie, mais c'est moi,

---

1 Cf. Le "Livre" de Mallarmé, premières recherches sur des documents inédits entreprises par J. Schérer, Gallimard, Paris, 1957, feuillet 18(A).

2 Idem, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1453.

3 Ibid., Le Genre ou des modernes, p.314. Je souligne.

et je me revois dans ses yeux allemands"[1]. Un sens adamique lui dicte que l'épouse serait plus et mieux que la soeur puisque Eve provient de la chair d'Adam, reflet absolu évoqué à nouveau dans la correspondance: "elle est mon enfant et ma chair [...] je ne peux pas me séparer en deux."[2] L'oeuvre va assurer cet accord et, à sa façon, aménager l'antre réflexif du poème où les rimes masculines répondent aux rimes féminines. On retrouve en sus un répit thématique, quelque excédent musical introduit par le cachet féminin, celui d'un mysticisme harmonique dont parle Mauron[3].

Mallarmé s'écarte à nouveau du mysticisme pour avoir voulu remplacer par un rituel les retrouvailles avec l'être aimé[4]. Comme Héraclès, Ulysse, Thésée, Enée, Pythagore et Pollux, il sème ses vers d'images de franchissement - non pas des tentatives de recouvrement proprement dites mais des évocations de celles-ci. Les consignes posées par l'itinéraire initiatique intéressent le chamanisme. Prêtre et poète, le chaman se trouve affecté d'états morbides mais extatiques[5]. Il atteint une nouvelle naissance

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.151.

2 Ibid., p.70.

3 Cf. Mauron, op.cit., Introduction à la psychanaluse de Mallarmé, p.189 à 215 où il parle du mythe d'Orphée.

4 Cf. cette thèse, p.748 à 756 où il est encore question de l'itinéraire initiatique.

5 Note: Auguste Viatte dit dans Victor Hugo et les Illuminés de son temps, éd. de l'Arbre, Montréal, 1942, p.247: "Orphée est un rêveur sacré".

ou un retour à la vie après une mort apparente ou réelle grâce à l'initiation ou à la métempsychose. On emboîte le pas de l'Osiris égyptien, du Dionysos grec, de l'Adonis syrien, de l'Atys phrygien. La vie de l'adepte évolue assurée comme la leur par des rites magiques.

En troisième lieu il y a la présence indispensable de la Foule; à elle seule, elle suffirait pour combler la mesure orphique chez le poète qui envisage une anthropodicée plutôt qu'une théodicée. Royère résume:

> pour Mallarmé, le sens du poème c'est "le génie inclus dans la Foule" quand elle aura lieu qui le fixe: le poète ne le peut entrevoir qu'en tant que capable du miracle qui ne dépend pourtant pas de lui seul.[1]

L'orphisme assurait par le Livre "l'hymne, harmonie et joie [...] des relations entre tout."[2] Il fallait donc inclure les rapports des hommes, ce culte spirituel de la race, vivant prolongement de l'aïeul Orphée:" Oui, le culte promis à des cérémonials, songez quel il peut être, réfléchissez!"[3] Comme Novalis, Mallarmé confond le rôle du prêtre et celui du poète face à la Foule qui rassasie son désir d'expansion sympathique:"avec la proclamation de sentiments supérieurs, rien ne me captive tant que lire leur reflet en l'indéchiffrable visage nombreux formé par une assistance."[4]

---

1 Royère, op.cit., p.88.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Livre, instrument spirituel, p.378.

3 Ibid., Solennité, p.335.

4 Ibid., Planches et feuillets, p.324.

Cattaui se refuse à reconnaître en notre auteur le type du créateur hermétique et isolé; il voit plutôt celui qui "avait le souci d'un Art religieux, d'un théâtre populaire, civique, d'une sorte de rite et de sacrifice propitiatoire."[1] La poésie mallarméenne de maturité en fait autant. Combien de communions dans ce culte de l'esprit - Le Tombeau de Charles Baudelaire offre le génie comme philtre dangereux aux hommes et, à son tour, Verlaine se manifeste en tant qu'astre "Dont un scintillement argentera la foule."[2] Dans ces communions dionysiaques, le rituel élabore la Fiction de rendre l'ordre à l'univers. D'abord, l'ancienne trilogie Ciel-Terre-Enfer se trouve réduite à la dualité druidique Ciel-Terre. En effet, l'Orphée mallarméen tourne le dos à l'enfer dans sa période créative et dernière.

Cette dualité Ciel-Terre coïncide avec le 'songe polaire' et la quadripolarité orphique du monde que résume 'la double évolution solaire, quotidienne et annuelle' mentionnée à la page 181 de ce chapitre[3]. Dans Catholicisme, il est à nouveau question d' "une assimilation humaine à la tétralogie de l'An"[4] et l'oeuvre supérieure proposée dans un autre texte entretient un "Mystère, soit une tétralogie multiple elle-même se déployant parallèlement

---

1 Cattaui, op.cit., p.23.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Tombeau (de Verlaine), p.71. Note: on compte d'autres communions de cette sorte, notamment dans Le Tombeau d'Edgar Poe et Toast funèbre.

3 Cf. cette thèse, p.828 où je complète mes propos à ce sujet.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Catholicisme, p.393.

à un cycle d'ans recommencé"[1]. Enfin, dans La Musique et les Lettres, il recommande à l'artiste un "recours très simple et primitif, par exemple la symphonique équation propre aux saisons"[2].

Cette synthèse de la quadripolarité se donne encore pour une synthèse de l'incantation qui, par là, n'a rien à voir avec celle qu'envisage Hegel. Ce Cérémonial orphique offert au monde et à la Foule ne peut accueillir l'idée comme Beau artistique du philosophe allemand puisque cette dernière, je le rappelle, relève d'une réalité individuelle. Un même schéma de mutualisme sera repris à travers les notes d'Igitur et celles du Livre:

Mystère

Théâtre — Idée

Drame

Héros mime — Hymne danse[3]

Suivant son arrangement, le théoricien propose la mise en scène d'un 'mystère' - dans l'ancien sens théâtral - de la nature. Cette glorification du Beau possèderait une valeur cathartique semblable à celle que comportait le théâtre des Grecs de l'antiquité. Il n'y avait pas chez ces derniers que des individus comme l'Oreste des Euménides qui se livraient à des pratiques magiques; les collectivités s'y adonnaient: l'Oedipe-Roi de Sophocle en témoigne.

---

1 Ibid., Le Genre ou des modernes, p.313.

2 Ibid., La Musique et les Lettres, p.646.

3 Ibid., Préface à Igitur, p.429. Note: je reproduis ce schéma ainsi qu'il paraît en note marginale de cette préface. Une flèche attire l'attention sur 'ère' dans le mot 'Mystère': entendez 'cycle temporel', époque, âge.

Les désignations de parallélisme entre l'orphisme de Mallarmé et l'esprit mystique s'effondrent pour de bon avec le concept orphique de la Fiction. Le pur mysticisme ne pouvait éclore dans un esprit ravagé et crispé par le refus de la souffrance et de l'imperfection de son art. Cet esprit s'élève à l'exaltation des "Glorieux Mensonge [s]"[1]. Plus il s'éloigne de "l'idéal amer"[2], plus il embrasse la notion de 'jeu':

> Jamais il n'a autant employé le mot 'jeu' que pendant cette période hermétique au cours de laquelle la richesse des rimes le console d'une renonciation à son ancien idéal.[...] Le tragique a presque complètement disparu de sa poésie.[3]

Il faut au départ se poser cette question: le concept de Fiction occupe-t-il une place légitime dans la pensée mallarméenne? Le penseur ne loue-t-il pas également la vérité? On n'a qu'à reprendre une citation du présent chapitre pour en trouver une confirmation:"la diversité, sur terre, des idiomes, empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité."[4] Henry Frankfort nous aide à démêler ce qui paraît une disparité conceptuelle chez Mallarmé: "Whatever is capable of affecting mind, feeling or will has thereby established its undoubted reality."[5] On peut alors

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.208.

2 Idem, op.cit., O.c., Le Guignon, p.28.

3 Chassé, op.cit., p.57.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.364. Note: cette citation paraît aussi à la p.173 de cette thèse.

5 H. Frankfort, Before Philosophy, Penquin Books, Middlesex, 1963, p.20.

explorer sans gêne la Fiction mallarméenne.

Autant les mystiques refusent le concept de Fiction, autant les poètes le vénèrent: "fictive things / Wink as they will"[1] dit Stevens. Il n'entre pas dans mon intention de forcer une mésalliance des termes mallarméens, mais il me paraît que les mots Jeu, Mensonge, Coup et Fiction se rejoignent. Au lieu de fonder la Beauté sur une vision mystique, Mallarmé la fonde sur un jeu:

> 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.
> A quoi sert cela -
> A un jeu.[2]

Et: "instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction."[3] Champigny reconnaît dans l'emploi de 'jeu' la notion commune - avoir du jeu, de la latitude pour agir:

> One of the meanings of play, jeu, is looseness in a mechanism. Platonic thought made being tight. Mallarmean thought takes advantage of the looseness of being. If being was not loose, there would be no consciousness, no ideas.[4]

Le poète se donne en effet du jeu, beaucoup de jeu. Son orphisme s'associe à ce que Suzanne Langer appelle propositional

---

1 Stevens, The Collected Poems of Wallace Stevens, Haskell, New York, 1954, p.59.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.647.

3 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.380. Note: pour quelques commentaires préalables sur la Fiction, cf. cette thèse, p.49 à p.53 et p.61.

4 Champigny, op.cit., p.354.

interest, c'est-à-dire des assertions pseudo-authentiques[1]. Il est imbu d'un sens magique. La vérité importe peu: "Le Ciel est mort"[2]; "La chair est triste [...] et j'ai lu tous les livres."[3]

J'ouvre ici une parenthèse pour présenter un aspect de la Fiction orphique qui me paraît primordial: je parle de l'oubli mallarméen. J'ai touché à ce thème lors de mes propos sur les influences philosophiques[4]; j'y reviendrai au cours de mon étude du miroir et de mon analyse de Pour votre chère morte, son ami. Chacun penché sérieusement sur l'oeuvre du poète se trouve perplexe devant son entendement du sommeil mémoriel. Je suggère qu'il s'élucide le mieux à partir de son élaboration de la grande Fiction.

Il y a un aspect de 'jeu' qui active un hymen mémoire- "manque de mémoire"[5] et un art de la distraction. Je ne prétends pas que l'altérité souvenir-oubli soit le propre de Mallarmé seul; d'autres auteurs l'ont reconnu et exploité. Parmi ceux-ci, il y a de Claudel ce passage:

> Les archives de la mémoire ressemblent à ces livres de l'Extrême-Orient qu'on lit à rebours et dont les feuilles peu à peu s'oblitèrent et se décolorent à

---

1 Note: S. Langer dit dans Problems of Art, Scribner, New York, 1957, p.160: "For science moves from general denotation to precise abstraction; art, from precise abstraction to vital connotation, without the aid of generality."

2 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Azur, p.38.

3 Ibid., Brise marine, p.38.

4 Cf. mon chapitre sur le platonisme, p.49,53,60,63,66 et p.77 à 79. Cf. aussi mon chapitre sur l'hégélianisme où je parle encore de l'oubli, p.122,127,133,143.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., Hommage (à Richard Wagner), p.71.

> mesure qu'on enfonce à travers les niveaux multiples jusqu'au titre à jamais illisible.[1]

Au domaine de la psychologie, Henri Ey s'arrête au rapport souvenir-oubli en expliquant le mot privilégié de 'fixation', si important pour le poète et que la citation suivante fait ressortir:

> fixation: acte par lequel les souvenirs sont enregistrés par la mémoire. Ce que l'on envisage comme la fixation c'est précisément l'oubli, c'est la décharge le délestage de chaque instant présent du passé inutile.[2]

Chez Mallarmé, l'équilibre d'une bipolarité recherchée se livre ouvertement même au lecteur le plus distrait[3]. Souvenir-amnésie dans: Les Fenêtres, Las de l'amer repos, Pour votre chère morte, Hérodiade, L'Après-Midi d'un Faune, Toast funèbre, Mes bouquins refermés, Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui, et encore - L'oubli offre le seul gage qu'il ait, que nous ayons tous, du souvenir; l'homme prend conscience du don mémoriel pour autant qu'il éprouve l'acte [le non-acte, si l'on veut] d'oublier. Cette contuition s'applique à tous, quelle que soit la valence que chacun attribue à l'oubli.

Le cycle du délestage mémoriel ne se précise que lentement. A regarder attentivement les poèmes de jeunesse, on perçoit à quel

---

1 P. Claudel, Positions et propositions, I, Gallimard, Paris, 1928-1934, p.108.

2 H. Ey, Etudes psychiatriques, II, Desclée De Brower, Paris, 1948, p.62.

3 Note: pour d'autres propos sur l'acte de 'fixer', cf. cette thèse, p.37, 121 et 134. Comparez la citation de Ey à ce passage de Mallarmé sur l'hymen mémoire-oubli dans op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.636: "Si près de la dispersion et de l'été, j'aime, ces refuges que je dois oublier, les fixer". Je souligne.

point les notions sous-jacentes à sa vue intuitive de la vie, à sa Weltanschauung, l'orientaient vers l'oubli. A Sens, en 1861, il se met à la rédaction de L'Enfant prodigue pour y poursuivre l'Infini sans succès dans la réalité[1]. Sa vue intuitive de l'univers vacille; allant vers l'Infini, puis vers l'existence terrestre, il les relègue enfin à "l'oubli du noir Gouffre et de l'Infini cher"[2]. L'oubli sera à nouveau abordé à Londres en mai 1863, avec Les Fenêtres au cours duquel il s'imagine "oubliant l'horreur des saintes huiles"[3], annonciatrices de la mort. A Tournon, en janvier 1864, il tente dans L'Azur d'oblitérer son souvenir de la Chute dont les valeurs positives lui restent encore à découvrir. Le phénoménique tout entier de l'expérience mallarméenne passe à l'oubli. La nature y participe; par exemple, en octobre 1864, elle le pénètre de "l'oubli des humaines douleurs"[4]. C'est un lieu-commun à propos de Mallarmé que les années 1865 et 1866 le cloisonnent sous un ciel vide et sans échancrure. L'usure mémorielle poursuit sa parabole jusqu'à sa culmination dans Un Coup de dés.

Après les oeuvres de jeunesse, le poète se soucie peu que l'inattention ou le semblant de désordre d'esprit fausse le

---

1 Note: ce point de vue vient de Kurt Wais dans Mallarmé, Dichtung. Weisheit. Haltung, Beck'sch Verlagsbuchhandlung, Munich, 1952. Cf. p.94.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Enfant prodigue, p.15.

3 Ibid., Les Fenêtres, p.32.

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45.

rapport des réalités d'en haut avec celles d'en bas. Suivant les alchimistes, et selon l'orphisme qu'il élabore peu à peu, il cultive un raffinement d'inattention, de laisser-aller. Il est généralement entendu que l'occultisme implique des rapports nécessaires et intentionnels entre les choses. Le poète ne serait donc pas, à proprement parler, un occultiste pur, mais un orphique. L'ensemble de ses écrits porte à croire que, pour lui, les rapports - du moins esthétiques - s'exhibent en large mesure comme non-intentionnels. Je ne cherche pas à faire de lui un surréaliste d'avant la lettre. Il y a une question de degrés qui relève en partie de ses lectures de Poe. Une ataraxie s'y mêle. Retournons à la clarté de Montaigne qui explique ce terme: "une suspension de jugement qui ne se soucie ni de modération épicurienne ni de préciser la valeur des choses à la manière des stoïciens."[1]

L'apothéose artistique doit emboîter le pas de l'ascèse, de la distraction mémorielle orphique. Mallarmé la conseille à ses pairs: "Un homme peut advenir, en tout oubli - jamais ne sied d'ignorer qu'exprès - de l'encombrement intellectuel chez les contemporains."[2] Revient sous sa plume l'oubli voulu et prémédité de l'époque contemporaine:"littérateur oublieux qu'entre lui et l'époque dure une incompatibilité"[3]. Et: "poètes hantés

---

1 Montaigne cité par Saint-Jean et Foulquié, op.cit., p.53.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.646.

3 Ibid., Crayonné au théâtre, p.297.

du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté"[1].

Il arrive que cette amnésie orphique finisse par être spontanée, à part tout acte de volition. Les citations s'échelonnent pour confirmer le suspens, la passivité orphique, ce que Husserl allait nommer 'parenthèses', Eiklammerung, au siècle suivant. L'oubli entremêle une extase humaine et une extase du monde[2]. Nous avons affaire à un engagement qui s'enracine dans un dégagement:"j'ai imploré la grande Nuit, qui m'a exaucé et a étendu ses ténèbres."[3] L'oubli orphique s'impose à cause des risques de démence: qui va piano va sano. Si la création menée à l'état limite implique de tels risques, les créateurs qui habitent cet état limite apprennent à se blinder. Cet oubli cultivé rend probablement compte en partie de la fameuse patience mallarméenne. Désormais, l'instinct est à la tâche. Avec "une âme d'artiste", disait-il déjà à vingt ans, "il faut la chauffer, la chauffer, toujours et doucement."[4]

Flottant, indécis, suspendu, un irrésolu estompage des formes se manifeste, par exemple, l'ascèse du voile dans Toast funèbre. Mallarmé met à profit le voile d'Eurydice; le "Culte

---

1 Ibid., Le Phénomène futur, p.270.

2 Note: Mallarmé n'est pas le seul à parler de l'oubli inclus dans le monde. Cf. de H.F. Amiel, le passage du 9 août, 1859 dans son Journal intime.

3 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.301.

4 Ibid., p.53.

inscient"[1] du poète sera ce signe. Hommage (à Richard Wagner) et L'Azur en offrent des exemples. Dans le sonnet pour le compositeur allemand, 'moire' signifie voile ou suaire. A l'encontre de l'interprétation usuelle de ce poème, je ne crois pas que l'auteur déplore "le manque de mémoire"[2], car il y aura toujours "l'indiscutable rayon [...] en tant que concert muet [...] l'évidence sous le voile"[3]. Le même phénomène se réaffirme à travers les écrits en prose, particulièrement au sujet du Livre:"L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur [...] un voile."[4]

Mallarmé réitère sans cesse qu'il importe de protéger "l'ignorance du secret précieuse"[5]. Pour aborder le vide principiel, l'homme doit "reni[er] le mauvais / Hamlet"[6], personnage incapable d'action à force de trop réfléchir. Les mystérieux emplois poétiques de 'ignorer','inconnu','inconscient'[7], etc.

---

1 Idem, op.cit., O.c., Catholicisme, p.391.

2 Ibid., Hommage (à Richard Wagner), p.71.

3 Ibid., Crise de vers, p.365.

4 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.382.

5 Ibid., Catholicisme, p.391.

6 Ibid., Le Pître châtié, p.31.

7 Note: considérons les emplois suivants - ibid., Angoisse, p.35:"Planant sous les rideaux inconnus du remords"; ibid., Brise marine, p.38:"D'être parmi l'écume inconnue et les cieux"; ibid., Toast funèbre, p.54: "Et l'on ignore mal, élu pour notre fête"; ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56:

semblent s'expliquer à la lumière de l'orphisme mallarméen, selon l'hermétisme essentiel et sacral qu'il comporte. Il s'ensuit qu'il adhère à une lecture empreinte de distraction et conseille une telle approche pour l'abord de ses propres poèmes. Je ne suis donc pas d'accord avec Jacques Rivière dont le jugement offusque l'entente orphique de l'oeuvre mallarméenne: "Tout de l'oeuvre symboliste porte la marque d'un créateur trop conscient."[1]

L'à priorisme de l'idée déroge à la démarche mallarméenne parce que son langage rejoint en large mesure celui de la révélation, un narcotique supérieur à tout ce que la pensée ou la pharmacologie peut décomprimer en nous: "c'était l'oubli inconnu à toute liqueur"[3] qui pénétrait le génie de Villiers et que son ami signalait. Nancy Willard lui reconnaît une rhétorique de la révélation: "For the European poets, the rhetoric of things is not the rhetoric of revelation, as it was for Mallarmé."[4]

"Ce midi que notre double / Inconscience approfondit"; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44: "De marcher dans un âge ignoré"; p.47: "Ors ignorés, gardant votre antique lumière"; p.48: "J'attends une chose inconnue / Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris".

1 Note: Mallarmé explique comment il faut lire Ses purs ongles dans idem, op.cit., Corr.I, p.278,279: "le sens, s'il en a un [...] est évoqué par le mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique."

2 J. Rivière cité par Georges Emmanuel Clancier dans La Poésie française, Panorama critique de Rimbaud au surréalisme, Seghers, Paris, 1959, p.121.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.485.

4 N. Willard, Testimony of the Invisible Man, University of Missouri Press, Kansas, 1970, p.13.

S'il survit quelque reliquat de magie, il faut le cerner dans la mesure du possible sans se laisser aller à des déclarations à l'emporte-pièce relatives au langage de la révélation, lequel s'affirme tout seul à des moments de trans-conscience. Jules Monnerot donne suite à cette prétendue portée du magisme poétique:

> La poésie est magie pour la magie, magie sans espoir, le poète est un magicien qui s'adonne aux rites pour eux-mêmes, et n'en attend rien, sinon les Erlebnisse qui font corps avec l'acte même de perpétrer ces rites. Dès lors l'incantation cesse de chercher sa fin en dehors d'elle-même, l'appel n'attend point qu'on l'exauce.[1]

Mallarmé en disait autant: "maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos."[2] Il pousse plus loin encore. Le refus de cogitation, "la manoeuvre avec l'âge oubliée"[3] génère un refus de l'oeuvre. Blanchot explique comment la dialectique orphique de l'oubli hâte ce nouveau refus:

> Mais Orphée, dans le mouvement de sa migration, oublie l'oeuvre qu'il doit accomplir, et il l'oublie nécessairement parce que l'exigence ultime de son mouvement, ce n'est pas qu'il y ait oeuvre, mais que quelqu'un se tienne en face de ce "point".[4]

---

1 J. Monnerot, La poésie moderne et le sacré, Gallimard, Paris, 1945, p.18.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Planches et feuillets, p.328. Note: le mot 'échos' s'apparente à souvenirs.

3 Ibid., Un Coup de dés, p.463.

4 Blanchot, op.cit., p.179. Note: Mallarmé ne se donne jamais pour heuristique; comme il dit dans op.cit., O.c., Le Jury de Peinture pour 1874 et M. Manet, p.696, il opte pour "La simplification apportée par un regard de voyant" qui se contente de l'activité décrite par Blanchot.

Qu'il s'agisse ou non de Mallarmé, l'écriture est oubli et invite à l'oubli; elle dénonce, selon J. Derrida, la "violence de l'oubli. L'écriture, moyen mnémotechnique, suppléant la bonne mémoire, la mémoire spontanée, signifie l'oubli [...]. Oubli parce que [...] sortie hors de soi du logos."[1] L'écriture, décrète à son tour Henri Bergson, nous somme à l'oubli:

> l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie les mots [...] portées par la phrase, les ondulations de sa pensée se communiquent à la nôtre et [...] alors chacun des mots, pris individuellement ne compte plus.[2]

Mallarmé ne cesse de s'assimiler ce concept. Pour ce qui est de l'oubli qui nous occupe présentement, de cette feinte orphique qu'il travaille sans fin, d'abord le poète veut oublier le langage ordinaire pour ne garder que le vers: "Oublier [le concept] dans sa façon ordinaire et se livrer ensuite à la seule dialectique du vers."[3] Alors l'oeuvre s'ouvre à un vide mémoriel englobant, celui de "la page [...] oublieuse même du titre qui parlerait trop haut"[4]. Enfin, le livre lui-même se fait oubli et oublier parce qu'il confine au tombeau, enseveli "en la docte sépulture"[5] des bibliothèques. Ainsi se parachève l'oubli orphique

---

1 J. Derrida, De la grammatologie, Alcan, Paris, 1967, p.55.

2 H. Bergson, L'Energie spirituelle, Alcan, Paris, p.23.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.332.

4 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.387.

5 Ibid., Sauvegarde, p.417.

de Mallarmé. En somme, il s'était inspiré de l'Harmonie des Sphères[1] pour introduire dans sa vie spirituelle, à la faveur de l'oubli, le chassé-croisé du vide silencieux et de la plénitude harmonique; cette ruse ou Fiction démontre son désir de maîtriser l'univers intégralement, comme l'ont tenté Goethe, Wagner, Beethoven, encore les fervents de la Philosophia Perennis. Etant au départ voulu et cultivé, son oubli se fondait donc sur une motivation occulte et non mystique.

Nous ne pouvons que superficiellement évaluer la spiritualité de Mallarmé sans nous arrêter au sens du divin dans son oeuvre. La notion de quelque chose reconnu comme divin et qui résulte en quelque chose autre à diviniser n'a été, me semble-t-il, que sommairement débattu. En voici, pour terminer cette étude de la spiritualité mallarméenne, une vue schématique. Lisons Senior:

> Of course Mallarmé ends in failure. [...] The great embrace, the continuous awareness of the entire created universe as God, the ecstatic naturalism - to use his symbols - of Chance as the expression of the Absolute, the awareness of the angels ascending continuously all the starry stairs of being -[2]

Pourtant 'the great embrace' existe chez le poète; même, cet enlacement fonde son orphisme. Les prestiges qu'il accorde à la matière assurent que cette immense étreinte existe et qu'elle fut à peu près continue une fois résolues les angoisses de

---

1 Note: je parle de l'Harmonie des Sphères aux pages 167 et 168 de ce chapitre.

2 Senior, op.cit., p.222.

Tournon.

Au lieu de s'intéresser à la valeur nominale, substantive de Dieu, Mallarmé envisage la valeur adjective du terme: quelque chose senti comme divin. Le 'naturalisme extatique' s'avouera dans les rapports qu'il entretient avec le monde sensible, et surtout dans ceux que le Hasard à la rencontre de l'Absolu instille en lui. Il n'y a qu'à substituer à 'expression de l'Absolu' un autre terme de portée semblable, mettons 'réconciliation avec l'Absolu'. Ciroulairement, pour ne pas dire contradictoirement, Senior en dit autant quelques pages avant son jugement cité plus haut:

> From the paradoxical union of freedom and necessity arises the idea of Chance, and from that union rises the fourth ineffable, Absolute. [...] It is the discovery that Atman and Brahman are one.[1]

Expliquer l'infirmité du sens du divin dans cette oeuvre pour la spécieuse raison que le poète n'accueille pas en lui d'interminables descentes et remontées angéliques le long des 'escaliers stellaires de l'être' choque l'esprit. Cette pénurie d'angélisme nous assure à tout le moins qu'il n'était pas en proie à ce qui trop souvent s'apparente à un réseau d'images hallucinatoires. Peu ont plus lumineusement parlé des affres tant spirituelles qu'esthétiques de l'hallucination, et qu'on a coutume de réunir sous le signe de la vision, qu'Arthur Rimbaud:

---

1 Ibid., p.220,221.

> Je m'habituai à l'hallucination simple. [...].
> Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots:
> Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. [...]
> Ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons [...]
> Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale [...] je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan! [...]
> Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons![1]

Le manque de souveraineté du monde authentique dans cette oeuvre, l'absence de réel qui soit sans habillements, sans déguisements qui substituent des mosquées à des usines, cette défaillance rimbaldienne éploie un papillotage d'absences autrement plus antimatériel que ne le fait l'esthétique mallarméenne. D'après cette dernière, l'absence est rendue à sa valeur d'attaque, elle se rapporte à l'avidité de l'oeuvre, ou, selon le mot de Jacques Maritain, à "l'étroitesse de l'oeuvre matérielle à faire."[2]

Pierre Chazel aussi reste sujet à caution. Il maintient à son tour que Mallarmé signe un échec spirituel:

> A vrai dire, création et destruction sont ici termes synonymes. Le nihilisme guette ce mystique épris d'absolu. "Je profère la parole pour la replonger dans son inanité." Igitur. [...] ce mythe

---

1 A. Rimbaud. Oeuvres complètes, Une Saison en Enfer, Pléiade, Paris, 1954, p.234 à p.243. Note: aussi Charles Baudelaire dit dans Oeuvres complètes, Journaux intimes, Pléiade, Paris, 1951, p.1225: "J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui [...] j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécilité."

2 J. Maritain, Art et scholastique, Rouart, Paris, 1927, p.74.

> du Prométhée moderne, suggère la catastrophe grandiose de l'esprit rival de Dieu.[1]

Allons à fond de nuance. Mallarmé ne pouvait se prendre pour un rival de Dieu auquel il ne croyait pas. Dans sa célèbre lettre à Cazalis où il se félicite d'avoir terrassé Dieu, il s'agit - le lecteur attentif le voit bien - de détruire les séquelles du christianisme, les illusions que la figure divine comporte pour lui; de là, sa référence allégorique au 'vieux et méchant plumage' divin[2]. Surtout Chazel ne semble pas avoir saisi le sens de la phrase tirée d'Igitur. "Replonger la parole dans son 'inanité', c'est, d'après moi, et pour aller au plus simple, la replonger dans son écho[3], dans la contingence de ses répétitions

---

1 P. Chazel, Figures de proue de Corneille à Valéry, Delachaux et Niestlé, Paris, 1948, p.107.

2 Cf. Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.241.

3 Note: à supposer que j'aie raison dans mon interprétation du mot 'inanité' tel qu'il figure dans Igitur - je me fonde sur le fait que l'écho donne un des léitmotive de ce drame - alors l' "aboli bibelot d'inanité sonore" de idem, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.68 serait simplement une vieille coquille, aérée et dentelée par le mouvement marin auquel elle fut soumise. Le fameux rébus s'expliquerait alors ainsi: vestige de coquille où l'on entend les échos, ptyx où gisent les sons marins affinés par la ténuité matérielle de l'objet. Raymond dans op.cit., Vérité et poésie, p.189, dit: "Mallarmé aimait à dire qu'il fallait lire ses vers simplement pour les comprendre." Mauron à son tour assure dans op.cit., Mallarmé l'obscur, p.7 que c'est"précisément pour se défendre de l'accusation d'obscurité" qu'il loue l'approche simple. Cf. aussi Chassé, op.cit., p.10,51 et 109. En effet, dans Le Mystère dans les lettres, le poète envisage le vers comme le hasard vaincu mot par mot et dans le 'prière d'insérer' qui accompagne ses Divagations, il recommande le 'mot à mot' comme méthode d'approche en poésie. Gosse se rappelle une phrase de son ami français dans op.cit., p.374: "non, cher poëte, excepté par maladresse ou gaucherie je ne suis pas obscur."

hasardeuses. Mallarmé demande à la parole comme au personnage-mot de remonter à ses origines; il montre alors que la parole est et fut, puis confirme cette parole, ou, si l'on veut, cet acte. On peut résumer ainsi Igitur et Un Coup de dés: l'acte est. L'inanité est. Puis le Lieu est, entendons aussi le 'lieu-commun', le quotidien banal. Avec l'intercalation dans le Coup de la découverte d'Igitur, l'acte du parler ordinaire est. Le nihilisme n'a que faire ici. Il accepte les choses telles qu'elles se présentent, sans plus, selon son "exceptionnelle faculté de voir les choses sous leur vrai jour."[1]

Mallarmé se recommandait en toute sincérité de la "théologie des Lettres"[2]. Poète "martyr"[3], il sacre le Livre "instrument spirituel"[4]; le pli de ses pages lui paraît "quasi religieux"[5] et les lois de la poésie prévalent en tant que "les saintes règles du premier et du dernier des arts"[6]. Je ne dis pas que ces thèmes ne gratifient que lui; tout le symbolisme en était imbu[7].

---

1 Bird, op.cit., p.63.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Diptyque, Notes, p.856.

3 Ibid., Le Guignon, p.28.

4 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.378.

5 Ibid., p.378.

6 Ibid., Solennité, p.334.

7 Note: Arthur Symons dit dans The Symbolist Movement in Literature, Dutton, New York, 1958, p.5 que la poésie symboliste "becomes a kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual."

Autant que Schuré, il rêvait d'une messe d'art.

Ce que Mallarmé éprouve, le sentiment de quelque chose senti comme divin, s'apparente à la démarche cabalistique. Ghil ne peut refréner son enthousiasme quand il nous présente cet entendement de la spiritualité de celui qui fut pour un temps son maître:

> Leur concept kabbaliste que la connaissance est simultanément sentimentale et raisonnable, leur heureuse émotion à se sentir aller à la délivrance du contrôle de la raison pour les certitudes d'un Surconscient, qui, malgré les précautions, n'est que d'essence mystique, - n'est-ce point là la notion mallarméenne de la sorte d'innéité intuitive du Moi le mettant, en tout détail, en correspondance avec l'essentielle vérité du Monde, par le Verbe tel que médiateur?[1]

C'est la spiritualité élégiaque et "impersonnifié[e]"[2] de Mallarmé qui le distingue nettement de son plus célèbre disciple:

> Mallarmé, selon Paul Claudel, se posait devant le monde une seule question: "Qu'est-ce que cela veut dire?" Valéry se persuade que cela ne veut rien dire, que le fond des choses ne ressemble à rien.[3]

La manière mallarméenne d'interroger ainsi le monde reflue vers le sens même du mot cabbale:"Quabbalah ou Kabbala vient d'une racine juive signifiant 'être en présence de, recevoir'"[4].

---

1 Ghil, op.cit., p.34. Je souligne. Note: contrairement à ce qu'on a prétendu, le cabbalisme de Mallarmé est à peine verbal.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Action restreinte, p.372.

3 Raymond, Paul Valéry et la tentation de l'esprit, la Baconnière, Neuchâtel, 1946, p.108,109.

4 Tondriau, op.cit., p.62. Note: il est inimaginable que Mallarmé n'ait pas, comme moi, recherché l'origine et le sens profond du terme cabale qu'il mentionne plus d'une fois.

A supposer que celle-ci gêne, on peut bien donner une autre désignation, ou mieux encore, n'en donner aucune, ce que fait Raymond:

> Distinguons, d'abord, un processus spontané de la pensée [...] qui engendra le sentiment obscur de la 'participation' du moi-sujet à l'objet, êtres et choses - comme aussi du mot à ce qu'il exprime, à ce qu'il est. [...] la fusion dans l'Etre (ou l'Univers senti comme divin) [...] et la nature se dévoile alors dans sa réalité intégrale.[1]

Mallarmé s'insère dans cette manière participatrice; du site terrestre, il entretient une recherche de sa limpidité, veut le 'résumer'. En l'abrégeant, en "réincorpor[ant] tout d'une touche pleine et vibratoire"[2] selon quelque nouvel art spagirique de conciliation du centre avec la circonférence, il va redonner au monde le monde en partage. Il ne tient pas à l'organiser, ni même à s'en assurer l'accès. Encore moins veut-il le répudier comme Blake qui pousse Northrop Frye à cette constatation: "Blake's conception of art as creation designed to destroy the Creation is the most readily comprehensible expression of this effort of vision I know."[3]

---

1 Raymond, op.cit., Génies de France, p.162.

2 Mallarmé, L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, lettres et textes inédits (1887-1898), P. Cailler, Genève, 1949, p.59.

3 N. Frye, Fearful Symmetry: A Study of William Blake, Princeton University Press, Princeton, 1947, p.6. Note: voici un passage de Yeats dans le livre d'Edwin John Ellis et William Butler Yeats, The Works of William Blake, Quaritch, London, 1893, p.XII: "Nature is merely a name for one form of mental existence. Art is another and higher form. But that art may rise to its true place, it must be set free from memory that binds it to Nature."

On a voulu imputer de telles intentions à Mallarmé, mais ce n'est pas ainsi qu'il accède à son sens de quelque chose dans l'univers senti comme divin et qui est appelé à passer à la poésie. Pour lui, le souvenir informe la nature et assigne à l'homme "quelque devoir de tout recréer avec des réminiscences."[1] Il n'y avait pas de place dans sa dialectique pour la sotériologie ou doctrine du salut. Je me permets d'étendre la définition de sotérologie, terme théologique, au salut par la paix où qu'on la trouve: salut dans la beauté des choses, par exemple Huxley contemplant ses trois fleurs; salut par la paix en la croyance en un monde meilleur, en la réincarnation, au déisme, au panthéisme, et combien d'autres saluts par d'autres voies. En apparente et non réelle contradiction avec la phrase initiale de cet alinéa, je dis que pour Mallarmé, il y a la paix dans le moment de révélation qu'il a eu de son unité avec le cosmos et dans la glorification passagère du Beau:

> La définition du Beau est facile, nous dit Valéry - il est ce qui désespère. Mais il faut bénir ce genre de désespoir qui vous détrompe, vous éclaire, et, comme disait le vieil Horace de Corneille, qui vous secourt.[2]

Ce fut une réconciliation intermittente avec la vie quand, malgré 'l'hilarité des ténèbres', il accepta d'être à travers l'art qu'André Malraux nomme si bien un anti-destin. Mallarmé change la tragédie en langage du destin. Orphée retrouve son

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

2 Valéry, op.cit., Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé, p.34.

anonymat en mourant: il est 'mis en pièces', entendez - dispersé en poèmes. D'avoir transcendé la mort rend les langues et les voix intelligibles. Orphée ne réussit à descendre aux Enfers qu'en assumant la mort, en la pénétrant. Il chante non pas sa fin mais son finir à travers tous les chants de cygne qui comblent son oeuvre: voyageurs, Jean, Igitur, le moribond, Hérodiade, le cygne lui-même. Il ne va pas du rien au tout mais du peu au rien. Il nous offre néanmoins la résurrection des femmes aimées et des artistes par ses 'tombeaux', ses 'tomes-beaux'.

Poète orphique, il se voue aux retours, aux cycles, à ce que le disciple Valéry nommait une volonté de métamorphose. A la négation féconde et à la plongée sépulcrale, il ajoute et élabore la réflexion orphique, celle qui doit raccorder "tout l'être pareil"[1]. J'y reviendrai lors de mes propos sur le miroir mallarméen. Selon cette mystique d'ampleur réflexive se résorbent les éléments existentiels de l'Origine [Cosmos] et du Terme [le poète et son oeuvre]. Le miroir orphique a pour tâche d'assurer une résolution de la déchirure entre l'homme et la nature, entre l'humanité et l'éternel. Dans l'entr'ouvert de leur réflexion, dans l'acte d'authentifier leur évidence fictive, Origine et Terme attestent aux yeux de Mallarmé des valeurs orphiques. Il partageait, à n'en pas douter, l'avis de son ami Emmanuel Des Essarts

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.648.

qui lui écrivait: "L'histoire d'Amphion est encore la vraie et celle d'Orphée aussi."[1]

Malgré un air naturellement rétif aux **simagrées et** aux fantaisies qui accompagnent l'occultisme, l'esprit de Mallarmé, de plus en plus personnel, allait offrir un fonds d'empathie pour lancer son orphisme, pour entrer non plus uniment dans le jeu de la pensée, mais dans le jeu de la chair, du Cosmos, du Tout. Son empathie sera à l'aise pour interroger les voix de la nature[2], elle donnera spontanément cours aux murmures de la terre et à leurs paradoxes. Elle tâchera enfin de déceler "ces motifs qui composent une logique avec nos fibres."[3]

On objectera qu'il ne faut pas nécessairement faire preuve d'une pensée occultiste ou orphique pour en arriver à l'empathie. Qui dit empathie dit tout aussi bien 'sous-jacence' - cette ordonnance spirituelle à même la chair mise en valeur dans la pensée phénoménologique contemporaine. La phénoménologie exploite aussi les possibilités de garder le secret des choses, mais elle s'étend virtuellement à tout. L'orphisme procède par divination plutôt que par la spontanéité de la suggestion. Pouvoir juxtaposer l'envers et l'endroit d'un être sans jamais le pénétrer, c'est se l'approprier dans la mesure du possible par

---

1 Des Essarts cité dans idem, op.cit., Corr.I, p.133, note 1.

2 Note: je parle de l'empathie à la p.19 de cette thèse. Cf. aussi p.185 de cette thèse où il est question des voix de la nature dans l'oeuvre de Mallarmé.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.648.

un effet d'amincissement, se le révéler enfin comme "peu profond ruisseau calomnié"[1]; l'objet de l'interrogation demeure distancié.

Dans ce chapitre, j'ai tenté de donner des précisions sur l'occultisme de Mallarmé, me fondant sur la signification qu'il assigne à la Chute et au Cérémonial orphique. J'ai précisé certains aspects par où il s'écarte du mysticisme pur pour s'orienter vers la parole synthétique. Assez tôt il se rallie au système ésotérique des correspondances dans l'espoir de questionner le Rêve et le Hasard. Je dirais encore que sa Fiction orphique relève de son onirisme personnel, demi éveil de la fascination qui mène à l'envoûtement. Tâchons de ne pas voir dans cet accès d'onirisme quelque événement prodigieux. Cependant, certains aspects de l'ésotérisme intégral se greffent à l'onirisme mallarméen, lequel pris à part se limiterait à l'exploitation poétique du rêve. Il y a un animisme auquel il fallait s'attendre chez celui qui, dès les années de Tournon, chante le souffle merveilleux et émerveillé d'une nature anthropomorphique. Cet animisme fixe le bestiaire mallarméen qui ne tardera pas à peupler la glace magique: un ange, un cygne et une princesse fantomatiques, licornes, nixes, femmes nues mystérieuses. Il y a aussi l'élaboration du miroir-leurre[2], sensé l'arracher à sa stérilité et dont il compare l'efficacité au procédé occulte de similia similibus,

---

1 Ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71.

2 Note: il n'y a pas que les oiseleurs, nous le verrons, qui recourent au miroir-leurre. Aussi, Mallarmé emploie le terme 'similia similibus'. Cf. cette thèse, p.105, citation 3.

particulièrement à propos d'Igitur. Avec Les Fenêtres dont je présente une étude au prochain chapitre, nous abordons l'itinéraire initiatique de la plongée au fond de cette glace.

Il me paraît que la spiritualité du poète - si j'ai raison de croire qu'elle s'appréhende - se vérifie en quelque mesure dans le rôle de la glace orphique. Déjà le miroir de tous les jours, pour ne pas dire le miroir profane, combinait entendement et imagination; devenu agent de l'orphisme mallarméen, il dépassera l'entendement et accèdera à l'énigme. Caillois aurait son mot à dire à ce sujet, un mot que je me permets de citer en guise de préparation au chapitre suivant:"L'image s'apparente à l'énigme. Elle en est peut-être issue. Elle ne prononce pas le mot propre mais le fait deviner."[1] A nous de nous mettre au diapason de l'énigmatique pour apprécier plus à fond les subtilités de Les Fenêtres.

Enfin, pour terminer mes conclusions sur la spiritualité de Mallarmé, le sens de quelque chose senti comme divin trouve sa réalisation dans un sentiment d'unité avec le cosmos et une glorification passagère du Beau. Il y parvient par un raffinement de l'inattention qui aboutit à un véritable culte de l'oubli orphique. Aussi vénère-t-il une nature sentimentale et analogique qui le porte à accueillir cette nature dans son essence

---

1 Caillois, Art poétique, nrf, Gallimard, Paris, 1958, p.136. Note: ses commentaires assez longs sur l'énigme sont simples et sensés. Les allusions mallarméennes qui se rapportent à l'énigme abondent, dont un passage dans op.cit., Corr.I, p. 222,troisième paragraphe et qui commence par:"Tout homme a un Secret en lui [...]".

intégrale. Le penseur a vraisemblablement parcouru le début de la ligne ondoyante du mysticisme, grâce à laquelle on saisit la marche à suivre pour renouveler sans cesse le mouvement de 'fonte' et de 'coagulation' qu'épouse son esprit, notamment dans Les Fenêtres. Par ambition esthétique prométhéenne, il a quitté cette aventure d'attente interminable pour se consacrer au rituel du vers incantatoire "dans [lequel] on ressuscite ce qu'on a perdu, pour voir."[1] Digne fils de son 'aïeul Orphée', qui lui aussi n'a ressuscité ce qu'il a perdu - que pour voir.

1 Ibid., p.249.

CHAPITRE IV

LA MYSTIQUE DU CRUCIFIX ENNUYE

Le poème Les Fenêtres illustre le sort du mysticisme chez Mallarmé et présente le thème du miroir qui fera l'objet des chapitres subséquents de cette thèse. Je n'ai pas choisi, sans égard pour la coulée naturelle de mon étude, de hâter ma présentation de la glace mallarméenne. Le fait est que la spiritualité de l'artiste se trouve tant imbue de son obsession pour le réflexif qu'il va de soi qu'elle pénètre jusqu'à cette oeuvre de jeunesse. J'avertis simplement le lecteur de la présence de ce sujet majeur et me donne pour tâche de restreindre au cours de cette analyse de texte mes commentaires à son propos.

Inspiré par les paysages londoniens qu'il connut en 1863 lors de son séjour en Angleterre, ce poème offre la première tentative orphique d'envergure. La descente vers l'intérieur avait déjà commencé lors de la crise baudelairienne de Sens[1] et continue de se faire sentir dans Les Fenêtres. Ici le penseur touche au terme de cette descente. Prisonnier, dans son esprit, des murs d'hôpital, tout comme sa vie d'homme social sera comprimée entre un mariage et une profession également fades, Mallarmé exécute le premier pas vers une langue du désespoir; il commence, et très perceptiblement dans ce poème, à se délivrer du lyrisme.

---

1 Note: il s'agit des trois poèmes écrits à Sens: Le Guignon, Le Sonneur et Renouveau.

Moribond, il s'installe à la fenêtre pour laisser errer sa pensée et s'écouler ses derniers moments sur la terre.

Un homme qui envisage impassiblement sa mort imminente vit une expérience analogue à celle du mystique en face du Grand Vide. Or l'incident des Fenêtres s'apparente encore plus étroitement au mysticisme à partir du moment où le monde se transmet au malade par la seule vitre, comme plus tard le cosmos entier se reflètera, au travers d'une semblable vitre, dans la glace de Ses purs ongles. Il n'y a pas lieu d'insister sur le ton mystique avec lequel débute le poème. Il exprime ce que Royère appelle "une mystique positive"[1] bien dans la ligne de celle que reconnaît Valéry, laquelle "consiste peut-être à retrouver une sensation élémentaire, et en quelque sorte, primitive, la sensation de vivre"[2].

Initialement, **Les Fenêtres** présente une ouverture sur une mystique qu'on doit situer, selon W.T.Stace, dans un des deux grands courants reconnus, à savoir, l'introverti et plus fréquemment l'extroverti. Williams a repris de Stace la notion d'un mysticisme ainsi géminé et l'applique à Mallarmé. Il en a tiré des conclusions contraires aux miennes: pour lui le poète est un mystique introverti. Je lui demande néanmoins son interprétation de deux types d'expérience, puisqu'ils résument bien la longue

---

1 Royère, op.cit., p.83.

2 Valéry cité par Raymond dans op.cit., Paul Valéry et la tentation de l'esprit, p.111.

discussion de Stace:

> The extrovertive mystic looks outward and discovers the One in the objects of his experience [...] The introvertive mystic, on the other hand, looks into himself and there discovers the One as an 'undifferenciated unity', a void.

Plus loin, Williams identifie ainsi un texte qui reprendrait le mysticisme extroverti:

> The narrative progresses normally enough, when suddenly - for the narrator and for the reader - the experience takes on a 'profoundly astonishing aspect'.[1]

Or je pourrais difficilement mieux résumer le mouvement initial de ce poème que par le passage susmentionné. Pourquoi se borner à Rimbaud comme type du mystique extroverti qui amorcerait sa quête dans le monde plutôt qu'en lui-même quand nous reconnaissons chez Mallarmé la hantise de paysages solaires, stellaires, marins et floraux? Il faudrait incessamment revenir au refus mallarméen des "vaines formes de la matière"[2]. Reste cependant à savoir si le poète fustigeait certaines expressions de la matière, ou la matière comme telle.

Il existe une raison nécessaire pour rattacher le mysticisme des Fenêtres au type extroverti; ce texte met en scène le frisson du fascinosum et du tremendum qui ne s'accorde pas avec la courbe prévisible du mysticisme introverti. Cette peur

---

1 Williams, op.cit., p.14.

2 Mallarmé cité dans ibid., p.18. Note: voici le texte de cette référence:"Mallarmé, on the other hand, who was much more deeply mystic than Rimbaud, is commonly reproached for his almost complete indifference to the exterior world...'vaines formes de la matière'..." Pour mes propos préalables sur Mallarmé et la matière, cf. cette thèse, p.47, 63, 64, 66, 126, 127, 184-188.

désespérante, que Williams concède d'ailleurs à Mallarmé, s'apparente au Hintergendanke allemand[1] dont la composante [sur-moi] est une appréhension tapie si loin au fond de l'esprit qu'on ne l'admet pas à soi-même. L'accès imprévu de l'aventure, à la fois séduisante et répugnante, sa disparition également rapide, son caractère gratuit et insolite, aventure où tout se mue en son antinomie - voilà autant de particularités qui répondent exactement aux critères d'une mystique extrovertie.

Le mélancolique nerveux est appelé à servir de clavier à un mysticisme des plus troubles. J'hésite à classer Mallarmé parmi les mélancoliques pathologiques comme le fait J. Fretet[2]. Il faut néanmoins reconnaître ses affinités à l'époque des Fenêtres avec ce genre de dérèglement mental. Lilian Silburn nous apprend que "pour le mélancolique, tout s'effondre, y compris ses forces physiques, dans une complète asthénie [...] en cela son ego n'est pas anéanti mais dévalorisé"[3]. La correspondance de Mallarmé le confirme. Or, c'est par le biais du tempérament mélancolique que se fait le joint entre la mystique extrovertie et cette forme d'ésotérisme excellemment illustrée dans Les Fenêtres. La logique de l'occultisme, si l'on peut ainsi parler, comme celle du mysticisme extroverti, découle de la dialectique du combat

---

1 Cf. Alan Watts, The Book on the Taboo Against Knowing Who You Are, Collier Books, New York, 1966, p.10.

2 Cf. Dr. J. Fretet, L'Aliénation poétique, J.B.Janin, Paris, 1946, p.65-123.

3 L. Silburn, Le Vide, le Rien, l'Abime, Hermès, no.6, 1969, p.35.

entre les frayeurs et les folles espérances qui se disputent l'esprit de l'adepte.

Particulièrement propre à la spiritualité du poème est l'affectivité de l'auteur, sise, conformément à la tradition de l'ésotérisme orphique [on dirait aujourd'hui 'suivant la recherche proustienne'], non dans ses espérances, mais dans son repliement vers le passé[1]. Ce repliement ésotérique se distingue toutefois du décodage proustien des choses passées en ce sens que, par le truchement de Mallarmé, notamment dans le poème qui nous intéresse, il s'agit d'un retour à une existence antérieure à l'individu, fictive par son côté mythique ou édénique[2]. Car l'auteur des Fenêtres ne se contente pas d'écarter l'apophtegme moral qui obombrait traditionnellement la poésie; il a pris cet autre grand pas: substituer à la vérité, aux fins d'identification avec notre propre existence, un matériau esthétique plus subtil - l'Idée, soit coup de dés, soit sigle obscur que personne ne dotera jamais d'un sens absolu, encore qu'elle demeure illusion consentie dans chacune de ses représentations.

Un avertissement avant de passer à une analyse serrée des Fenêtres. Royère le premier constate, avec raison d'ailleurs, que le génie mallarméen est antinomique[3]. La candeur répond à

---

1 Cf. cette thèse, p.73 pour un commentaire sur le passé et l'orphisme. Cf. des commentaires subséquents aux pages 80, 219,224.

2 Note: le thème poétique d'une existence édénique ne contredit pas le refus mallarméen d'une existence autre, préférable à la sienne. Cf. cette thèse, p.161.

3 Cf. ibid., p.122 où je considère la contradiction.

l'orgueil ou, pour reprendre le mot de Raymond, "la revendication d'ordre mystique revêt un caractère démoniaque"[1]. Dès le 3 juin 1863, notre penseur annonçait Les Fenêtres dans une lettre à Henri Cazalis. Cet envoi contenait un manuscrit qui allait subir encore quelques retouches et une petite genèse du poème:

> La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à se désoler que "l'Action ne fût pas la soeur du Rêve". [...] si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge.. O mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble - il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser. Dire:"Je suis heureux!" c'est dire:"Je suis un niais." Car il faut ne pas voir au-dessus de ce plafond de bonheur le ciel de l'Idéal, ou fermer les yeux exprès. J'ai fait sur ces idées un petit poème Les Fenêtres, je te l'envoie.[2]

Après avoir averti son ami que "depuis bien longtemps, le courant m'emporte à travers les jours et je vis je ne sais comment"[3], il s'émeut à la vue du ciel suisse sous lequel Cazalis espérait alors le voir installé pour de bon. Combien claire l'emprise azuréenne qui domine le Mallarmé des Fenêtres, et qu'il est facile d'imaginer les heures plongées dans la contemplation des parcelles bleues échappées aux toits et au climat londonien pour aboutir au rêve d'un ciel intact:"ce rêve, remarque-t-il, est un de ceux dont je caresse le mieux la crinière et que je chevauche avec le plus de joie"[4]. Paroles qui rapprochent le ciel

---

1 Raymond, op.cit., De Baudelaire au Surréalisme, p.45.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.90. Note: Note: Mallarmé fait allusion à un vers du Reniement de saint Pierre de Baudelaire.

3 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.89.

4 Ibid., p.90.

convoité de la monture 'chimère'. C'est l'illusion mentionnée plus haut, laquelle constitue le triomphe esthétique de Mallarmé, si différent de celui de son prédécesseur:

> le poète des Fleurs du Mal, nous apprend M. Eidelginder, ne s'est jamais avisé de nier le réel, il s'est contenté de le haïr, de s'en évader et de briser quelquefois les limites qu'il impose à l'artiste.[1]

Aussi, en raison de la fiction entrevue et entretenue, faut-il prêter son appui à Mauron lorsqu'il voit dans Les Fenêtres un aventurier qui "s'engage ainsi dans une première expérience poétique totale, dont l'originalité doit être soulignée"[2]. Le thème de l'illusion, dans la première partie du poème, comme fin à laquelle on tend, me paraît plus propre à l'esthétique mallarméenne et plus important que le bref art poétique de la seconde partie dont on a fait tant de cas. Toutefois il devient hasardeux de suivre Mauron quand il décèle dans le poème un moi de qui le rêve se serait enfui:"Le réal s'est refermé sur lui comme une tombe, et c'est derrière la fenêtre qu'il aperçoit le souvenir virginal, [...] la communion mystique"[3].

C'est précisément au delà de la fenêtre qu'il veut son rêve. Ne figure pas ici l'homme Mallarmé qui vivait à Londres d'un seul côté des fenêtres, tout en songeant désespérément aux

---

1 M. Eidelginder, Le Dynamisme de l'image dans la poésie française, La Baconnière, Neuchâtel, 1943, p.178.

2 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.72.

3 Ibid., p.85. Note: le rêve triomphe à la strophe 8. Je parle de l'importance du rêve à la p.39 de cette thèse.

régions inaccessibles. Il s'agit - et je m'empresse de le dire - d'un être qui subit une double usure, celle d'un mourant et celle d'un personnage de poésie; autrement dit, il peut, à l'instar d'Igitur, se partager entre un monde auquel il n'appartient plus et un autre auquel il n'appartiendra peut-être jamais. Il vit en suspens, moins dans qu'aux frontières d'une pièce close qui pourrait tout aussi bien être une antichambre du tombeau. Ce n'est pas encore le lieu de vigile orphique "avec un vent d'au delà dans les trous"[1], mais un site qui le coince contre la fenêtre alors même qu'il le comble de l'illusion d'un lointain venu à lui. Cette pièce s'offre à la fenêtre-miroir comme cette salle d'Hérodiade, "chambre singulière en un cadre"[2].

Le moribond installe 'sa pourriture' en face d'une fenêtre fermée sans chercher à l'ouvrir[3]; il tient à ce qu'elle reste fermée afin de lui livrer un ciel impossible et qu'il ne convoite que dans la mesure où il s'étend de l'autre côté de la paroi inviolée. On n'a qu'à consulter la lettre à Cazalis citée à la page 230 de cette thèse pour saisir le sens, voire la nécessité d'une cloison entre le rêve et la réalité. La première chose à retenir dans Les Fenêtres est l'accommodement fort aisé du moribond avec cette cloison entre un ici qui se vaporise en blancheurs

---

1 Mallarmé cité par Mondor dans op.cit., Vie de Mallarmé, p.754.

2 Idem, op.cit.,O.c., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41.

3 Note: Baudelaire composa le poème en prose Les Fenêtres peu de temps après la rédaction du poème mallarméen sur le même thème. Il y affirme qu'on découvre plus à travers une fenêtre fermée.

successives et un là-haut composé d'ors et de pourpres.

Une impulsion mystique sert de nerf moteur au poème et engendre l'humilité avec laquelle le malade s'approche de la croisée pour voir l'effet d'un soleil qui se dépense à dorer des pierres aussi insignifiantes et éteintes que lui:

> Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
> Qui monte en la blancheur banale des rideaux
> Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
> Le moribond sournois y redresse un vieux dos,
>
> Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
> Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
> Les poils blancs et les os de la maigre figure
> Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler.[1]

A la fin de sa vie, Mallarmé témoignera encore de cette attitude du moribond, totalement dépourvue de présomption:"Tout, à part, bas ou pour me recueillir"[2]. D'une voix juste Ramsey chante la vertu capitale du détachement en sourdine à la clé du premier mouvement:

> low on the scale of dynamics, anti-declamatory. In all these poems [...] there is an infra-realism, to borrow a term from Ortega - a penetration in depth toward unheroic sentiments, appearances, events, without which Mallarmé would loose some of his claim to universality.[3]

Que le lecteur retienne cette attitude orphique initiale, cette équanimité du personnage au dynamisme amorti, arpégeant le passage au ralenti - ce ralenti d'un homme qui égrène ses

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Les Fenêtres, p.32.

2 Ibid.,Le Mystère dans les lettres, p.385.

3 Ramsey, op.cit., p.181.

dernières impressions sans faire semblant de rien, ductile au rythme qui l'envahit[1]. Si le lecteur n'appréhende pas cette attitude, il ne pourra pas accorder le texte des Fenêtres, où les mouvements d'âme variés se succèdent rapidement, avec sa terne composition globale en deux ensembles autour d'une simple comparaison opposant un homme à qui le monde s'arrache et son semblable à qui le Cosmos s'impose.

L'emphatique 'las' initial accentue le ralenti du premier mouvement[2]. On peut en dire autant de 'ennuyé' et 'vide' aux voyelles longues. De même aussi l'allitération au deuxième vers; les trois épithètes dont deux qualifiant le même substantif et la répétition du 'u' au troisième; et le macabre 'pourriture' de la deuxième strophe par le hululement de ses nombreuses syllabes aux résonnances lugubres. L'effet de 'va' est d'étirer en longueur le verbe 'se traîne' qu'il talonne; ces deux verbes se font attendre du sujet isolé dans le premier quatrain - procédé qui ajoute à l'harmonie traînante. Enfin, 'moribond sournois', aux cinq syllabes débutant chacune avec une consonne différente, exige une articulation effective, lente. Les mots aux sonorités graves, pénétrantes et soutenues sont admirablement choisis pour suggérer, non seulement la largeur de la mesure, mais des

---

1 Note: Mauron n'acquiert pas mon approbation quand il parle de la terreur du triste hôpital dans op.cit., Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, p.87.

2 Note: comparez les emplois de 'las' dans Mallarmé, op.cit., O.c., Le Château de l'Espérance, p.23; Renouveau, p.34; Les Fleurs, p.34; Las de l'amer repos, p.35 où 'las' figure plus d'une fois.

sensations auditives troublantes, auxquelles se joignent les impressions visuelles et même olfactives de même ordre. En véritable virtuose, Mallarmé brosse les décors de la mise en scène pour caractériser tout de suite le mode de son poème.

La mesure ainsi que le dépouillement scénique et les teintes exténuées révèlent que le malade n'est pas prisonnier du réel, qu'on sait plus saccadé, plus truculent. Notre auteur réussit, dans ces deux premières strophes, à esquisser décor et personnage, et, selon son voeu d'Avignon, il parvient en quelques vers à "s'isoler de la vie pour sentir sans effort les impressions extra-terrestres et nécessairement harmonieuses qu'il veut donner"[1].

L'ébauche d'un mouvement traverse l'ébauche d'une pièce, la sempiternelle salle de l'attente ou du labeur, à l'écart du quotidien, à la fois un partout et un nulle part. Blanche, et j'y mets l'accent, d'une blancheur assommante. Blanche de son propre vide, où les murs convergent sur une fenêtre, semblent presque bombés vers elle, et où les autres pâleurs - encens, rideaux, murs vides et crucifix - vont d'un seul trait vers le plafond pour composer un bloc plausible de nuée intérieure. En attendant la fin de ce mouvement large vers le haut, une série d'épandages - guipures de 'la blancheur banale des rideaux', glace encrassée de vapeurs, fumée qui obnubile, et jusqu'aux

---

1 Idem cité par Royère dans op.cit., p.25.

poils blancs - vient s'interposer entre le personnage et la scène de l'autre côté de la fenêtre.

En faveur du thème mystique, on peut invoquer la bizarre scène de purification, autant du décor qui subit un blanchissement que du mourant parvenu au stade de purification terrestre. Mais tout autant décèle-t-on des rites purificateurs dans les traditions occultes, surtout lorsque, comme dans Les Fenêtres, ils se donnent pour annonciateurs d'un acte ou rituel absolu, dans ce cas celui de la défenestration. Pour appuyer l'occultisme, je signale que les blancheurs ou voiles successifs qu'il faut percer afin d'atteindre la vision entretiennent l'illusion possible, en témoignent; certainement témoignent-t-ils d'une atmosphère irréelle. Ajoutons les agents: reliques, ici le blasphématoire 'grand crucifix ennuyé', et, en guise de philtre, l'encens qui est au monde magique ce qu'est un sacramental aux fidèles du catholicisme, et nous confrontons dans les deux premières strophes un canevas indéniablement près du décor occulte.

Si d'une part la chambre d'hôpital s'ouvre sur le Cosmos, un acte mystique s'accomplit dans la mesure où les frontières qui isolent et individualisent la matière auront été dissoutes. Si, d'autre part, cette chambre aspire le monde extérieur dans l'atelier dénué du Grand'Oeuvre où se dessinent à peine quelques objets, la fonction de ce lieu sera occulte. A vrai dire, l'un et l'autre s'avèrent; sans permettre un passage vers le Cosmos, c'est néanmoins à la fenêtre qui donne sur l'infini que le poète

situe le foyer de son labeur. La croisée sert de point focal au magnétisme transformateur de l'atelier occulte.

Une remarque s'impose. J'ai constaté que les textes spirites se déroulent dans une mise en scène hermétiquement close au réel extérieur: l'apparition de Deborah dans Ce que disaient les trois cigognes, le veuf livré à l'évocation amoureuse dans Pour votre chère morte, son ami. Par ailleurs, le décor des Fenêtres, comme celui de Ses purs ongles, moins défini que la scène strictement spirite, entretient une atmosphère trouble. La salle de l'un et l'autre poème, effectivement la même salle, échappe au terrestre pour devenir nulle part en particulier. Mallarmé fait un sort vertigineux aux espaces clos qui ont accueilli la conversion du miré, notamment aussi dans Igitur.

Le moment est venu de dissiper l'ombre baudelairienne qui plane sur Les Fenêtres. Encore au sujet des deux premières strophes, reconnaissons à Mallarmé tout de même ce lien avec son homologue dans Les Fleurs du Mal: ces huit vers manifestent le double objet baudelairien - la hantise de la mort [chambre d'hôpital] et la soif de l'idéal [ciel][1]. Toutefois il semble que le site du poème appelant, comme nous l'avons vu, l'événement exceptionnel, suggère une complexité bien au delà du paysage des Fleurs du Mal. Quant au personnage, si libre de dessein qu'il paraisse, il se découvre un mobile, celui même qui avait attiré Baudelaire hors de sa réclusion passive pour en faire, bien avant

---

1 Cf. Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.11.

ce personnage fictif, un lecteur d'horizons.

Voici où cesse la ressemblance avec l'auteur des Fleurs du Mal. Bien que le malade ne soit pas absorbé par l'idée que le spectacle de la vie s'étale "hiéroglyphique"[1] ou qu'il lui incombe de le déchiffrer, il entreprend cette tâche avec plus de diligence que son prédécesseur et surtout sa pensée procède sans visée. Ajoutez à cela l'élément constitutif, particulièrement mallarméen, de la coïncidence qui marque le mode du poème aux affinités baudelairiennes sinon spécieuses, du moins amenuisées[2].

La coïncidence débute quand le mourant se traîne jusqu'à la fenêtre, point focal qui pourrait, dans une conjoncture favorable, transmettre une vision. Face à la glace, il coïncide avec elle, et par là avec sa réflexion initiale. Rien d'exceptionnel pour le moment; il y a encore le spectacle d'un homme qui

---

1 Baudelaire, Art Romantique, Conard, Paris, [aucune date de parution], p.254. Note: pour Mallarmé, cependant, l'art est hiéroglyphique, par exemple dans op.cit., O.c., Hommage (à Richard Wagner): "Hiéroglyphes dont s'exalte le millier".

2 Note: Mondor dit dans op.cit., Histoire d'un Faune; p.23: "Peut-être, avec une exigence de corrections qui surprenait et même inquiétait Mendès, Mallarmé tenait-il à effacer, dans Les Fenêtres, ce qui restait du poème que Sainte-Beuve avait moins secrètement appelé: sonnet imité à Bowles." Mondor cite ensuite le texte de Sainte-Beuve: "Un malade en langeur, affaibli d'un long mal, [...] / Se lève enfin, et seul, où le rayon l'appelle, / Se traîne [...]". Je ne crois pas que l'emploi de "se traîne" dans un sonnet de modeste composition, mais d'inspiration parallèle à celle du début du poème mallarméen, justifie un emprunt tel que le suggère Mondor. Je n'arrive surtout pas à croire que Les Fenêtres soit une imitation d'une imitation de Bowles. A supposer qu'il y ait effectivement emprunt d'imagerie, il viendrait plus plausiblement de la troisième strophe des Phares de Baudelaire. Le triste hôpital, le crucifix, le rayon hivernal, les exhalaisons et invocations y paraissent, mais non la fenêtre.

opère un retour à la matière dans une simple contemplation du tellurique. Ce procédé mallarméen de la coïncidence constitue aussi une des données cardinales du déterminisme occulte; surtout est-ce la fonction pivotale de certaines espèces de visions, entre autres les visions narcotiques. Au début des Fenêtres, le concours de circonstances intéresse le conceptuel autant que le physique. Le mourant aurait pu ne pas songer à se lever; rendu à la fênetre il aurait pu rencontrer un espace ouvert, ne pas coïncider avec son reflet dans la glace que transformaient en un visage autre les couches brumeuses de dentelle, d'encens et d'ennui.

Comme la Pénultième d'une oeuvre ultérieure, cette banale fortuité se met à vibrer en suspens fatidique. L'élément de ruse que Mallarmé introduit dans le texte dégage de cette coïncidence le fantastique, la relativité absolue de l'événement insignifiant. Lisons Cattaui à propos de l'adjuvant efficace qu'est la ruse:

> Son rêve n'est pas de s'approprier le divin par la prière, selon le désir des mystiques religieux, mais de l'instaurer en soi par la force, ou par la ruse (en collaborant avec le hasard, en le tentant), et d'emporter alors "le Paradis d'un seul coup".[1]

Encore un facteur qui éloigne Les Fenêtres de l'inspiration baudelairienne - un facteur qui noue des liens avec l'occultisme inconscient. L'artifice, le calcul édicteront les développements poétiques chez Mallarmé tout le long de sa carrière. Ce procédé consiste essentiellement à exprimer l'inexprimable en le

---

1 Cattaui, op.cit., p.196.

réduisant à un mime, "à du silence égal"[1]. Ici la ruse paraît plus primitive, se ramassant dans l'emploi poétique du rayon de soleil qui 'veut hâler' le carreau de glace où se joue l'apothéose du personnage.

Dans ses manifestations animistes, la ruse rendra compte de la personnification des énergies telluriques que Mallarmé, dans Les Fenêtres, charge le soleil d'exciter: excitation de la matière la plus morne et la plus subtile [pierres et paroi réflexive]. Le soleil éveille cette matière de son rayon, en dégage la puissance, oblitère ce qui lui reste de résistance physique - la vitre ondoie autant qu'une chaude vapeur. De même, les pavés, à la fin du poème, n'opposent plus assez de matière pour arrêter l'imminente chute sans fin. L'occultisme et son ordre logique propre décrètent qu'il faut prendre quelque part, soit aux éléments, soit aux êtres vivants, l'énergie nécessaire pour produire ou expliquer un acte exceptionnel. Rien n'arrive gratuitement, contrairement à la prodigalité du monde mystique.

La ruse orphique demande à son agent solaire une récolte d'énergie provenant de la matière, pour la spiritualiser en la hâlant. Elle abolit aussi le décor intérieur, soit lit, horloge, rideaux, murs, crucifix, tisane, encens et huiles saintes, et avec eux le passé du malade, son affliction. Voilà une guérison caractéristique de contiguité affectuée par la magie; éliminez

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Magie, p.400.

les circonstances du mal, et le mal s'en trouve singulièrement enrayé[1].

Mettons de côté la magie de contagion puisqu'on n'en est pas encore à la période de magie proprement dite; l'illusion et l'incertitude répugnent encore à l'auteur des Fenêtres. Pourtant l'hallucination s'instaure, si ce n'est qu'en tant que facteur concomitant de la ruse qui fait scintiller les choses, comme électrisées par le leurre qu'une volonté les recherche et les revêt de "quelque illusion égale au regard"[2], et qui se résume ici à un 'beau rayon clair' qui se dépense entre pierres et fenêtre. En somme, la ruse mallarméenne conserve le pouvoir de transformer le passé en fiction et la coïncidence en une authentique vision; aussi le pouvoir de conférer une essence nouvelle aux êtres des Fenêtres en exploitant à fond la mise en scène où le malade, exceptionnellement, quitte son lit et l'ange son azur.

La versatilité de la ruse, source de tant d'innovations, serait amoindrie si l'auteur avait voulu faire résonner, dès les premiers vers, plus d'un clavier sensible. Sauf l'allusion à l'encens-philtre, toute l'aventure se restreint au visuel. Ainsi évite-t-il la concordance hasardeuse des ordres sensibles que Baudelaire aurait désiré élever à la correspondance ésotérique mais qui n'aurait fourni aucun relief à la ruse des Fenêtres.

---

1 Note: comparez une variante de la magie de contagion à la page 105, citation 3 de cette thèse.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Magie, p.400.

Déjà ténue, elle n'aurait pas survécu à l'exercice d'une concordance sensible intégrale, capable d'exposer sa trame illusoire. Pour le malade, autant que pour Baudelaire, "toute contradiction est devenue unité"[1], étant donné que celui-là franchit les limites du bain des sens.

Très près de l'acte de voir tel que conçu par Blake, selon qui on peut s'abandonner à toute fiction pourvu qu'on la reçoive à travers et non au moyen des yeux[2], la ruse de la perception mallarméenne s'articule également sur le détachement apparent. Il allait de soi que ce détachement formerait l'arrière-plan de la ruse visuelle, en vertu du premier des six vides consécutifs que Mallarmé provoque. Il goûte, non au moyen de ses yeux, mais à travers eux, la dorure des dalles qu'exalte un rayon de soleil. Anecdotique, primitif, abêtissant tant qu'on veut, il s'installe: c'est le premier vide. La ruse triomphe.

> Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
> Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
> Une peau virginale et de jadis! encrasse
> D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

La deuxième strophe vient d'introduire l'image de la fenêtre qui occupe tant de poèmes: Don du Poëme, Hérodiade, Le Pitre

---

1 Baudelaire, op.cit., Oeuvres complètes, II, Prose, Du vin et du haschisch..., p.420.

2 Cf. William Blake, Poetical Works, Everlasting Gospel, éd. John Sampson, Oxford, 1947, p.255.

châtié, Une dentelle s'abolit, Ses purs ongles, Sainte, aussi Noces et Igitur, entr'autres. J'ai choisi de présenter mes commentaires sur la fenêtre et le carreau lors de mon analyse de la troisième strophe puisque le poète y approfondit le sens de cette image, une de ses toutes premières qu'on retrouve justement dans La Narration française de 1858.

Quelquefois les dires de Mallarmé touchant la fenêtre se contredisent[1]. Dans sa correspondance on retrouve cet aveu:"Je ne participe pas au printemps,qui me semble à des millions de lieues derrière mes carreaux."[2] Pourtant, ailleurs, il regarde le monde "à [ses] carreaux"[3] et trouve indispensable "la méditation contre une quotidienne vitre"[4]. Dans Plainte d'automne il cueille des indices de sa soeur disparue quand il se livre au monde "sous [sa] fenêtre"[5]. Cette frontière-miroir peut également porter vers le futur: "tandis qu'un miroitement aux carreaux refroidis des maisons montrait que ce serait peut-être demain."[6] L'emploi

---

1 Note: surtout le rôle poétique qu'il assigne à la fenêtre paraît fort varié. Cf. cette thèse, p.588 à p.590 où je parle de la fenêtre dans Une dentelle s'abolit....

2 Mallarmé, op.cit., Corr. I, p.208. Note: aussi, dans ibid., p.214, il reprend cette idée: "Le printemps, derrière mes carreaux, me semblait à des millions de lieues." Chassé commente dans op.cit., p.30: "Souffrant d'une peur morbide des mouches, Mallarmé, à Valvins, avait fait poser contre sa fenêtre un treillage métallique et à ceux qui s'étonnaient de le voir ainsi renoncer à la vue sur le paysage, il répliquait qu'il ne regardait jamais au dehors."

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.367.

4 Ibid., La Musique et les Lettres, p.636.

5 Ibid., Plainte d'automne, p.270.

du pluriel dans ce poème pour 'fenêtre', 'carreau' et 'croisée' est à remarquer. Un même emploi du pluriel dans la Préface à Vathek livre accès au monde esthétique:

> Le 2 mai 1844, ses yeux d'entre les trésors de la pensée ou de la main d'oeuvre humaine levés souvent sur de vastes fenêtres et ayant vu près du quart d'un siècle et une moitié de l'autre ramener au même paysage leurs saisons, les ferme ce gentleman extraordinaire; abstraction faite du talent, figure égale à celle de Brummel: quoique sur le dandy fascinateur de l'époque l'emporte peut-être l'amateur Beckford, à cause de son faste solitaire.[1]

Naissances, réincarnations esthétiques se font idéalement "vers quelque fenêtre"[2]. Mallarmé saisit le paradoxe de l'homophonie 'fenêtre': 'fait naître' - 'fait n'être' que je considère encore à la p.270 de ce chapitre. Noces le prouve: "Même pour n'aller que jusqu'à la fenêtre / Elle n'a pas aimé, cette princesse naître."[3] Et: "vers une fenêtre / au point de n'être"[4]. Mort et renaissance convergeront ainsi à la strophe huit. Dans la vitre mallarméenne il y a plus que la seule notion de protection. Celle-ci permet au voyant de se projeter autre dans un monde étranger

---

1 Ibid., Préface à "Vathek", p.555. Je souligne.

2 Ibid., Une dentelle s'abolit, p.74.

3 Idem, op.cit., Noces, p.158. Note: une variante de cette citation paraît aux pages 588 et 589 de cette thèse.

4 Mallarmé, op.cit., Noces, p.159. Note: pour d'autres commentaires sur 'naître'-'n'être', cf. cette thèse, p.270, p.589, p.591. Au sujet de cette approche paradoxale qui marque Igitur et Un Coup de dés, Royère se remémore cette anecdote de Léon Treich dans op.cit., p.135: "'Moi, d'abord, je pars toujours d'un principe', disait Clémenceau à Mallarmé, sur quoi le Maître, avec un énigmatique sourire, d'interrompre: 'Oh! Ami, pendant que vous y êtes, pourquoi ne pas partir de deux principes à la fois?'"

où il n'a pas à se prouver. Son ombre, son ombre qui peut tout, visite ce monde. En cette prise de congé de soi-même, le monde réel de l'extérieur devient fictif grâce à l'intervention de la vitre.

Dans le troisième quatrain le poète privilégie la paroi qui nous intéresse d'une caractéristique qui la rend apte à se muer, comme dans Toast funèbre, en miroir magique: elle flamboie grâce au soleil, devient "un vitrage incendié pareil à de la passion"[1]. Je me rappelle que Rony insiste sur "les heures où l'activité profane a cessé, minuit, l'aube, le crépuscule"[2], ces instants favorables à des entreprises magiques. Je disais tout à l'heure que l'aube confère "un miroitement aux carreaux"[3]. Surtout Mallarmé recherche le don crépusculaire pour activer les fenêtres:

-"quand le soleil se repose avant de s'évanouir, avec des rayons de cuivre jaune sur les murs gris et de cuivre rouge sur les carreaux."[4]

-" et bientôt l'eau, le granit ébénéen et les pierres précieuses flamboient comme aux soirs les carreaux des villes."[5]

---

1 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.500.

2 Rony, op.cit., p.10.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.487.

4 Ibid., Plainte d'automne, p.270.

5 Ibid., Symphonie littéraire, p.263.

- "A propos d'Avignon: le Palais des Papes, le soir, semble retenir le soleil."[1]

Jusqu'en 1887, Mallarmé s'extasie devant ce phénomène. Il félicite alors Stuart Merrill d'avoir contribué à ce beau thème:" Vous êtes capable de ces deux vers: '[...] Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie'"[2]. Je commenterai un peu plus loin la valeur alchimique de ce rougeoiement. D'abord je donne mes propos sur la continuation de l'aventure spirituelle.

Après la contemplation du premier vacuum, ou coagulation dans le vocabulaire mystique des deux premiers quatrains, la troisième strophe donne la fonte ou répit entre le vide spontané du début et le vide de nature sensuelle de la quatrième. Silburn explique ainsi ce précurseur du vide:

> L'énergie d'exclusion écarte [...] et engendre le vide [...] [elle] transforme la vibration consciente de haute fréquence - le spanda - en un mouvement ralenti, oscillant entre les deux pôles du sujet et de l'objet.[3]

La vibration consciente de haute fréquence nous montre le moribond soudain énervé par la fièvre et 'vorace d'azur'. L'harmonie traînante de l'ivresse, à la prochaine strophe, apportera le mouvement ralenti et le mode véritablement mystique. Ce ralentissement s'annonce avec la disjonction du sujet et du verbe, les dix

---

1 Idem, cité par E. Bonniot dans Mardis soir [sic], rue de Rome, les Marges, 10 janvier, 1936, p.17.

2 Idem cité par Marjorie H. Ilsley dans Four Unpublished Letters of Stéphane Mallarmé to Stuart Merrill, Yale French Studies, no.9, 1952, p.156.

3 Silburn, op.cit., p.21. Note: mes considérations sur le vide spirituel dans cette analyse des Fenêtres se fondent en partie sur l'étude de Silburn.

qualificatifs et le rejet au quatrième vers.

le passé ressuscite d'un coup avec le stacatto de la tmèse du deuxième vers - 'Telle, jeune, elle alla respirer son trésor', puis jaillit de l'allitération du 'l', vraisemblablement sans l'aide de la mémoire intellectuelle. Ce passé revient par ricochet dans l'acte répété d'une respiration avec emportement. A la manière des deux premières strophes, la mémoire cérébrale ne fonctionne pas, laissant à la bouche le soin de retrouver toute seule son antique état. Ainsi Mallarmé introduit-il la mémoire physique; en jargon occulte, on a un cas de <u>contact figuré</u> ou de magie homéopathique recouvrant temporairement l'intolérable dualisme - être vis-à-vis contingence - inhérent à l'homme obligé d'évoluer à l'intérieur de la triple restriction espace-temps-nombre.

Considérons un peu plus en profondeur cet état de choses et ce que Mallarmé en fait dans la troisième strophe des <u>Fenêtres</u>. Le 'contact figuré' du visage de sa jeunesse et du visage mourant rétrécit le plan temporel, s'il s'agit, ainsi que je le propose, du même visage dans les deux cas. Il y a assez d'incertitude dans cette strophe pour légitimer cette interprétation. La 'peau virginale' peut tout aussi bien être sienne que celle d'un être cher, voire les deux à la fois.

L'image du passé et celle du présent coïncident, abolissant le laps temporel; et par le fait même que cette union se consomme à l'écart de l'espace conventionnel du dehors et de

l'espace-hôpital, le hiatus spatial aussi s'en trouve franchi; enfin, il s'agit d'un visage, le nombre est circonvenu. S'ensuit l'Hierosgamos du 'long baiser'[1], rituel qui réduit le multiple au un à sa façon. Puisque idéalement les hiérogamies unissent le moi extérieur masculin à un second moi, alter ego virginal ou féminin, on croirait que la 'peau virginale et de jadis' complète le personnage[2] traditionellement associé à cette apothéose amoureuse.

On s'étonne de constater, même dans un poème où l'on prévoyait d'emblée trouver un mélange occulto-mystique, que Mallarmé a utilisé un procédé proprement magique comme cause de la fin mystique qu'est l'abolition des catégories de temps, d'espace et de nombre, et que ce même procédé homéopathique entraîne l'Hierosgamos. Cette union s'effectue entre le personnage et une parente, soeur ou mère. Dans Occultisme et amour Lebois parle d' "Un orphelinat du coeur" et dit que "L'amour ne se dégage que lentement des liens du sang."[3]

Si le poète s'avoue "mendieur d'azur"[4], si lui, ou son analogon, le sage Chinois peut "regarder l'azur en mourant de

---

1 Cf. cette thèse, p.212, où je parle du 'grand baiser'.

2 Note: Mallarmé dit dans op.cit., O.c., Prose(pour des Esseintes), p.56: "Nous promenions notre visage". Ce visage féminin orphique se reflète souvent dans le paysage, à l'horizon, ainsi que je le dis dans cette thèse, p.152.

3 Lebois, op.cit., p.84.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Guignon, p.28.

de faim"[1], le malade ne le peut pas. Son Hierosgamos veut assouvir une voracité. Il est déjà manifeste à tout lecteur de Mallarmé que le poète lie la fenêtre au besoin d'assouvir, à la transgression de Galanterie macabre, au passage de l'acte sexuel, confondu avec celui de la naissance dans Le Pitre châtié, Une dentelle et Noces. Mais il lie aussi cette paroi à la manducation ardemment convoitée dans Aumône, à la blancheur du lait paradisiaque dans Hérodiade et dans Don du Poëme[2]. On ne s'étonne pas de voir le poète donner à cette surface la courbure du sein, de voir des fenêtres "bombées par le rêve"[3]. Le texte primitif du manuscrit Aubanel confirme cette interprétation:

> Et sa bouche fiévreuse et d'azur bleu vorace,
> Comme un luxurieux dont la lèvre s'endort
> En respirant la fleur d'une peau jeune, encrasse...[4]

Aussi, le lecteur ne manquera pas de remarquer l'écho de 'la femme allaitant ses petits' à la strophe six. Associé au thème de la manducation dans Les Fenêtres, Don du Poëme, Hérodiade et Aumône il y a un élément nettement douloureux. Je remarque en passant que 'carreau' donne 'pane' en anglais et l'homonyme de ce substantif est 'pain', c'est-à-dire 'douleur'. Cohn fait ce commentaire

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.118.

2 Note: les passages en question sont dans idem, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.47:" Si tu me vois les yeux perdus au paradis,/ C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis." Et, dans ibid., Don du Poëme, p.40: " le sein / Par qui coule en blancheur sibylline la femme / Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame?"

3 Idem, op.cit., Propos, p.74.

4 Idem, op.cit., O.c., Notes et variantes, 1421.

intéressant:

> "Mangez la dame": we find this funny and elliptic formula amid the fragments of Le Livre, with "dix francs pour elle." "Soif de tes yeux" is a closely corollary phrase from the same text, which brings us back to the pane, rendezvous of this whole network: air, light, water, milk, azure, glace, vitreous eyes, pane.[1]

Les deux premières citations du Livre me paraissent fort pertinentes. S'agit-il du 'coup de dés', jeu orphique en confrontation avec le hasard? On sait que Villiers avait mentionné le rapport 'jeu de cartes' avec l'emploi de 'carreaux' dans Don du Poëme.[2] Et quand on joue aux dames, l'objet est de 'manger la dame' de l'autre joueur. Il peut y avoir pari, c'est-à-dire 'dix francs pour elle'. Dans cette strophe je reconnais une nuance de Jeu orphique, de 'manger la dame', et une allusion possible à un autre jeu, celui des cartes que Villiers relevait peu de temps après la composition des Fenêtres.

Le soma ou lait paradisiaque du "tiède azur d'été"[3] d'Hérodiade assume ici, comme dans Don du Poëme, les caractéristiques d'un philtre lorsqu'il passe "Par le verre brûlé d'aromates et d'or"[4]. Dans Les Fenêtres, l'encens figure les aromates et il y a reprise des 'carreaux d'or'. Bien qu'il y ait cette suggestion d'un philtre, je crois - me rappelant le texte primitif du manuscrit

---

1 Cohn, Mallarmé's Windows, Yale French Studies, no.54, 1977, p.24,25.

2 Cf. Villiers de l'Isle-Adam cité dans Mallarmé, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1438.

3 Mallarmé, ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

4 Ibid., Don du Poëme, p.40.

Aubanel cité plus haut - que le poète recherche une authentique rejouyence auprès du sein aimé; je retrouve donc plus ici que ne voit Walzer: "se traînant de son lit à la fenêtre, où il va rêver au soleil couchant et retrouver, dans sa rêverie, un semblant de vie"[1]. Je dirais de plus que cette vivification vise un ancien passé, contrairement à ce que maintient Adyle Ayda: "'antérieur' s'applique aux événements d'ordre spirituel, alors que 'jadis' [se réfère à] une vie extérieure et quotidienne."[2] Le recours à 'Telle, jeune' renforce cette notion, car le tele grec marque la distance[3].

Un double aspect alchimique que j'ai déjà annoncé se greffe sur le rituel occulto-mystique annonciateur du vide extatique des deux prochains quatrains. D'abord, il y a aspiration de l'azur vers l'intérieur, vers le foyer du Grand 'Oeuvre que j'ai déjà commenté. Ensuite se manifeste la chrysopée ou alchimie de l'or qu'on obtient par le rougeoiement [aurore ou crépuscule] de la pierre philosophale [soleil]. Déjà on a vu cet astre colorer, plutôt que chauffer, les pierres, puis hâler la vitre-foyer.

---

1 Walzer, op.cit., p.60. Je souligne.

2 A. Ayda, Le Drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens, éd. de la Turquie moderne, Istambul, 1955, p.162. Note: je ne sais d'où Ayda tire cette conclusion à propos de 'jadis'. Son occurrence dans Un Coup de dés, Apparition, Les Fleurs, Las de l'amer repos, Hérodiade, I, Ouverture ancienne, Hérodiade, II, Scène, Sainte [deux emplois], Toast funèbre et Le Tombeau d'Edgar Poe prouvent nettement le contraire.

3 Cf. cette thèse, p.455,492,590 et 598 pour d'autres commentaires sur tele, loin.

dans cette strophe, la chrysopée se développe, en se compliquant, sur deux plans. Une première chrysopée mue le malade en sa jeune image rayonnante; la bouche propose un foyer, le personnage respire son trésor, c'est-à-dire l'azur même qui avait nourri sa jeune peau. L'étendue azuréenne est dite 'bleue' pour attirer, par le biais de la redondance, l'attention sur la métamorphose de la fleur bleue du ciel en fleur de peau virginale. En écho à cette transformation, l'alchimie secondaire d'une vitre-foyer qui se dore tout en conservant intactes les tiédeurs de la peau et de la vie, ramène l'attention à la chrysopée principale du visage réduit à son 'soufre secret'.

> Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
> Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
> La toux; et quand le soir saigne parmi les tuiles,
> Son oeil, à l'horizon de lumière gorgé,
>
> Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
> Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
> En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
> Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!

Le premier mot de la quatrième strophe introduit l'ébriété orphique. On le retrouvera dans la description de Jean, "de jeûnes ivre"[1] et dans celle de cet autre agent orphique, la danseuse,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, III, Cantique de saint Jean, p.49. Note: de semblables emplois d''ivre', 'ivresse' paraissent ibid., Toast funèbre, p.55, vers 44; ibid., Eventail, p.59, vers 8; ibid., Le vierge, le vivace..., p.67, vers 2; ibid., Brise marine, p.38, vers 2; ibid., Le Pitre châtié, p.31, vers 1; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45, vers 37; ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51, vers 65.

"Spirituelle, ivre, immobile"[1]. Que recherche le personnage? Il recherche un imprécis 'grand nonchaloir'[2]. Mais ce 'nonchaloir' laisse soupçonner un territoire idéalisé qui procède d'une réalité vécue puisqu'il est 'chargé de souvenir'. Or la conjunctio orphique doit procéder d'origines authentiques. Un site où le soleil demeure le point focal ne donne pas un paradis hors du monde.[3] Plus aucun vestige de l'intérieur ne subsiste; ne reste que le malade et l'horizon crépusculaire qui se rejoignent dans la même chrysopée. L'analogie de la strophe précédente, laquelle confond ciel irradiant à personnage irradiant, se maintient sous le même signe de la tiédeur. On y retrouve l'antique analogie qui marie microcosme à macrocosme, ciel à homme, selon la loi de la Table d'Emeraude d'Hermès Trismégiste. Je rappelle que cette loi demeure le code le plus universellement reconnu de l'occulte mystère analogique. Consciemment, ou selon la dictée de son inconscient, Mallarmé donne dans cette analogie que rejoignait déjà dans ses grandes lignes le mouvement symboliste. Ici, le rapport homme-ciel devient saillant, avec l'emploi de 'saigne' pour communiquer la rutilance soudaine qui gicle de la nue, abandonnée à son

---

1 Ibid., Billet à Whistler, p.65.

2 Note: comparez les emplois de 'nonchaloir' ibid., Victorieusement fui, p.68 et ibid., Le Château de l'Espérance, p.23.

3 Note: pour certains de mes propos sur l'importance du réel dans la vision orphique de Mallarmé, cf. cette thèse, p.183 à p.188. Je parle aussi de l'agoraphilie manifeste dans ces deux strophes à la p.185 de cette thèse.

dernier tressaillement.

La distillation des images aurifères[1] des deux strophes s'accroît; on compte l'oeil 'gorgé' de lumière, les galères d'or dont la multiplicité suffit à rayer toute confusion possible avec le soleil, puis le fleuve de pourpre, et finalement 'l'éclair fauve' des lignes que Mallarmé ne se fait pas faute de qualifier de 'riche'. J'explique pourquoi 'fauve' et 'pourpre' comptent dans ce que je nomme le procédé alchimique des Fenêtres. Mais retraçons auparavant cette alchimie. La chrysopée que le poète élabore est géminée, de façon insolite, poétique, si l'on veut. La première démarche, dite 'de la putréfaction', est réservée au foyer-figure [le visage qui encrasse, le baiser amer], tandis que le deuxième stade, dit 'de résurrection en Blanc' se situe dans le foyer-fenêtre [qui tend devant le spectateur sa 'peau virginale']. Ensuite les deux foyers se superposent ineffablement afin d'accomplir le troisième et dernier stade qui accomplit la 'rubification'. Ainsi est-il permis d'inclure 'fauve' et 'pourpre' à ce recensement des facteurs alchimiques.

La convergence spontanée en un seul foyer des éléments raréfiés n'a été réalisable que dans la mesure où l'être s'est laissé élimé, comme l'entendait Baudelaire:

---

1 Note: la multiplicité des sons en 'our', 'er', 'air', et surtout ceux en 'or', 'oir' et 'ar' est frappante dans les deux strophes à l'étude; on compte 'horreur', 'horloge', 'soir', 'parmi','horizon','lumière', 'gorgé','galères', 'd'or','pourpre', 'parfums', 'dormir', 'berçant','l'éclair','nonchaloir', 'chargé'.

> la personnalité disparaît et l'objectivité [...] se développe en vous si anormalement que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux.[1]

Cet état exceptionnel de ce que Mallarmé appelle la vacance exquise de soi produit un foyer semblable à celui du sonnet en YX: miroir fait d'oubli où se 'rubifie' "irrésistiblement au foyer subtil"[2] [entendez 'subtil' au sens original] le feu dernier d'un jour et d'une vie.

Si j'ai tant insisté sur la superposition des foyers en glace 'subtile', c'est que, à part la connotation alchimique, la glace de l'hôpital offre un prétexte exquis à la notion mystique de 'carrefour'. Ce rapport est évident dès que Mallarmé profère le terme 'croisée'. Tout est possible, "Là! dans cette niche splendide d'une croisée"[3]. Les forces latérales spatiales de l'horizon croisent la verticale temporelle d'une vie qui s'achève singulièrement, debout à ce carrefour, plutôt que couché. Michaud songeait peut-être à ce spectacle quand il disait que chaque poème, chaque image offrent à Mallarmé "un point de rencontre, un carrefour en liaison essentielle avec tout le reste du monde."[4] Comme le Chinois pénètre dans Las de l'amer repos un lieu où il ne se trouve pas - le fait de par son acte artistique, sa pénétration

---

1 Baudelaire cité par Michaud dans op.cit., Message poétique du Symbolisme, p.69.

2 Mallarmé, op.cit., O.c.,Bucolique, p.402.

3 Ibid., Stances à Hélène, p.194.

4 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.59.

fictive, la malade atteint fictivement le monde transformé[1].

Le contenu mystique des quatrième et cinquième strophes se définit à partir de la tournure particulière qu'y prend la rubification. Une expansion 'sympathique' remplace le resserrement qu'il est convenu d'attendre d'une distillation alchimique. Aussi, la Panacée devient le but de l'opération, incorporant le moribond à une alchimie de la félicité. Conformément au pouvoir de la Panacée, cet homme au seuil de la mort voit guérir ses maux et sa vie se prolonger en un moment indéterminé de bonheur parfait[2]. Avec la fenêtre il y a un passage de l'alchimie à l'orphisme. En alchimie, tout se passe au niveau du microcosme; mais l'orphisme, comme le dicte la préface du Coup de dés, veut que "Tout se passe, par raccourci, en hypothèse"[3].

Il faut dire que l'orphisme n'élimine pas l'alchimie des deux strophes; celle-ci vire vers son acception mystique plus encore que physique, autant par une rubification qui s'étend à l'échelle du monde [elle aboutit au fleuve de pourpre et au grand nonchaloir] que par l'introduction de la Panacée. Raymond résume ce phénomène:"le désir d'expansion sympathique et d'identification est le point de départ de toute mystique."[4]

---

1 Note: Je parle à plusieurs reprises de la fiction dans cette thèse. Pour mes propos sur la fiction et l'orphisme, cf. cette thèse,p.154, 201,102,103,220 et 222.

2 Note: la Panacée prétendait prolonger pour quelque temps la vie, mais elle ne prétendait pas conférer l'immortalité.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, Préface, p.455.

4 Raymond, op.cit., Génies de France, p.163.

L'alchimie expansive de ces deux strophes peut, de son propre chef, et par résorption du particulier au tout, solliciter une manière d'unité moniste indispensable à toute genèse de vision. Le présent monisme[1] confine à celui, ésotérique, d'un Plotin, et l'impression d'unité dépend d'un dénominateur commun, ici l'oubli: oubli des besoins de la chair [tisanes][2], oubli des consolations de la religion [huiles saintes], oubli du temps [horloge][3] et oubli de l'espace contraignant [lit infligé]. La "connaturalité amoureuse"[4] était déjà contrevenue aux disparités humaines au moyen de la formation de l'hermaphrodite soufre-mercure de la glace tiède, avec, en relief, une évocation sensuelle qui sert de matrice à la présente vision.

Cette vision prend son essor par étapes visuelles bien tranchées, en quelque sorte, par adresse: le très simple regard bas sur les pierres; ensuite, le regard [hallucinatoire par son dédoublement] d'un drogué de tisanes et d'encens, obnubilé de blancheurs successives et de fièvre, qui ravive sa 'peau virginale'

---

1 Note: Cf. cette thèse, p.45 où je parle du monisme mystique de Mallarmé.

2 Note: l'oubli interrompt le flux de la pensée:"Ce que je pense me cache ce que je suis" dira plus tard Valéry dans Spécialité du moi, N.R.F., fév. 1929, p.23. Pour mes commentaires préalables sur l'oubli, cf. cette thèse, p.77 à p.79 et p.203 à p. 208.

3 Note: l'oubli peut sommer une uchronie comme celle des astres, du ciel, de ce qui ne s'est produit en aucun temps.

4 Cattaui, op.cit., p.133.

comme si elle eût appartenu à une autre personne[1]; et concurremment à cette hypermnésie qui sonde une fiction autrement quintessenciée et imperturbable que toute authentique impression récognitive, un troisième et dernier mouvement visuel dont se porte garante la vision elle-même. Fatalement, le miracle détonne à l'horizon, car l'impératif artistique adopté par le poète chasse tout, si ce n'est la Fiction orphique, organique et vivante; il siphone l'imagination pour installer la vision qui déploie son contenu devant l'esprit morbide:"Le même partout, ou le seul, sur l'asphalte et dans la nuée"[2], c'est-à-dire la seule sensation présente. Voilà du Proust d'avant la lettre, puisque dans le cas du pensionnaire exténué comme dans celui de Proust à Balbec, "c'est la jonction du souvenir à une sensation présente qui détermine la vision."[3]

Le moment s'articule sur une cime d'ivresse alors que le vieux spectateur se trouve d'un coup 'gorgé' par la chaude déflagration de l'Hierosgamos qui en ce moment émousse le ciel; l'heure crépusculaire tout à la fois atteste et résume la sensation présente qui la fait éclore. Plus que la serviette de Proust d'où surgira un monde, l'instant réactif du déclin solaire recèle le

---

1 Note: cf. Jean Starobinski, L'Oeil Vivant, Gallimard, Paris, 1961. Dans son chapitre sur Rousseau il offre une méditation sur le Narcisse idéal; celui-ci se verrait autre, c'est-à-dire verrait un autre en sa figure adorée - thème également cher à Gide-Walter.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.484.

3 Fiser, op.cit., p.158.

cosmos entier que le creuset de l'analogie fait gicler de la pénombre.

Reste à savoir si l'éblouissement qui suspend de façon élastique l'élan visuel [remarquez que le verbe s'éloigne du sujet: 'son oeil... voit'] est mystique ou occulte. Il se définit mystique s'il se rattache à l'inactivité disciplinaire et en quelque sorte réminiscente de Proust - le visionnaire de Balbec et notre captif étant frappés du coin de la même infirmité fructueuse. L'éblouissement se range parmi le genre occulte s'il dépend de l'ivresse préliminaire. On peut avancer cette possibilité si on interprète l'intoxication dans sa totalité - issue d'Hierosgamos, soit, mais en conjonction avec maints philtres: encens, tisanes, parfums, nonchaloir[1], lesquels imposent un fléchissement tout autre que celui du sommeil ordinaire. On peut encore imputer l'éblouissement à des causes occultes en raison du rapport pourpre-ivre, fruit de la rubification expansive. Mallarmé accollera tout à fait ces termes plus tard à l'occasion de Toast funèbre pour décocher l'extase de l'alchimie strictement poétique: "De paroles, pourpre ivre, et grand calice clair"[2]. Encore, la

---

1 Note: la même année, Mallarmé exploitait une réminiscence du 'parfum chargé de nonchaloir' de La Chevelure de Baudelaire dans op.cit., O.c., Le Château de l'Espérance, p.23: "larmoyant de nonchaloir". La qualité de philtre du nonchaloir était confirmée parce que ce nom était hypostasié au philtre mallarméen par excellence, les larmes perfides. Cf. idem, op.cit., Noces, p.78 où le poète recourt à 'nonchaloir' dans une évocation de la surface réflexive d'un plat.

2 Idem, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55.

notion de philtre est-elle éminemment appuyée par la sous-jacente liquidité du 'fleuve de pourpre' enivrant.

Les choses se tassent si l'on revient à Proust pour confirmer ce que la physionomie des strophes semble accuser:

> mais aussitôt, comme le personnage des Mille et une Nuits qui, sans le savoir, accomplit précisément le rite qui fait apparaître pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux.[1]

Le contenu analogique de la vision, y compris sa contrepartie occulte, plus tactile toutefois que chez Proust, fait sa trouée incoercible; et celle-ci ne renvoie pas exclusivement à l'ivresse mentionnée plus haut. J'ai aussi effleuré l'idée de 'sensation présente', lotie des prestiges du moment privilégié. Ce très significatif moment a beaucoup à son actif, à plus forte raison que la vision des Fenêtres ouvre un dyptique dont les quatrième et cinquième strophes ne dépeignent que le premier panneau. Un moment occulte occasionne chaque panneau, ici, crépuscule, et dans quelques strophes, aurore. Or l'occultisme ne s'attache qu'un autre moment au cours du jour, et c'est minuit. Chacun de ces moments a fonction d'entr'acte au cours duquel tout meurt et recommence occultement.

Puisque tous les indices précédents de nivellement unificateur ne réussissent pas à désinvestir la vision qui tranche, au contraire, avec le mouvement et un aimable étalage des lignes

---

1 Proust, Le Temps retrouvé, N.R.F., Paris, 1946, p.10,11.

'fauves' expressionistes; puisque, de surcroit, la scène se projette prodigieuse et électrique par ses éclairs, où des 'navires', de connivence avec la duplicité de la matière nébuleuse, s'apparentent si bien à des cygnes qu'ils vivent d'une vie propre[1], quoique creusée par son sommeil; enfin, puisque tous les éléments de la vision consolident l'écorce du noyau mnémotique, lequel, même s'il n'était Fiction, ne pourrait - en tant que souvenir - s'insérer dans une classification de phénomènes proprement mystiques - pour toutes ces raisons, je considère occulte ce premier panneau de la vision du moribond halluciné.

Après cette insistance sur le substrat occulte des deux strophes à l'étude, je n'aurai garde de suggérer que le vide y est suspect, encore moins qu'il s'absente. Loin de là, fonte et coagulation s'égrènent en harmonie avec la vision occulte; et même, le vide se double: oubli du personnage, ensuite, sommeil. L'unité de la vision, et partant, sa quête pressante pour réintégrer le coeur de l'être ne se pose pas au travers de l'expérience du vide, car elle occupe, on le constate, une dimension conceptuelle différente. Je précise, pour qui ne l'aurait pas remarqué, que la vision occulte trouve viabilité sur la scène poétique entre deux battements du vide dont elle profite pour nouer et tendre entre eux ses linéaments. Ainsi sert-elle à ponctuer 'la vaporisation et la centralisation' du moi prônées par Baudelaire dans Mon coeur mis à nu.

---

1 Note: il s'agit donc d'un tableau très différent du dessein de Matisse offert à Mallarmé pour illustrer Les Fenêtres avec son bateau très réel, le Papete.

Le vide s'intègre encore commodément à ces strophes parce que l'adepte y demeure relativement conscient; la précision de la vision n'est pas sans le prouver. Si on invoque la distinction opportune de Heidegger qui porte sur Das Nichts et Das Nichtige, on constate que le malade s'adonne au premier, qui est le Rien [vide], plutôt qu'au second, qui aboutit au Néant[1]. Absent de lui-même et de son décor, le visionnaire échappe à la néantisation. Parce qu'il accepte de s'immiscer au paysage, s'ouvre alors le champ de son être dont le voile s'est retiré pour exposer son propre crépuscule humain. Mais cette pressante nécessité de conscience ne doit pas trop s'exacerber: "à demi conscient et comparable au sommeil"[2], le malade éprouve l'expérience d'un vide qui, sans être suressentiel, n'est pas non plus aigu. Le trouble coagulant ne doit pas sévir indéfiniment, sans quoi l'adepte risque de ne pouvoir s'extirper de la vacuité. Coagulation et fonte se succèdent cependant de façon heureuse, grâce à la visitation conciliante qui les cimente de son mortier syncrétique.

Le présent demi sommeil perpètre encore trop de roideur sous-jacente pour "faire exploser jusqu'à nous la gerbe totale de ses virtualités"[3]. Attendons la huitième strophe pour juger de ce qu'un vide parfait doit comporter. "Il ne faut pas, conseille

---

1 Cf. Martin Heidegger, "Was ist Metapgysik?" Zur Seinsfrage, 1956, p.29 à p.44.

2 ,Silburn, op.cit., p.30.

3 Richard, op.cit.,L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.495.

Georges Blin, confondre l'extase avec l'expérience mystique."[1] Encore que ces strophes mettent en scène l'extase visionnaire - d'où la rapide succession de vides secondaires qui n'influent sur le malade qu'en tant qu'épreuves successives inhérentes à l'Hierosgamos[2]. Le personnage ne doit sous aucun prétexte s'abstenir de ces épreuves.

> Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure
> Vautré dans le bonheur où ses seuls appétits
> Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
> Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits,

Cette sixième strophe introduit avec un classique 'ainsi' la deuxième partie du poème; l'adverbe sert de point de flexion entre le vide répercuté de la vision crépusculaire et celui, pareillement double, de la vision aurorale. A présent la moisson des accès redoublés d'oubli: le vide vient d'anesthésier la mémoire, de dévêtir l'imagination de son nonchaloir et la résilience personnelle s'en trouve effritée. Cette strophe, il faut se le demander, ne contient-elle pas les heures de veille qui séparent les crépusculaires strophes quatre et cinq des strophes sept et huit, toutes liliales d'aurore? Comment expliquer effectivement le cycle solaire diurne à l'intérieur d'un court poème, si ce n'est en accordant à la strophe intercalée entre coucher et lever le rôle d'une

---

1 G. Blin, Baudelaire, N.R.F., Paris, 1939, p. 149.

2 Note: l'Hierosgamos entraîne généralement la notion d'épreuve, entendue selon son acception occulte; ce concept se situe à mi-chemin entre l'occultisme et le mysticisme.

noche oscura johannique, Grande nuit de l'âme qui minait de dégoût et de turpitudes l'épreuve mystique de saint Jean de la Croix?

Si profonde se creuse cette Nuit que le passage du temps échappe à la pensée, prostrée derrière mémoire et imagination, réduite à un seul schème, celui du spleen:

> La volonté, dit encore Silburn, ne veut qu'une seule chose qui lui échappe et dont elle ne sait rien [...] le mystique est dépouillé de toutes manières de comprendre et d'aimer [...] d'où une attitude cynique [...] il ne cultive ni n'exploite sa douleur.[1]

La sixième strophe escamote justement la majeure partie d'un légitime potentiel lyrique échu à tel égarement. Mallarmé, sans suivre à la lettre l'aperçu de Silburn, s'en rapproche. Et l'essentiel de cet état c'est l'ironie[2]. Fourvoyé dans une 'nuit obscure' dont il ne se désengagera peut-être jamais, l'adepte perçoit la risible pusillanimité de sa personne et de sa situation dont il avait escompté tant de bénéfices. Cette ironie mystique s'explique habituellement ou par accès de modestie, ou par spleen survenu lors de la nuit du vide. Royère ajoute cependant un sens nouveau à l'ironie mallarméenne - la tentation propre au créateur de conserver au moins un point de repère dans le réel:

---

1 Silburn, op.cit., p.34.

2 Note: on retrouve l'ironie agrémentée de lyrisme amorti régulièrement chez Mallarmé, notamment dans Brise marine, Le Sonneur, Les Fleurs, L'Azur, Angoisse, Tristesse d'été, Hérodiade, II, Scène ainsi que dans de nombreux poèmes en prose, tel La Déclaration foraine. Je considère assez longuement l'ironie au prochain chapitre. Cf. cette thèse, p.50, 315.

> [Mallarmé voit] l'ironie comme une soupape nécessaire, il y voit une précaution contre l'emphase qu'il redoute par dessus tout [...]. Voilà pourquoi ses pièces mystiques présentent presque toujours cette contre-partie.[1]

Telle pratique, d'une part, de lucidité artistique, et d'autre part, de mysticisme, me paraissent s'entrechoquer. Ce n'est pas la seule déviation de l'ironie mystique qui se puisse relever dans Les Fenêtres. Je rappelle le rapport qu'entretient l'ironie mallarméenne avec celle de ses maîtres Poe et Baudelaire. L'ironie leur paraît une ruse pour talonner la ferveur de leurs textes, pour l'exacerber jusqu'au délire visionnaire; leurs images telluriques et leurs célestes visions s'agglutinent en vue d'inquiéter leurs oeuvres d'un battement perpétuel capable de lier occultement microcosme à macrocosme. Ainsi en est-il pour Les Fenêtres, à cette différence près: sa suite d'images, moins foisonnante que chez Poe ou Baudelaire, tire parti d'un rythme plus lent. Les images terrestres, délayées depuis le début, sursautent pour prévaloir à la sixième strophe et, fidèles au procédé des maîtres, gonflent incommensurablement la ferveur visionnaire du poème.

Mais voici: l'ironie se particularise par un aspect plein aimé de l'auteur. Je le signale au risque d'infirmer la thèse occulte; car mon but n'est pas, ne sera jamais de vêtir Mallarmé de la défroque du sorcier ou du mage, mais bien de dégager les thèmes et les attitudes qu'il a nourris dans un sens comme dans l'autre. Si l'on met de côté l'aspect de ruse littéraire qui

---

1 Royère, op.cit., p.99.

accélère les emportements du moribond, il paraîtrait que l'ironie, par sa secousse de réel, permettrait au poète impressionnable de 1863 d'échapper tant à la rigueur du mysticisme qu'à la tentation occulte intégrale. L'ironie essentiellement orphique le soustrait à une certaine manifestation du réel comme au fantastique. Une semblable ironie avait déjà réussi à le faire pour Shakespeare, ce qui permit le vierge non-engagement de Hamlet, tant séduisant au regard de l'interrogation mallarméenne.

Combien singulier que Mallarmé, à cette strophe, s'acharne contre le bonheur et la vie familière d'ici-bas: appétits, routine apaisante où la femme allaite ses petits, etc. Ce refus serait-ce le prélude à toute haute spiritualité, victoire essentielle à remporter sur le voile perfide de la Maya? Laissons s'expliquer André Préau à ce propos:

> Le savoir dans le monde, la connaissance des objets du monde à fins pragmatiques, est précisément l'ignorance, le voile de la Maya. Ce qui n'est rien au point de vue de notre existence ['tourner l'épaule à la vie'], du point de vue de la Maya, cela même est la Vérité et la Plénitude.[1]

A l'anathème que lancent de concert les mystiques contre la Maya, Mallarmé oppose cette réaction atténuée: il maintient un choix personnel de voile, frôlant l'illusionnisme occulte de Villiers, et dont il se délecte plutôt qu'il ne l'abjure. Voici quelques paroles du Mallarmé intime de la correspondance ou, fort de l'ironie salvatrice qui l'empêche de se prendre à son propre

---

1 A. Préau, Le vide et le néant, Hermès, 1969, no.6, p.90.

piège, il se porte d'un mouvement aisé vers l'illusoire qu'il arborera dorénavant:

> Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre Ame. Si sublimes, mon ami, que je veux me donner le spectacle de la matière ayant conscience d'être, et cependant, s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant devant le rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges.[1]

Alors même que la Maya traditionnelle s'exerce dans Les Fenêtres, s'exerce aussi la lutte contre cette Maya, "lutte héroïque, opine Pierre Jean Jouve, lutte sacrée de l'esprit contre la matière."[2] Mais qui dit refus de la Maya ne prononce pas forcément un voeu mystique, manifeste d'ailleurs dans l'esprit de la lettre ci-haut.

A présent: composante bien mallarméenne de cette vision, l'HUMANITE. Elle prend figure architectonique de famille et petits, bientôt, de "bétail heureux des hommes"[3], et d'autres visages encore. Cela situe Mallarmé dans la lignée de l'occultisme orphique dont le sacre réalise l'entéléchie de l'humanité et s'élève à un palier synesthésique de perception spontanée et simultanée du Beau. Lors de mes propos sur l'orphisme, je me suis déjà arrêtée à l'importance de la Foule[4] dans la spiritualité de Mallarmé, au fait que l'idéal spirituel ne dépend pas du penseur-poète

---

1 Mallarmé, op.cit., Propos, p.59.

2 P.J.Jouve, La Langue de Mallarmé, Stéphane Mallarmé, Essais et témoignages, éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1942, p.32.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Azur, p.38.

4 Cf. cette thèse, p.199,200 pour mes commentaires sur la Foule.

seul, mais aussi et autant du 'génie inclus dans la Foule'. Il est des brèches spirituelles qu'elle seule peut combler. Par contre, le mystique se livre à une agonie solitaire, celle d'Igitur; le retrait du carcan de la 'nuit obscure' n'a rien à attendre d'une intervention de la Foule. Ce n'est certes pas à tort que d'aucuns ont voulu innover toute manière d'hiatus pour faire chevaucher narcissisme et isolement mystique. Mais dans ce poème - dans tout Mallarmé - la Foule compte, elle compte énormément. Même le régime esthétique des tous débuts s'y rapporte, et Les Fenêtres y consacre deux strophes, la sixième et la neuvième. Qu'importe si elle paraît inculte et rébutante, si elle n'advient que pour montrer à quel point "elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler en vue de plus tard ou de Jamais"[1] - Sa simple récurrence met le lecteur dans l'expectative d'un événement total, le Cérémonial orphique.

Un dernier commentaire sur la sixième strophe. La cassure qu'elle effectue entre la première partie du texte et la seconde désarticule si profondément le tout qu'il ne peut vraisemblablement s'y nouer une continuité de la tentative mystique. Soit-il à l'heure des pires déboires, l'adepte mystique réussit à se donner au filon premier de son émoi spirituel. Soumise à pareille brisure, l'appréhension mystique s'étiole; elle survit volontiers

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Autobiographie, p.664.

à la vacillation, mais non à la cyclotymie profonde. L'élan vers l'absolu, assujetti à des retours cycliques débordants de dégoût, s'apparente plutôt au trajet de l'itinéraire initiatique et orphique - il y faut fuir le monde d'ici-bas pour un monde de 'matière ayant conscience d'être', quitte à retrouver insciemment les plus scatologiques motifs.[1]

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'infini

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime
- Que la vitre soit l'art, soit la mysticité -
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Les septième et huitième strophes ajournent le dégoût nocturne alors que le deuxième panneau de la vision en diptyque s'ouvre au lecteur. La nuit se tapit - non qu'elle se retire, mais plutôt l'homme fuit au devant d'elle. Elle est comme élidée par le 'Je fuis' initial où fuse toute l'explosion d'un Pitre châtié vers l'alibi transcendental de l'infini. Et le jour ordurier de la sixième strophe? La native noblesse du rêveur ne sait l'assimiler. Pareille au Pitre, il engage son être dans une seule volonté de rupture face à sa situation désespérée, mais au lieu de foncer à travers la paroi, il s'y accroche.

---

1 Note: remarquez l'accumulation des mots: fétide, vieux, pourriture, fiévreux, encrasse, amer, horreur, âme dure, vautré, pris du dégoût, appétits mangent, ordure. Et plus tard, écoeurer, vomissement impur de la Bêtise, boucher le nez.

Combien suspect ce 'Je fuis, et je m'accroche'. Le 'Je fuis' refuse l'espace contraignant, tandis que le 'je m'accroche' sert à stagner le temps et permet au pèlerin spirituel de s'accrocher aux croisées où s'est recueilli et figé le temps en son moment idéal. Les coordonnées spatio-temporelles se compriment. Elles en avaient fait autant lors du premier diptyque - Le motif sacré du rituel solaire se complète enfin quand l'éternité aurorale répond à l'énigme posée par le crépuscule mortuaire. Huxley avait compris que lors d'une telle épiphanie, le cerveau ne perçoit qu'en termes d'intensité d'expérience et qu'il est dominé par les rapports à l'intérieur d'un motif.

La chrysopée, participant jusqu'à l'ossature du poème pour muer comparaison en symbole, achève en ces vers de privilégier le moment. L'attention revient au foyer alchimique [croisées][1]. L'espace clos de leur vers-verre a fonction d'ancien alambic de l'Ars Magna ou le Christ couronné [diadème], ou Pélican, doit renaître [sic]. L'opération accomplie dans l'alambic récapitule celle de l'Ars Magna : l'apparition d'une créature séraphique qui, sans être Christ ni oiseau fabuleux, offre, il est clair, une synthèse des deux. Suit la formation sur les parois de la substance miraculeuse [éternelles rosées] que les alchimistes appelaient parfois 'rosée sainte' ou 'céleste rosée'. En alchimie, la rosée symbolise la pureté de l'eau, son rôle purificateur.

---

1 Cf. cette thèse, p.37,121,134,135 et 204 pour mes commentaires préalables sur la croisée. J'en parle encore lors de mon étude de Las de l'amer repos et Ses purs ongles. Note: 'croisée' mire 'crucifix' de la première strophe, lequel 'fait n'être' [homonyme de 'fenêtre'] le Christ sacrifié et 'fait naître' l'humanité.

Le 'matin chaste de l'infini' dore cette substance - en parler mallarméen, il l'élève, hypostasiée à son reflet versifié, au rang sacré de symbole. Aussi faut-il remarquer que l'agent est dit 'chaste', en accord avec le sine qua non édicté par la haute alchimie, tant orientale qu'occidentale. La rosée confère à la vitre-miroir un indice lustral de pureté; encore, elle pâlit et obnubile les reflets ainsi que dans ce passage en prose:"la buée chaude qui s'attache aux vitres de leurs compartiments et les voile"[1]. Surtout, elle assure un potentiel de vie; par exemple, celui qui visite, mettons un Villiers exceptionnel, revigore les autres d' "une rosée extérieure"[2]. Cohn considère le potentiel revigorant de la rosée:"Dew could be a sublime milk, nectar, or soma (universal sap or milk of the Vedas) or amniotic water drunk by the virtual infant."[3]

A la recrudescence alchimique et à son apothéose se combine un autre facteur occulte de premier ordre, déjà mentionné, l'itinéraire initiatique d'un adepte qui avance sans se mouvoir: 'Je fuis et je m'accroche'. Il existe, nommément chez Aristote, une approximation mystique de cet état de passage à une autre

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., La Dernière mode, p.843.

2 Idem, op.cit., Correspondance I, p.231.

3 Cohn, op.cit., Mallarmé's Windows, p.25. Note: Cohn porte encore cette appréciation intéressante sur la juxtaposition du liquide et de l'impénétrable verre dans ibid., p.27,28: " Proust's child [Vivonne] was hypnotized by that "perpetual alliteration between the water without consistency which the hands couldn't grasp and the glass without fluidity which the palate wouldn't be able to enjoy."

sphère, mais où le mouvement persiste. Von Durkheim le nomme Voie ou Chemin:

> à partir de ce grand début dans l'expérience, il s'agit d'avancer, sans s'arrêter, sur une arête très étroite [...] immédiatement interrompue dès que la conscience transcendante se cache à l'ombre de la conscience ordinaire.[1]

Mais nous sommes d'accord qu'il y a eu interruption à la sixième strophe, de l'aventure spirituelle, et nous venons de reconnaître que la fuite est statique; partant il faut concéder que la présente tentative réalise l'impossible voyage de l'itinéraire orphique.[2] L'orphisme serait une louange rendue à l'insaisissable plutôt qu'un moyen de l'atteindre ou sa vaine poursuite. Prononcer le mot sacré sert à rendre témoin [Mage] et non maître [Roi]. Le pèlerin abdique ses titres antérieurs, il devient témoin. Contempler la surface miroitante, celle que l'ensemble de la septième strophe décrit, c'est 'tourner l'épaule à la vie'. Il s'agit de trouver comment, au moyen de cette glace, on peut 'renaître au ciel antérieur où fleurit la beauté'. Rony explique le sens magique de fuir et de tourner le dos: "le cas de l'activité émotive: fuir un danger, c'est nier magiquement sa présence; lui tourner le dos, c'est le supprimer (magie contagieuse)."[3]

L'accès à l'horizon fantasmagorique ne se réalise-t-il que par la mort? Le poète - car dans la deuxième partie du poème,

---

1 Von Durkheim, op.cit., p.75.

2 Cf. cette thèse, p.198,199 où je parle de l'itinéraire initiatique orphique.

3 Rony, op.cit.,p.82.

le malade lui cède la place[1] - 'tourne l'épaule à la vie'. Ou s'agit-il d'un élan de spiritualité infléchie? L'arrêt, puis le dialogue avec la vitre pourrait n'être autre chose qu'une manière de pause incluse à l'élan de fuite. Or, des trois directions proposées, la sensualité, le suicide et l'art, c'est la dernière seulement qui promet une montée graduelle et sûre vers un ailleurs reconstruit. Il convient donc de chercher un autre départ que la trouée irréparable de la vitre - ce qui porte encore à croire que les vers à l'étude tracent bien le parcours d'une immobile enquête. Poulet explique:

> Le rêve n'existe qu'en raison de la glace, c'est-à-dire de la distance, et s'il n'y a plus de glace ni de distance, il n'y a plus rien.[2]
>
> A travers la glace du présent se fait l'incessant passage du futur au passé.
>
> Passage temporel des choses, opération insensible, fluente et facile - comme le passage spatial de la lumière - qui ne crée pas de trou, qui ne rompt pas la glace, qui ne compromet rien. [...] Il y a un plaisir exquis à "renaître au ciel antérieur", plaisir qui consiste à se reconnaître derrière la vitre ou au fond du miroir, dans une profondeur temporelle analogue à la distance spatiale. Si l'on peut se retrouver, c'est non en dépit mais à cause de cette distance, c'est précisément parce que la glace s'interpose entre ce qu'on est et ce qu'on était.[3]

L'au-delà pose le délicat problème, lequel n'intéresse pas le mysticisme, de la culpabilité du désir d'envol, séquelle

---

1 Note: la distinction entre les deux me paraît si brouillée qu'on peut prolonger jusqu'à la fin le thème du malade.

2 Poulet, op.cit., p.308.

3 Ibid., p.315.

du christisnisme de l'enfance mallarméenne. Il pose encore le problème de quitter sa 'maison', de prendre congé de soi-même par une mort rituelle, d'effectuer par les yeux "une enquête du corps fluidique qui, momentanément quitterait le corps matériel."[1] L'oeil-fenêtre ambivalent et poreux, perméable au corps fluidique [lucarnes, etc.] surplombe l'intérieur calfeutré du chercheur de 1858 à sa mort[2].

Si le découpage de la vitre offrait un point de contact entre le réel et le rêve, le fantastique s'installerait. Mais son ouverture fait communiquer et se mutuellement affecter deux sphères mêmement bouleversées et anormales: le paysage, 'matin chaste de l'infini' qui a largué les amarres du quotidien, et l'homme à l'ivresse insolite. La vitre n'opère pas comme agent du seul fantastique mais comme instrument occulte plénier. Pour ce, je soumets la fonction translucide de la glace, dont fait état Noulet, à sa fonction transformante[3].

Si effectivement la fenêtre ouvre un découpage entre microcosme magique et macrocosme magique, sa fonction transformante

---

1 Tondriau, op.cit., p.184. Note: plutôt que ce dédoublement, il y aurait, suivant le mot d'Alan Kardec, un événement de bicorporéité si la figure perçue était le moindrement matérielle, c'est-à-dire autre que 'angélique'.

2 Note: à part les poèmes mentionnées à la p.242 et à la p.243 de cette thèse, on retrouve la fenêtre notamment dans Ce que disaient les trois cigognes, La nuit approbatrice, Galanterie macabre, De l'Orient passé des temps, Mes bouquins refermés. Elle agrémente Hérodiade plus d'une fois; on la retrouve dans l'Ouverture ancienne, Scène et Noces.

3 Cf. Noulet, op.cit., L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé, p.61.

agit sur elle-même. La voilà miroir dont la nature secrète orchestre angoisse et onirisme à demi conscient. Sa surface n'étale plus l'herbier-souvenir d'onde gelée où gisent les peaux virginales d'une jeunesse à conserver; elle fond en liquéfaction, se saisit de la réflexion du contemplateur, le plonge sous l'onde de ses propres yeux, dorénavant 'lavés d'éternelles rosées'. Elle effectue sa résorption vers son for intérieur - son ciel antérieur - composé du bleu exténué d'ailleurs [fleurit] et de celui de son regard ou 'iris'[1], nul autre que sa fleur perceptive mourante. L'auto-claustration est postulée parce que le contemplateur n'est plus sur ses gardes; il prend le contenant amenuisé 'glace' pour son contenu pictural, lequel peut, à son insu, influer sur lui par contagion.

Apollinaire dira plus tard dans Coeur, couronne et miroir: "Dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets."[2] 'Je me mire et me vois ange!' dira avant lui le malade. Le thème de l'ange est un des premiers de Mallarmé. Il existe une courte rédaction du potache de douze ans intitulée L'Ange gardien, la toute première oeuvre qui nous reste de lui. Assurément les anges dans Le Palais hanté, Annabel Lee et Le Ver vainqueur de Poe contribuent à la hantise angélique du poète. Aussi, ces êtres peuplent Le Guignon,

---

1 Note: je parle de la valeur irisiaque florale dans mon étude de Las de l'amer repos.

2 G. Apollinaire cité par Margaret Davies dans Apollinaire, Oliver and Boyd, Edinburgh, 1964, p.161.

Le Tombeau d'Edgar Poe, Don du Poëme, Hérodiade, I, Ouverture, Sainte, Soupir, Contre un Poëte parisien et Symphonie littéraire. Le prestige artistique de l'ange persistera jusque dans la maturité: "Livre, même et nul, en tant que central, ange"[1].

Y a-t-il dans cette figure angélique une aspiration à la totalité de l'androgynie, à l'Hierosgamos orphique? De Becker offre cette précision: "L'Adam originel est hermaphrodite. Eve ne le fut jamais. L'ange est dès lors un homme ayant réalisé en lui la femme dont Adam s'était séparé."[2] Selon Chassé, Mallarmé était convaincu d'être un Elohim, un descendant des anges. Mais, à vrai dire, rien ne vient appuyer cette assertion. Par contre, un aspect biblique persiste dans cette strophe: l'ange de l'ancien testament figure justement une personnification du rêve - Mallarmé à son tour le voit 'portant [son] rêve en diadème.'

L'important, c'est que le moribond, voulant échapper à son sort, rencontre le poète qui tourne le dos à la bêtise humaine pour rejoindre le 'ciel antérieur où fleurit la beauté'. Le malade meurt comme penseur, mais non avant que le poète ne renaisse comme ange. En tension très exacte, la glace met en scène le champion de la vérité et celui de la beauté. W.H.Auden reprend

---

1 Mallarmé, Le "Livre" de Mallarmé, Gallimard, Paris, 1957, p.110 A.

2 De Becker, op.cit., p.292.

ce thème:"Art arises out of our desire for both beauty and truth and our knowledge that they are not identical."[1]

Quelle était donc cette image de soi qui l'a vidé par implosion, qui donne une mort si vivement perçue qu'il arrive à la vivre selon la parole? 'je meurs'[2] - Nulle autre que sa propre âme, appréhendée en court-circuit, détachée de son poids terrestre, c'est-à-dire ange extra-terrestre. L'artiste avait osé "exprimer [...] l'extra-terrestre par l'image et la figure"[3]. Alors sa propre figure s'est vu confisquer son essence extra-terrestre, redevenue ange dans la glace indifférente. Le poète se fait angélique, miroir du divin; il se mue en être dont l'individualité humaine est effacée:" A travers la croisée, impersonnel comme l'être vu de dos"[4]. Aucune empreinte du malade-poète ne subsiste puisque les miroirs, ces travestis du souvenir, ne respectent ni ne perpétuent quoi que ce soit des images qui lui sont confiées. L'homme se voit pâlir[5] et mourir, littéralement - à plus forte raison que cette surface mutante n'était que fenêtre et partant ne projetait que l'ombre d'un reflet, son "ombre

---

1 W.H.Auden, The Dyers Hand and other Essays, Random House, New York, 1962, p.336. Cf. cette thèse, p.828.

2 Note: il est d'autres révélations qui reprennent celle-ci, par exemple cette phrase dans Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.240: "Je suis parfaitement mort".

3 Delfel, op.cit., p.58.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Notes sur le théâtre, p.343.

5 Note: à propos de la pâleur et de la nudité angélique, voici un passage qui a pu émouvoir Mallarmé dans le poème Hespérus écrit par son ami Catulle Mendès et cité par Mercier, op.cit., p.131:"les anges vêtus d'un fluide cristal / Apparaissent tout nus".

absente avec frissons"[1], son "apparition terrestre"[2], ou, plus orphique encore, son "aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut [lui]"[3].

Il appert que la glace mallarméenne est à la fois agent et site orphique. W.C.K. Guthrie précise que le miroir sert d'agent orphique et qu'il est lié à la mort:

> Hera [...] with the aid of rattles and a mirror of ingenious workmanship so distracted his [Dionysos] childish mind that he left his royal seat and was brought to the place of ambush, led there by the irrational impulse of childhood.[4]

C'est parce qu'il redéfinit la mort que le miroir se fait indispensable pour Mallarmé - non plus la mort tout court, mais rêvée, mimée en quelque sorte. Il peut se dire: je suis ce miroir et la mort qu'il me dit est notre rêve partagé. Lorsque moi, Stéphane, serai parti, il se dévidera, il ne sera plus, moi n'étant plus là pour le méditer. La discrétion ou l'effraction du miroir s'exercent en rapport direct avec la question à laquelle il répond, mais il ne répond à rien. Je ne vois pas dans cette contemplation ce que retrouve Paula G. Lewis:

> the poet narcissistically regarding his own image, egotistically concerned with his own problems, and rejecting any exterior aid. [...] But Mallarmé soon realized

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.242.

3 Ibid., p.242.

4 W.C.K. Guthrie, Orpheus and Greek Religion, Metheun and Co., 1952, p.108,109.

> that he could not effect purification solely by means of his own reflection in an exterior object.[1]

Ni ne doit-on voir ce miroir selon une vision baudelairienne; la 'croisée d'où l'on tourne l'épaule à la vie' n'est pas censé proposer un point de convergence entre la réalité et l'idéal. Plutôt, il faut ignorer toute réalité sauf la mort afin de saisir 'le matin chaste de l'Infini'. Mais la paroi garde la volupté du miroir baudelairien, celle d' "un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau [...] une espèce d'excitation angélique"[2]. Cette volupté du malade qui se surprend devant une glace magique, épris du bonheur de se manifester, la volupté d'un miroir palpé pour la première et dernière fois - embrassé même - donne une vision londonienne du "Naïf baiser des plus funèbres:"[3].

Pareille volonté de métamorphose commensurable à la glace initiatique s'inscrit dans le groupe de phénomènes que Sudre nomme prosopopèses occultes:"tout changement brusque, spontané ou provoqué de la personnalité psychologique"[4]. Il existe dans Les Fenêtres quatre incidents conformes à cette prosopopèse occulte, dont deux parmi les vers présentement à l'étude; toutes ces prosopopèses relèvent de l'intervention de la paroi magique. La peau virginale du premier diptyque occasionne un événement de prosopopèse spontanée ou type élémentaire de possession; une deuxième,

---

1 P.G. Lewis, The Aesthetics of Stéphane Mallarmé, Associated University Presses Inc., Cranbury, New Jersey, 1976, p.165.

2 Baudelaire, op.cit., O.c., Le goût de l'infini, p.430.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Surgi de la croupe..., p.74.

4 Tondriau, op.cit., p.236.

provoquée et issue de 'l'objectivation des types', explique l'apparition de l'ange; une prosopopèse dite 'métapsychique' vient en troisième lieu [celle-ci intéresse ou bien l'écriture automatique[1], ou bien un phénomène d'incarnation, la deuxième étant ici le cas]. La fin du poème mettra en scène une prosopopèse de 'dédoublement luciférien'.

La glace conciliante aux prosopopèses mérite de retenir notre attention en raison du faisceau serré de rapports qui la lie à la gestation poétique et l'y soumet. On aurait pu s'aviser d'un cas de spiritisme lors de l'insolite apparition angélique à la croisée. Ce serait étayer la thèse occulte au détriment de l'imagination poétique; pis, ce serait dévier malencontreusement un procédé qui doit demeurer artistique. J'invite le lecteur d'acquiescer seulement à la manière de démarche belle qu'elle est. Ainsi, le visage se présente ange à force d'être inviolable et de ne rien compromettre de sa vertu poétique secrète. Entendons simplement ombre auréolée et hypostatique, esthétiquement telle, et gardons pour les poèmes d'inspiration spirite le regard qui leur convient.

Je vais tâcher de donner des clartés sur une valeur autre que spirite dans cette visitation angélique. Le miroir vivant, doté d'un Elohim, excède ses attributs occultes et confère une quatrième dimension blakienne à la vision du personnage. Le voyant ose se connaître ange, par là alter Igitur, capable de sonder tous

---

1 Note: l'écriture automatique et la glossolalie feront l'objet de considérations ultérieures. Ces formes de prosopopèse ne concernent pas le poème présentement à l'étude.

les atavismes et les vestiges ancestraux les plus enfouis. Ces deux strophes des Fenêtres entreprennent avant la lettre la démarche mystique prônée par Frédéric Nef:

> l'âme [...] se penche et regarde en arrière [...] sondant le fond de sa propre origine [peau virginale]. Et par suite de cette identité dans la spiritualité - Geistigkeit - l'esprit se penche à nouveau en arrière, rejoint l'origine, l'identité [ange].[1]

La confrontation, avec des airs entendus, de l'âme-ange et de sa manifestation corporelle en état d'arrêt momentané des fonctions vitales autorise le rituel de mort et de réincarnation. Ce retour à l'état originel, d'après Le Traité de Réintégration de Devismes, fonde l'essentiel de la pensée cabalistique. Cette influence possible du thème des préadamites peut expliquer la fréquence avec laquelle Mallarmé rejette la naissance ordinaire, par exemple dans Une dentelle s'abolit, Don du Poëme et Noces. Mais il y a plus que retour, il y a renaissance 'au ciel antérieur'. Cette renaissance voulue et non accidentelle s'affirme orphique[2]. Elle paraît dans L'Après-Midi quand le faune rêve de devenir lys:

> Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
> Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
> Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.[3]

---

1 F. Nef, Expérience du vide et ontologie chez les mystiques rhénans, Hermès, no.6, 1969, p.116.

2 Note: Bertrand Russell dit dans A History of Western Philosophy, Simon and Schuster, New York, 1967, p.17: "Man, they held, is partly of earth, partly of heaven; by a pure life, the heavenly part is increased and the earthly part diminished [...]. There was an elaborate theology, according to which Bacchus was twice born, once from his mother Semele, and once from the thigh of his father Zeus."

3 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi..., p.51.

Clairement il affirme qu'il fait intervenir le 'jeu' de l'ingénuité.

Bref, la glace-fenêtre sublimée et se jouant des empreintes offre le milieu qu'il faut. Il y a une présence angélique dans la paroi qui rejette les propriétés accidentelles, étrangères à son "vitrage d'ostensoir"[1]. Correspondance et écrits divers bouillonnent involontairement comme à plaisir en réitérations de ce rituel d'agonie et de résurrection, si bien qu'il y a tentation de ne plus l'entendre dans son sens analogique obvie mais dans celui d'expérience vécue. Ces écrits ne reposent-t-ils pas sur la prescience d'une existence réitérée, d'une régénérescence spirituelle acquise par "une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude?"[2]

Pour tout dire, l'itinéraire de son esprit 'revenu' ne s'exalte pas en rituel que dans ces strophes des Fenêtres. Ailleurs encore, il proclame le sacre orphique, ce qui est du même horizon. Je prends sur moi de citer une suite de textes:"Décidément, je redescends de l'absolu [...] mais cette fréquentation de deux années [avec la mort] [...] me laissera une marque dont je veux faire un sacre. Je redescends dans mon moi".[3] Le sacre doit enserrer son secret créateur: "Tout homme a un secret en lui [...]

---

1 Ibid., Sainte, p.54.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.243.

3 Ibid., p.273.

Je suis mort et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière cassette spirituelle."[1] S'il ose, poète, s'avouer réincarné, c'est parce que sa raison a connu une renaissance: "Ma pensée est donc recréée, mais moi, le suis-je?"[2] Il décide finalement que son "cadavre doit ressusciter"[3]. Le sommeil sacré des Fenêtres aussi bien que celui de sa vie dissémine le dédoublement par osmose du baiser révélateur ou "will to union"[4], selon le mot de James Leuba. Le sacre orphique restitue un homme "impersonnel"[5] à la coquille qu'il était.

Je ne crains pas de déclarer que la mort de ces strophes, toute rituelle, entraîne une résurrection orphique. Mallarmé réalise le 'Jeu suprême' - à la fois naissance et engloutissment, sommation et abolition. Reconnaissons la loi du Stirb und Werde: meurs et deviens. Alors que nous disons 'mort', le poète entend "être redevenu originel" dont "l'instinct [...] demeure indivis et sans dédoublement"[6]. Il ne profère pas seulement 'je meurs', mais bien 'je meurs et j'aime [...] à renaître portant mon rêve

---

1 Idem, op.cit., Propos, p.69.

2 Idem, fragment inédit d'Igitur cité par Cattaui dans op.cit., p.127.

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.259.

4 J. Leuba, The Psychology of Religious Mysticism, Hartcourt, Brace and Co., New York, 1925, p.7.

5 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.242.

6 Idem, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.483.

en diadème', j'aime à renaître créateur - Il est question d'une prérogative d'artiste dont la chasteté assure qu'il ne souffre aucune 'révélation' casuelle. Même la profération cryptique 'Que la vitre soit l'art, soit la mysticité' ne cède rien au mystère, n'y crée qu'un bref remous.

On ne peut trop souligner le fait que la vitre, l'ange si l'on préfère, tend un tableau, une projection de l'artiste qui s'exerce à être parturient de lui-même. Sa réincarnation - si occulte qu'on la veuille - réalise le tour de force créateur, et essentiellement tel, du détachement artistique bien avant le détachement spirituel, spirite, ou que sais-je encore. La thèse de Richard Bernard O'Connell sur Rainer Maria Rilke médite ce même thème; il y conclut que le poète, aspirant à la pure existence, en est banni par une impossibilité foncière de résister à la tentation de greffer la réflexion à l'expérience[1]. Pour l'ensemble des Fenêtres, la réflexion exhibe sa polysémie de recueillement et de projection imagée. Au regard du poète, ce n'est que par le biais de la réflexion artistique que l'on peut aborder le mystère. A supposer que Gabriel Marcel dise vrai, "le mystère est quelque chose où je me trouve engagé, dont l'essence est, par conséquent, de n'être pas tout entier devant moi."[2] Bien que

---

1 Note: il s'agit de la thèse de R.B. O'Connell, Concepts and Symbols in the Poetry of R.M. Rilke: A Study of their Development, thèse de doctorat pour l'université de Minessota, 1951.

2 G. Marcel, Etre et Avoir, éd. Montaigne, Paris, 1968, p.145.

le penseur des septième et huitième strophes soit devant l'objet réfléchissant, cet objet mystérieux fait pourtant défaut dans la mesure où il s'y confond.

Les linéaments syntaxiques achèvent de nous convaincre. L'exclamation extatique du deuxième vers de la strophe huit éparpille en l'air les quatre verbes épiphaniques du vers précédent, disperse leur oraison jaculatoire et se l'assujettit: ' - Que la vitre soit l'Art, soit la mysticité - ' Elle confirme, après la profusion d'indices mystico-occultes dont la prolixité ne nous permet que d'en relever une partie, que l'art fonde l'unique miracle auquel Mallarmé accorde sa foi, sans toutefois être le seul qu'il mette à profit: "Il n'y a de vrai, d'immuable, de grand et de sacré que l'Art"[1]. Et la poésie propose la seule tâche spirituelle, comme le dit notre penseur. Elle ordonne les éparses 'pierreries' du Rêve pour en façonner un immortel 'diadème'.

L'art de Mallarmé dégarnit la salle intérieure de l'esprit, élabore un jeu orphique qui prend le pas sur les sensations et les concepts, puis les oppose autant que l'art Zen. Ceux-ci déversent sur le texte un profond vacuum qui diffuse les quatrième et cinquième occurrences du vide. Le premier nous étourdit avec un 'Je fuis et je m'accroche' qu'accompagne 'je meurs et j'aime [...] à renaître'; le 'j'aime' perpètre l'illusion d'un acte itératif

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr I, p.94.

et normal, tout comme on dirait 'je travaille le jour, et le soir, j'aime à rentrer chez moi' - le sentiment maintes fois confirmé de la joie du retour me l'a rendu cher. Ces vides jumeaux confirment à quel point le vide mallarméen s'instaure autrement plus pragmatique et plus défini que celui des mystes; il brûle un creux à la structure dissociative de la phrase [ici encore, le verbe s'étire et l'objet 'à renaître' se fait attendre]. Il s'agit enfin d'un creux qui tient aux contrastes dont se nantit le personnage étourdi d'affres, et pourtant béni - Béni, et pourtant tarissant son extase avec ce blasphème luciférien: oser se dire ange, oser, par après, amortir sa communion avec le Cosmos afin de lancer l'absolue profération esthétique des poètes maudits.

Certains traits mystiques se dégagent lors de ces deux états de vacance. La quatrième lacune figure "la préoccupation de l'homme pour son individualité en tant que telle."[1] Par prévoyance, le personnage fuit, stérile. Il réalise à son insu la transition au-delà du désir:"La pensée ne sait plus que penser, la volonté que désirer, le coeur qu'aimer, les facultés n'éprouvent que vacance."[2] Le vide cinquième, d'abandon mortel, regénère le personnage; il l'allège et lui insuffle vacuité. Le moi complète sa défection au moment même où il se soumet aux rythmes et aux pauses mélodiques de l'Etre:" Il faut penser de tout son

---

1 M. la Fuente, Le Yoga Tibétain et les Doctrines secrètes, trad. La Fuente, Paris, 1938, p.29.

2 Silburn, op.cit., p.21.

corps, ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes de violon."[1]

Effectivement la mort survient par suite du cinquième état qui "supprime la dualité du moi et du non-moi et livre accès à la liberté."[2] Le décès ne témoigne d'aucun désaccord foncier d'avec les lois de la nature, mais une réintégration au vide universel, possible pour l'être que nimberait une pensée cosmique, 'pleine et à l'unisson'. Enfin il arrive que le moribond-poète accomplit à la vitre, et en l'espace d'un vers, l'orphique mission qu'assumait Mallarmé de 'regarder l'azur en mourant de faim'.

> Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise
> Vient m'écoeurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
> Et le vomissement impur de la Bêtise
> Me force à me boucher le nez devant l'azur.
>
> Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
> D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
> Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
> - Au risque de tomber pendant l'éternité?

L'orphisme interrogé plus haut s'intensifie au cours de ces derniers vers au rythme d'une abnégation qui ne fait que s'accroître. La qualité oraculaire qui milite pour la pensée orphique s'accentue vers l'apophtegme. On le voit à la neuvième strophe, où trois déclarations se détachent, sans hésitation aucune, de l'esprit du contemplateur. Plus que tout autre, cette

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.249.

2 Silburn, op.cit., p.18.

strophe s'inscrit à rebours du mysticisme latent du texte, lequel ne peut faire communauté avec la perspective esthétique. Walzer rappelle, et je le cite dans le contexte de la neuvième strophe, que Mallarmé doit "lutter contre le 'rêve' - ici: hasard, sensibilité ou mysticisme - qui tend à fausser le projet de ce surnaturel esthétique en faisant de la mort autre chose que ce qu'elle est."[1]

Le poète se désintoxique, tourne le dos aux divers sortilèges qui ont quelque temps étourdi son esprit; il arrive au moment du grand retour. Le deuxième panneau du dyptique se referme et la procession de vides semble s'éteindre irrévocablement. Ses visions, il les délaisse, et ses illusions, il 'en revient'. Des trois directions d'évasion proposées dans Les Fenêtres, la sensualité, le suicide et l'art, la dernière seule offre une montée graduelle vers un ailleurs reconstruit. Il convient donc de trouver une autre issue que la trouée irréparable de la vitre-miroir - d'autant plus que le mouvement orphique ne s'oriente nullement vers l'évasion mais conjugue la patience, l'art et la résignation lucide. Ce n'est pas tant l'effet d'une sécheresse spirituelle qu'il faut invoquer, mais un impératif artistique. L'étroitesse de l'oeuvre participe de celle de la matière: "Je n'ai crée mon oeuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression."[2] Si le vocable

---

1 Walzer, op.cit., p.245.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.179.

occulte 'hantise' s'incruste à la neuvième strophe, ce mot ne retient rien de son pouvoir spirite ou évocateur, mais se trouve à servir, pour cette fin du poème, de contraste ironique à 'ici-bas'.

Les tons dorés et cramoisis que déployaient les vers précédents pour la double épiphanie se dissipent devant le réveil obstinément bleu de l'azur. Cet accès de pâleur signale la disparition des états privilégiés et la désintégration psychique qui somme l'ultime révélation. Pourtant, à la septième strophe, le coloris rompu de l'azur invitait à une vision béatifique; Mallarmé avait investi l'azur du mandat de figurer l'éternité et l'infini. La fenêtre transformante devait condenser l'implacable interrègne azuréen en symbole serein. Pourtant, on en est rendu à 'boucher le nez devant l'azur'. La correspondance explique: "J'en suis arrivé à une horrible sensibilité, et il est temps que je l'enveloppe d'une indifférence extérieure, qui remplacera pour moi la force perdue."[1] Alors que le poète diffère la Maya illusoire à la neuvième strophe, ses lettres nous rappellent sans répit qu'il y souscrit pour s'assurer un extérieur factice autant que pour façonner son art.

Deux vers de L'Hymne à la Beauté de Baudelaire évoquent la dernière strophe des Fenêtres: "De Satan ou de Dieu, qu'importe? / Ange ou Sirène, qu'importe?"[2] Quand Mallarmé, d'ange qu'il

---

1 Ibid., p.241.

2 Baudelaire, op.cit., Oeuvres complètes, Les Fleurs du Mal, Spleen et Idéal, Hymne à la Beauté, p.98.

s'était voulu, se retrouve les ailes dégarnies d'un démon ou d'un révolté, quand il songe à enfoncer le cristal[1] qui participe plus de la glace divinatoire que de la vitre, le mysticisme antérieur s'en ressent. Soit. Mysticisme, on l'a vu par la correspondance, peut entretenir des accointances avec l'agnosticisme, mais avec le satanisme? Dans la rencontre des personnages, un troisième terme naît : malade, ange, puis Icare. Ce n'est pas ici précisément la chute d'un Icare ou d'un Euphorion, partis trop vite à l'aventure et surpris dans leur erreur. Question du chercheur obsédé, posée lentement, étendue sur quatre vers: Comment faire cela? Il retient manifestement un reste d'ambition occulte - sa hardiesse - pour envisager, une fois la sobriété revenue, pareil saut dans l'infini:"Orphée, nous dit Mauron, est doué de la grâce d'une liberté verticale (celle que le vol symbolise)."[2]

Le cristal est dit 'insulté' par le 'monstre' - Que le lecteur substitue à monstre son homologue poétique le plus mallarméen, et il saura que le profanateur invoqué est la Chimère ou

---

1 Note: le cristal est perturbateur en son rôle; l'art divinatoire recourt volontiers à son prisme. Aussi, le terme 'enfoncer' marque-t-il un acte singulier - on peut casser le cristal, on ne peut guère l'enfoncer, à moins qu'il n'emprunte la porosité de ceux d'un Gautier. Le manuscrit Aubanel du premier état des Fenêtres nous apprend que le mot est loin d'être fortuit. Ce texte donnait 'casser'. Ce substantif ne paraît qu'un autre fois dans la poésie de Mallarmé dans op.cit., O.c., O si chère de loin..., p.61: "Sur aucun bouquetier de cristal obscurci".

2 Mauron, op.cit., Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, p.207.

Rêve[1]. Nous avons là une occasion où Mallarmé use de mots simples selon leur sens obvie, conformément à son voeu de tromper le lecteur. On sent posé le problème de la culpabilité, celle du désir d'envol, séquelle du christianisme de l'enfance mallarméenne. Aussi, le combat de l'ange et du monstre ou vautour sera-t-il repris dans Don du Poëme.

Faire sa trouée par la paroi de la dernière strophe équivaut à sortir de soi - reprise de l'envol du corps fluidique signalé à la page 273 et 274 de ce chapitre. La strophe ne sanctionne pas l'acte de défenestration mais le cantonne au stade conceptuel. Il existe poétiquement, pour autant que Mallarmé le suggère. Voilà ce qui compte, ce qui l'emporte au regard de l'artiste. Remarquez: ce n'est que l'halluciné des premières strophes, l'aventurier de l'inconnu qui ose palper le cristal et non le Mallarmé-poète des dernières. La chute initiatique[2], qu'elle se réalise ou ne se laisse qu'entrevoir sous la plume de l'auteur, demeure chose belle et consentie, tentative prométhéenne orphique[3]. Neige, étoiles, eau, pétales, chevelures, vocables, gestes, ailes lasses de la Pénultième, l'aurore qui se jette sur la lampe angélique de Don du Poëme - autant de retombées douces et fatales

---

1 Note: jusqu'ici on a donné le sens de 'bêtise' ou de matière au terme 'monstre'; d'aucuns y retrouvent le moribond lui-même. Cf. cette thèse où je parle du rapport mallarméen du monstre et de l'ange, p.183. Cf. aussi mon analyse de Quand l'ombre menaça, ibid., p.483 à 487.

2 Cf. ibid., p.161,162 où je parle de la chute.

3 Cf. ibid., p.192 où je considère cette tentative.

auxquelles se joignent les enquêtes orbitales - trajectoires d'Hérodiade, de saint Jean, des naufrages et surtout la 'spirale vertigineuse' et la 'fuite indéfinie' d'Igitur.

On sait comment l'imagination créatrice a visité de deux manières distinctes l'image de la chute. S'il y en a qui apparentent leur vision au 'vilain fossé' de Lessing, il en est d'autres chez qui cette vision restitue à la terre et aux hommes leur quiétude antérieure. Chute, voyage, autant de tentatives d'extirpation qui vont d'une mort vivante à une mort idéale: Noces et Igitur en offrent des exemples. Dans Noces, saint Jean sort de son tombeau en brisant une glace: "trou grand ouvert par un vol ébloui de vitrage"[1]. Pour Igitur, la vitre devenue miroir ne fait qu'un avec la pierre tombale des ancêtres. La chute finale dans The Dead de James Joyce offre le prototype de la descente compensatrice; nonobstant l'élément d'inconnu qu'il y a au terme des Fenêtres, sa dégringolade s'ajoute de façon singulière une parcelle de la paix joycienne, attendu sa résignation et son parachèvement apocalyptique.

Le malade expie son accointance avec le Hasard autant que le feront les personnages ultérieurs de Mallarmé. Mais il se distingue, s'il y consent, par son destin exceptionnel de "mourir ange"[2]. Telle résolution infuse à la rêverie finale une indicible

---

1 Mallarmé, op.cit., Noces, p.181.

2 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.163. Note: aussi, le seul danger auquel un ange pourrait succomber, si l'on se réfère à la démonologie classique, serait la chute ininterrompue d'un être devenue aptère.

obsession de l'acte de vivre et qui ne s'explique que malaisément - comme si c'eût été possible que lui, devenu ange en confrontation absolue avec les 'circonstances éternelles de son existence', eût pu achever une carrière en principe immortelle. L'acte de vivre s'accentue déjà si démesurément chez le mortel qui rencontre sciemment sa fin, qu'on recule instinctivement devant le traumatisme sans pareil du condamné angélique: tombée au ralenti, infiniment exténuante, et que les derniers vers font passer par toute manière de blancheurs successives - cristal brouillé, ailes, plumes, chair nue, blancheur de la parole maladive interrompue. L'onirisme occulte propose au veilleur ce vertige, la différence entre l'actualisation coutumière du rêve et sa manifestation présente étant que la sensation de vivre domine ici[1]. René Barjavel dit bien:

> Imaginez [...] cette âme condamnée à la chute. Elle s'engage dans ce que nous appelons la vie, pour elle une sorte de [...] tunnel vertical [...]. Elle est inexorablement attirée vers la mort [...] en chute libre dans le temps, comme caillous échappées à la main de Dieu. Si je parviens à changer la densité de cette âme, de ce caillou, il me sera possible, soit d'accélérer sa chute, soit de l'attarder. Je pourrai même le soustraire à la pesanteur, qui l'attire vers l'avenir, et le faire remonter vers le passé.[2]

---

1 Note: si Mauron, dans op.cit., Mallarmé par lui-même, p.89, a pu faire de cette chute un "désir d'union mystique avec la morte", ne peut-on considérer le concept, occulte de souche, du saut hardi dans l'inconnu? Régnier, cité par Orliac dans op.cit., p.216, reprend cette image pour donner le dernier mot sur toute la tentative spirituelle de son ami: "Je trouve dans la tentative de Mallarmé le suprême battement d'aile de l'archange précipité."

2 R. Barjavel, Le Voyageur Imprudent, Denoël, Paris, 1944, p.25,26.

L'image de la plongée déplumée sera reprise sous peu dans l'immortelle missive à Cazalis de mai 1867; même constat: "la région la plus impure où [son] esprit puisse s'aventurer est l'Eternité"[1]. Et, suite du passage précité, le poète reprend la vision finale des Fenêtres:

> ma lutte avec le vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse qui, par une **agonie** plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment - jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu dans ma glace de Venise...[2]

Richard fait état de cette privation du plumage qui mène à la terrible nudité de la descente . Ne vaudrait-il pas de considérer cette dépossession comme effet d'usure, propre à l'idée d'un enfouissement infini? La nudité[3] demeure une des rares mais considérables dominantes poétiques [et occultes, soit dit en passant] qui confère à l'oeuvre mallarméenne son unité. Le paradoxe de cette chute, c'est qu'elle alourdirait d'artifices, comme arrachés aux nuages et au temps traversés - toutes ces successives blancheurs de la fin qui complètent celles du début et privilégient mêmement l'occasion. Sauf, bien entendu, s'il s'agissait de l'immatérielle nudité d'une ombre... A celle-ci Mallarmé se refuse.

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.240.

2 Ibid., p.241. Cf. cette thèse, p.309,334,335,354 et Appendice II, p.859 à 861. Note: dans Mystique d'Orient et mystique d'Occident, Payot, Paris, 1951, p.189, Rudolph Otto emprunte les mêmes termes pour cerner la crise métaphysique de l'âme qui se sent plus "capable de le pénétrer [le Bien et le Beau], c'est justement là l'abîme qui l'attire et dans lequel elle tombe, éperdue, éternellement."

3 Note: je parle de la nudité réflexive de la p.320 à 322 de cette thèse.

Si l'entité antagoniste à corps est ombre, et si ombre possède sa valeur occulte en raison précisément de la soumission de cette pensée à l'idée des contraires; si, en plus, ombre se substitue au corps fluidique déjà suggéré, c'est bien assez de raison pour ne pas la laisser se saisir du personnage à la strophe dix. Débarrassé à l'avant dernière, du 'rêve' qui l'élimait, le penseur n'échappe au déterminisme que pour se débattre dans le chassé-croisé des contraires contre lequel avertissait saint Jean de la Croix. Et le jeune Stéphane de ces années ne laisse de déplorer sa condition d'ombre de soi. Usure contagieuse de la glace, érosion de la quête Igitur-ombre, c'est du pareil au même, c'est faire la cour aux plus incontrôlables mystères tout en semblant reléguer l'art au second lieu: témérairement, il se laisse ravir son identité terrestre et sa seule lucidité. En 1863, il est encore trop tôt pour une telle hardiesse. De là, la valorisation de 'ô Moi', alors que la version originale donnait 'mon Dieu'. A son tour, Hérodiade finira par en avoir assez d'être ombre, et notre apprenti-aventurier éprouve sa terreur - celle d'être condamné, second cygne, à l'occulte agonie interrompue, suspendue à jamais. La répulsion face au saut final accumule le tourment verbal que trahissent les sept lancinantes rimes en 'i' et les cinq autres en 'é'. Nombre impressionnant quand on le compare au total de seulement vingt rimes.

Le poète a-t-il pu braver le vide suressentiel situé outre la confrontation du fini et de l'infini, cet échafaud volant

où le 'je' terrestre du malade est immolé, le 'je' angélique est précipité dans l'abîme, où il ne reste plus que le 'je' universel? Non. Il faudra attendre le mouvement successivement négateur de la pensée dialectique d'Igitur. Mallarmé signe-t-il avec ce poème son exeat de l'ornière d'orthodoxie mystique? Nonobstant les réticences signalées plus haut, c'est Igitur qui sonnera le glas de la tentative mystique, laquelle se disputera, avec l'imagerie plus ou moins occulte de cette époque, deux ans de la vie du poète qui se libérera par le procédé de contagion. Une lettre à Cazalis de 1869 ne laisse aucun doute, vu son recours à la terminologie occulte, que la désintoxication spirituelle qui clôt l'époque des Fenêtres s'inspire du subterfuge et du paradoxe ésotérique. Il expose en ces termes son projet d'Igitur:

> C'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte), je suis guéri: similia similibus.[1]

En somme, Les Fenêtres réalise une tentative essentiellement occulte. A propos du rapport de la maladie et de la mort dans la mentalité magique, Rony précise qu'elle "refuse cependant d'expliquer ainsi les décès des personnages importants."[2] Or, dans ce poème, le personnage ne succombe pas à sa maladie mais plutôt entretient la tentation de la défenestration. Ce poème,

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.313. Note: à ce sujet, cf. aussi cette thèse, p.105,222.

2 Rony, op.cit., p.86.

comme le sonnet spirite Pour votre chère morte, son ami qui fournit le centre d'intérêt de la dernière partie de cette thèse, se termine avec une prémonition, une projection vers l'avenir. Dans Les Fenêtres, cependant, les doutes du quérant infirment cette projection. Sa prospection spirituelle finit par une question.

Mon dernier commentaire sur ce poème s'oppose au jugement que porte Poulet sur Les Fenêtres:

> L'opposition radicale entre deux mondes dont l'un, triste hôpital, est le lieu où l'on est, et dont l'autre, l'Azur, est le lieu où l'on n'est pas. [...] Aucun mouvement de l'un à l'autre, sinon celui qui s'arrête tout de suite devant l'obstacle transparent d'une vitre. D'un côté de cette vitre, le poète; de l'autre son image magiquement transformée en celle d'un habitant de l'Azur. - Ne méconnaissons pas le caractère tragique de cette hypostase.[1] C'est ainsi qu'un damné pourrait se voir au Paradis.

Je ne vois pas cette opposition dont parle Poulet, mais plutôt une jonction essentielle. La vitre où se déroule le drame, et qui n'offre d'ailleurs qu'une transparence partielle, n'arrête point l'esprit du malade. Autrement, il ne songerait guère à la défenestration. En celle-ci, selon Mircea Eliade, en cette mort aérienne, cet arrachement au tellurisme, il persiste une dignité extatique: "death that alone has power to transform the rest of mankind into 'birds' [...]. Magical flight is the expression both of the soul's autonomy and of extasy."[2] Grâce aux Fenêtres, l'orphisme embryonnaire de Mallarmé connaît un de ses premiers triomphes.

---

1 Poulet, op.cit., p.305.

2 M. Eliade, Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy, Pantheon Books, New York, 1964, p.479.

TROISIEME PARTIE

LE MIROIR DE MALLARME

CHAPITRE V

PHENOMENOLOGIE DU MIROIR MALLARMEEN

" - Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience."

Charles Baudelaire[1].

J'ai choisi un symbole pour sonder l'orphisme de Mallarmé: le miroir. Il m'aurait été préférable de choisir un agent moins ambigu, un qui occasionnerait une démarche plus libérée de l'approche analogique. Si j'ai opté pour cette démarche empruntée à l'ésotérisme, ce n'est pas sans savoir quels risques d'erreur elle comportait. Noulet s'impatiente des procédés analogiques "par où s'immiscent les points de vue personnels et abusifs, prématurés ou frauduleux."[2] Mais après avoir parcouru les symboles majeurs de Mallarmé, le miroir me paraît celui qui colle le plus à son art.

Je commence cette troisième partie de ma thèse avec un regard cursif sur les problèmes d'accessibilité du miroir pour ensuite passer à sa genèse. Je prends soin de commenter les facteurs de la 'biographie intérieure' qui l'ont attiré vers cet 'objet d'intérieur' et je regarde de près les dangers que pose le contact avec les glaces. Il y aura une prospection du miroir d'ameublement tel

---

1 Baudelaire, op.cit., Oeuvres complètes, Le Spleen de Paris, XL, Le miroir, p.336.

2 Noulet, Dix poèmes de Stéphane Mallarmé, Droz, Paris, 1940, p.x.

qu'il apparaît à Mallarmé, car le miroir 'profane' alimente son imagination bien avant ses variantes fantastiques en possession de l'esprit de bon nombre d'auteurs. Ce chapitre a pour but tant de signaler ce que notre auteur cherche dans les glaces que de méditer les conditions requises pour la pénétration de leur message. Ne disait-il pas: "Reste maintenant l'autre côté à envisager, le côté esthétique. Est-ce beau? Y a-t-il un reflet de la Beauté?"[1] Je poursuis donc ma phénoménologie pour évaluer ensuite ce symbole comme agent de connaissance puis présenter également ses métamorphoses et ses médiations essentielles. Ensuite sera considéré son rôle dans l'activité artistique, vu particulièrement sous sa forme diamantaire. Je termine cette troisième partie de ma thèse avec l'analyse des poèmes majeurs dans lesquels la glace s'approprie notre attention, suivie d'un ensemble plus bref d'exégèses qui traitent du thème de l'anti-miroir.

Cette constante obsessionnelle du miroir mallarméen continue de poser au lecteur des problèmes d'interprétation. Peut-on l'établir comme équation personnelle de l'artiste quand chacun reconnaît en lui un passe-partout thématique, surtout pour l'école symboliste? Aussi, le renvoi d'un reflet, le phénomène même de mirer reste inhérent à l'acte littéraire: "La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, dit Dujardin à propos de son ami symboliste, c'est [...] de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel."[2] Or nous allons voir que chez Mallarmé

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.104.

2 Dujardin, De Stéphane Mallarmé au prophète Ezechiel, Mercure de France, Paris, 1919, p.11.

le miroir orphique ne reste pas strictement enclin vers l'individuel.

Ce précipité de cristal trahit-il des caractéristiques du truisme, de la proposition trop évidente pour qu'il vaille la peine de la formuler et, à plus forte raison, d'en fournir la preuve? Une autre gêne arrive: le miroir rejoint les symboles mallarméens qui évoluèrent graduellement, qui changèrent selon les époques de production artistique; difficile à dire qu'il se prête à ceci et non à cela, car le miroir poétisé exhibe plusieurs manifestations différentes qui ne sont pas forcément orphiques. Au moins ce thème jouit-il de l'avantage indéniable de ne pas être pris à la légère par Mallarmé. Cohn nous avertit bien: "en raison de son hermétisme d'esprit bien établi, il sema sa piste de toutes sortes de pièges attrape-nigauds."[1] Plus d'un thème, surtout parmi ceux qui rejoignent une ascendance majeure, fait courir ce risque dont avertit Cohn. Un tel péril de désavoeu thématique n'entrave pas celui du miroir qui, dès l'oeuvre d'enfance et pour toujours, sera pris très au sérieux par le poète. Aussi, tous les exégètes y reconnaissent un champ majeur et fructueux.

Pour cette étude, je veux adopter le schéma d'exploration de Mallarmé lui-même, lui qui cherchait à explorer avec une "humilité de guide vers un édifice."[2] J'espère sonder ainsi le

---

1 Cohn, op.cit., L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, p.22.

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.504.

miroir qui compte chez lui au sommet des "quelques figures belles, aux intersections"[1]. Il ne semble y avoir que le miroir envers lequel Mallarmé ne sente pas forcément le besoin d'opérer une exaltation par quelque procédé de métamorphose littéraire; il n'y a que cet agent qui se présente de lui-même, qui prend une valeur de mot de passe, mot qui passe et mot par où l'on passe. Ultimement le miroir devient atmosphère de miroir.

La glace orphique jouit d'une fonction analogue à celle du poète parce que, dans un cadre limité, elle reflète le monde et le cosmos. A la rigueur on pourrait poser que les dires de Mallarmé à propos du poète s'appliquent indirectement à la glace, car il s'est décrit lui-même comme miroir du cosmos. Ce producteur d'images se mue naturellement lui-même en image. De plus, Michaud le dit, "Source de réflexion [...] il nous invite à réfléchir."[2] Ce microcosme esthétique, ce révélateur des vigies orphiques pose en français comme en anglais le problème double de la 'réflexion' dont la phrase de Michaud résume les deux acceptions. Mais il y a plus que pensée et miroitement: il y a le concept de flexion, de retour en arrière implicite dans l'origine latine du terme.

Certains facteurs dans la vie du poète déterminent la genèse de l'image du miroir. A connaître, ne serait-ce que superficiellement sa personnalité nous aide à comprendre pourquoi cet

---

1 Ibid., La Musique et les Lettres, p.648.

2 Michaud, Le thème du miroir dans le symbolisme français, C.A.I.E.F., mai 1959, p.199. Cf. cette thèse, p.57.

objet d'ameublement fut son thème d'élection et pourquoi il était naturel et inévitable qu'il y recourût avec une si étonnante fréquence dans ses rares écrits poétiques. Le miroir était le compagnon quasi inévitable de celui qui s'adonnait au "mémorable spectacle nocturne, à cet auguste consultation d'un homme par lui-même"[1] qu'évoque Henri de Régnier. Il lui faut pénétrer les consignes intimes du miroir, car, à la suite de Goethe, il regarde avec attention les objets.

Cet agent de fascination envahit son existence surtout à partir de son séjour à Tournon, ville de province qui possède l'eau réfléchissante et un site presque dépourvu de végétation, "plat et maigre Tournon"[2], L'intérieur domiciliaire de Mallarmé avec ses objets personnels réduits au petit nombre paraît également sans relief et fait songer à la chambre-miroir d'Igitur. Mercier dit qu'il "s'environne d'un décor qui reflète ses émotions comme un miroir fidèle."[3] Dans son décor-miroir se trouvait une glace de Venise. Ce sont d'abord les côtés défaillants de Mallarmé qui l'attirent vers cet agent de contemplation; il comprend tôt qu'un miroir figure ce support d'un spectateur et non d'un participant dans cette vie. Or, à Tournon, il était encore et surtout

---

1 de Régnier, op.cit., Figures et Caractères, p.120. Note: il est intéressant que même en compagnie, Mallarmé paraissait un être introspectif. Son ami parle ici des mardis soirs de la rue de Rome.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.151.

3 Mercier, op.cit., p.188.

spectateur.

La glace de Venise requiert une station passive qui justifie l'atonie de Mallarmé; plus besoin de l'excuser ou de la circonvenir. Sa paralysie, sa crainte d'agir et son retrait devant les tâches temporelles le portent à reconnaître, en l'inutilité belle de ce bibelot, une vertu essentielle. Alors que d'autres recourent au miroir pour l'autonomie que cet agent leur propose, chez l'artiste la station devant la glace devient quelquefois une expérience d'hétéronomie; il se laisse mener par des forces qui échappent à son libre vouloir. Le miroir entretient un doute par la présence insolite d'un double qui dit: 'je ne suis pas dans ton ici mais à l'écart'.

Il est d'autres motifs de la personnalité de Mallarmé qui l'inclinent vers la compagnie de sa glace de Venise lors de sa séquestration à Tournon. Le miroir fixe l'attention de celui qui se méfie des déviations. En fait, il a, à cette époque, une vraie peur de la déviation et le miroir profane, c'est-à-dire celui qui rehausse son mobilier de province, lui paraît ne pas les admettre en son fond. Sa zone d'action, son champ perceptuel s'annonce mathématiquement précis. Seul le contemplateur, par son déplacement devant la paroi, introduit la déviation[1].

Le miroir profane ou quotidien, autant que la chambre de travail, était idéal pour une âme qui, à ce moment, avait en

---

1 Note: cette déviation qui menace Mallarmé n'est pas à confondre avec le phénomène lumineux de la réfraction, c'est-à-dire le passage de la lumière vers l'arrière, vers ce qui sera pour le poète son plan spirituel.

horreur les espaces ouverts. Le poète aurait apparemment souffert alors d'une agoraphobie qui réclamait la sécurité d'un lieu clos, et dont son orphisme tentera de le délivrer. Le Mallarmé tournonnais semble prêt à croire que la glace le protège autant contre les déperditions que contre les intrusions. Le vrai de la résolution spéculaire se lie probablement à un déplacement du tabou du toucher, tabou de jeunesse qui se montre dans une série de prohibitions qui aboutissent au mystérieux complexe tactile d'Hérodiade. Le miroir s'accommode d'une interdiction du contact, car le regard échappe à l'interdiction dont est frappé le contemplateur.

Pourquoi encore Mallarmé se fixe-t-il avec tant d'acharnement sur ce seul support à la méditation? Les motifs possibles foisonnent. Un dandysme narcissique encore que profondément esthétique, "jet d'un intime orgueil"[1] a été invoqué par d'aucuns. D'autres ont reconnu en la glace un agent tout fait pour qui est malade d'idéalité; c'est une nappe de rêve qui s'accorde heureusement à l'anti-déclamatoire chez Mallarmé qui, lui, n'hésite pas à décrire le rêve comme ayant les qualités du miroir; il invoque la "vague stupeur lorsque nous revenons de notre fixité sur l'étang du rêve à la vie - sur l'étang du rêve où nous ne pêchons jamais que notre propre image"[2].

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.366.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.245. Cf. cette thèse, p.189b où je donne le passage en entier.

Il y a encore autre que l'intime orgueil et les appâts du rêve. Mallarmé avait un besoin anormal d'assurance de toute sorte, de la réitération de ses propres thèmes littéraires. Cette attitude glisse jusque dans ses rapports amicaux; la manie d'attendre une vérification le mène à réclamer obsessivement de ses amis le don de leur photographie. Et il ne se fait pas faute de leur envoyer la sienne. Le miroir promet l'assurance d'une réitération inlassable qui, en une infime mesure, tient en échec le hasard. Peut-être y a-t-il un besoin plus pressant que la simple assurance du réitéré. Léon Cellier suggère que "Comme le héros de Mademoiselle de Maupin, on demande à la glace une amélioration."[1] Je ne suis pas, cette fois, de l'avis de Cellier. Nulle part Mallarmé ne me paraît demander à la glace une amélioration; elle ne se révèle pas mensongère chez lui. Ce n'est pas dire que les améliorations ne viennent pas spontanément comme on voit dans Les Fenêtres et dans Las de l'amer repos.

Plusieurs facteurs se confondent puis ajoutent leurs évidences à la prédilection mallarméenne pour les miroirs; ces facteurs surplombent et dépassent l'asthénie et la fuite face au risque. Le deuil avait fait éclater le monde pour Mallarmé; le miroir promet d'établir un équilibre précaire. Très vite il aura pour tâche de l'aider à se concentrer, à trouver son noyau central; de plus, il console de l'imagination qui nous met en rapport

---

1 Cellier, op.cit., p.81,

avec l'infini sans jamais nous munir de certitudes. Le dialogue avec le miroir le portait à croire à une manière de fidélité, celle qu'il cherchait à exercer entre la pensée divinatoire et l'image-énigme. Son refus affectif de la vie et ses tentatives d'immobilisation connaissent une belle issue, une issue toute mallarméenne: devant la glace, le chercheur se découvre et bientôt s'expérimente poétiquement à la recherche du désir. Il n'est pas, il n'a jamais été, quoi qu'on en ait dit, de ceux qui prennent leurs désirs pour des réalités.

Ce qui avait débuté par une fuite devant le risque se mue en confrontation chamaniste avec la folie [folie d'Elbehnon décrite dans Igitur[1]]. On peut supposer que ces confrontations et ces transes devant la glace eurent lieu un peu malgré lui. Il faut garder à l'esprit que Mallarmé restait traqué par l'idée de nécessité implacable, fût-elle irrationnelle[2]. Autant dire qu'il s'est laissé prendre afin de jouir, mais de jouir d'une délectation orphique et troublé, celle que Goethe résumait en un mot: Schaudern , cette terreur et cette volupté panique que connaissent devant la glace Hérodiade, le cygne et le malade des

---

1 Note: Cohn dit dans op.cit., L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, p.21: "Igitur n'est pas ce qu'il en font: le mot central et maintes fois répété en est l'absurde - ou folie, dans le titre - lequel est étroitement corollaire du mot jeu." Je remarque en plus que les lettres du mot 'folie' sont reprises intactes par le mot 'fiole' qui, selon moi, peut être un analogon occulté de la glace.

2 Note: l'idée d'une telle nécessité marque certains textes voués au phénomène réflexif, par exemple, Le Démon de l'analogie, Igitur, Hérodiade, Noces, Brise marine, Au seul souci de voyager et le sonnet du cygne.

Fenêtres: rien de moins qu'une délicieuse épouvante. Lui-même connaîtra et décrira dans sa correspondance de Tournon l'expérience d'être saisi par son reflet, expérience qui passe du Shaudern au périlleux vertige quand cette aventure devient trop décantée. Pour celui qui était capable d'une surtension d'esprit devant cette pièce d'ameublement, d'une attention anormale rappelant celle de Poe devant les objets, l'hallucination ne tarde pas à venir. Mais qu'on ne se trompe pas: ses transports sont tout humains; il n'y a pas de possession par des esprits supérieurs ou inférieurs, Mallarmé ne voit que les fantômes de lui-même. Au commencement il semble qu'il n'y ait eu qu'une sorte de Dharana, une concentration de la pensée en un seul point. Mais, chose intéressante, il subit la glace plus qu'il ne l'interprète. Nous sommes loin du "Que peut signifier ceci"[1] que pose le penseur dans Ballets.

Dans ses nuits de Tournon et de Besançon, ainsi que dans sa poésie, l'auteur ne questionne pas directement sa glace, bien qu'on puisse dire que sa seule présence est questionnante. En somme, il regarde cet objet un peu comme il voudrait, dit-il à propos de Ses purs ongles, qu'on lise son poème. Il s'agit de contempler jusqu'à ce qu'une sensation, une impression se dégage,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Ballets, p.307. Note: pareillement, Paul Claudel disait dans op.cit., p.203, que l'approche de Mallarmé se résumait en la question 'Qu'est-ce que cela veut dire?'

se fasse sentir, et cette sensation, il la nomme cabalistique. Il serait possible alors d'avoir devant la glace l'impression presque physiologique de basculer dans l'infini:

> J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force - incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d"abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment - jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.[1]

Qu'on remarque, dans ses témoignages relatifs à l'expérience spirituelle liminaire de Tournon, comment, par contagion, l'inconscience de la glace se transmet à lui: "Moi, je me traîne comme un vieillard et je passe des heures à observer dans les glaces l'envahissement de la bêtise qui éteint déjà mes yeux aux cils pendants et laisse tomber mes lèvres."[2] Et: "Après quelques jours de tension spirituelle dans un appartement, je me congèle et me mire dans le diamant de cette glace, jusqu'à une agonie"[3]. A un autre moment: "je recule devant les glaces, en voyant ma face dégradée et éteinte, et pleure quand je me sens vide et ne puis

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.241,242. Note: bien que je reproduise l'essentiel de cette lettre importante dans cette thèse, Appendice II, p.859 à 861, il m'arrive d'y revenir à d'autres occasions. Cf. ibid., p.294,334,335 et 354.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.142.

3 Ibid., p.247.

jeter un mot sur mon papier implacablement blanc."[1]

Je tiens cependant à dire que cette station devant la glace n'entraîne pas que des phénomènes névropathiques et des périls spirituels. S'il se reconnaît le Martyr devant son reflet, il se veut aussi le Sage et le Grand Prêtre, puis même l'aventurier. Mais il s'adonne à cette méditation réflexive pour des raisons esthétiques, "par amour excessif de la symétrie"[2]. De plus, il me faut mentionner qu'il se produit un autre dédoublement, qu'avec la glace il mène une double vie. Cette biparité diffère de celle, profane, d'un contemplateur avec son image questionnante, une mise en ralation du moi au moi. Non plus ne s'agit-il de l'opposition que Austin Gill voit dans cet événement, la rencontre du poète et du lecteur dans la même glace qu'est l'oeuvre[3]. Cette communauté existe, bien sûr, et elle a une valence orphique. Par contre, le bain d'altérité que j'envisage oppose Mallarmé penseur à Mallarmé poète, adéquation d'un même à un autre. Or les exégètes inclinent à traiter ensemble le penseur et le poète. Il me semble que la célèbre stérilité de notre auteur tient en large mesure à cette confrontation non résolue. Ce n'est que tard qu'il

---

1. Ibid., p.150. Note: on remarque une crainte de l'impuissance dans les contacts avec le miroir tels que décrits dans Les Fenêtres; Las de l'amer repos, Brise marine et le sonnet du cygne.

2 Idem, op.cit., O.c., L'oeuvre poétique de Léon Dierx, p.690. Note: dans op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p240, Richard parle d'un "violent parti-pris de bipolarité".

3 Cf. A. Gill, Le thème du miroir dans la poésie de Stéphane Mallarmé, C.A.I.E.F., mai 1959, p.162.

recourt à un lecteur pour tenter d'installer "la grotte de notre intimité"[1]. Nous sommes en clôture d'oeuf.

J'ai touché brièvement aux dangers que pose dans l'actualité le commerce du poète avec le miroir tournonnais: la déperdition, le risque de se voir vieillir et de s'éteindre à soi-même[2]. Il y en a d'autres encore. Son miroir ne se flétrit pas mais il flétrit. Aussi peut-il lui transmettre l'égarement et le compromettre de plusieurs manières; il n'est aucunement besoin pour cela de recourir au poncif habituel des anamorphoses terrifiantes. Un des premiers dangers perçus, puis donnés en partage dans les grands poèmes de la glace, avec la flétrissure et l'égarement, intéresse la froideur de cette paroi réfléchissante:

> Tout se condense et se durcit autour de moi, rien ne flotte, rien ne vacille, il n'y a pas d'air ni de souffle; la matière me presse, m'envahit, m'écrase; je suis comme un pèlerin qui se serait endormi un jour d'été, les pieds pris dans l'eau et qui se réveillerait en hiver les jambes prises et emboîtées dans la glace.[3]

La glace devient obstacle-seuil par suite de la spatialité gelée dont Mallarmé perçoit comme tel le gel liminaire. La conscience avale ce gel qui devient alors subliminaire. Le miroir de Venise étale une eau morte, un marais où se croisent deux passivités, celle du contemplateur docile et celle de la surface dont la

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.499.

2 Note: la suggestion d'un vieillissement subit devant la glace existe dans une toile de Goya. Une jeune fille se mire dans une glace que lui tend une vieille duègne.

3 Mallarmé cité par Cellier dans op.cit., p.82. Note: comparez cette scène au supplice du cygne, pris dans 'l'horreur du sol' d'un pareil lac. Cf. cette thèse, p.499.

torpeur et l'excédent d'enseveli ajournent toute volonté d'action. Alors que le miroir profane ou usuel s'adresse généralement à la volupté chez d'autres écrivains, il rend Mallarmé conscient surtout de sa fameuse stérilité quand celui-ci se surprend dans ce matériau chimiquement limpide, diamantaire. Son cristal qui amortit l'image du poète amortit toute vision; sa nappe qui mène de l'asthénie à l'évanouissement se peuple d'allusions d'une incertitude croissante. Dans l'imaginaire du contemplateur, la glace de Venise ne semble se résoudre entre la défense et l'engagement. Comme nous le constaterons bientôt à propos de la mise en corrélation de la mémoire et de l'oubli, les choses tendent à se neutraliser.

Mallarmé souffre de la disposition pathologique de celui qui se referme sur lui-même; il y a danger d'autisme qui peut éclore par suite de la narcose d'une contemplation qui fixe "l'ennui dans le métal cruel d'un miroir"[1]. Cette narcose envahissante marque Les Fenêtres, Pour votre chère morte, Ses purs ongles, Le Pitre châtié, Le Tombeau de Charles Baudelaire et surtout dans Igitur, "se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître."[2]

Il y a un facteur de complexification posé par les dangers de la glace mallarméenne; ses manifestations, particulièrement

---

1 Idem, op.cit., O.c., Symphonie littéraire, p.264.

2 Ibid., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.439,440.

dans Le Pitre châtié, Hérodiade, Les Fenêtres et le sonnet du cygne nous empêchent de toujours lui accorder un brevet d'impassibilité. L'esthétique du poète, qui la plupart du temps se méfie de la passion est en cause: Hérodiade, II, Scène montre qu'il y a un danger de réintroduire la passion obscurément sentie dans une oeuvre qui se veut sereine; les choses risquent d'être portées à leur limite de rupture. La glace aux affres présente quelquefois la scène du feu solaire en agonie[1]. Pour la princesse iduméenne, le miroir sera siccatif, se peuplant de feuilles mortes, ne pouvant être comme dans Brise marine un au-delà de l'efflorescence. Même dans ce dernier poème, l'activité desséchante et mortelle de la réflexion se trahit quand le lecteur apprend que les jardins réfléchis par les yeux s'étalent désuets.

La fonction exhilarante de la glace risque de virer en frénésie. Quand les personnages eux-mêmes se réfléchissent, la glace refuse de les présenter tels qu'ils se voudraient, excepté dans Les Fenêtres[2]. Mallarmé n'accepte pas de se laisser prendre à ce thème du fantastique dans ses autres poèmes. Comme la vie que son ami bouddhiste, Cazalis, lui révèle, le miroir s'avère être un rideau d'illusions changeantes, une nappe de verre incitant aux erreurs d'affectivité, à celles des sens et de la raison.

---

1 Note: tel est le cas dans Soupir, Toast funèbre, Tout orgueil, Eventail (de Mademoiselle Mallarmé) et Hérodiade, I, Ouverture ancienne.

2 Note: je n'inclus pas ici l'expérience d'Igitur puisqu'elle en est une de disparition, ni celle de A une petite Laveuse blonde qui ne se penche sur 'l'eau claire' que pour se voir.

Les erreurs d'affectivité provenant de l'auto-suggestion réapparaîtront dans Hérodiade, II, Scène quand la princesse s'adonne à l'autoscopie interne, cette expérience dans laquelle un sujet croit apercevoir l'intérieur de ses organes, "Les pâles lys qui sont en [elle]"[1]. Les erreurs des sens, c'est-à-dire les hallucinations mallarméennes, marquent Les Fenêtres, Soupir et Au seul souci de voyager. Finalement les erreurs de la raison, ceux nommément de la magie, agiront dans Igitur et l'extériorisation de la volonté de puissance rendra compte de la réflexion dans Las de l'amer repos. Ainsi le créateur réussit à tourner à profit les erreurs que la glace lui impose à Tournon et à Besançon.

Mallarmé affronte aussi le problème du silence de sa glace. Si d'autres font parler les parois lumineuses, il ne saura recourir à cet effet trop facile. A cause de son silence, le chercheur devine en la glace le mensonge d'une secrète autonomie. La confrontation avec elle risque de devenir une jonction périlleuse comme en témoignent les expériences du cygne, du malade et du pitre. De même, Hérodiade et Igitur se découvrent prisonniers de leur support réflexif, de cette fascination qui ajourne l'activité et l'affectivité; ils s'épuisent, confondus par la profondeur exorbitante et illimitée de leurs glaces, à la fois mensongères et véridiques.

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.

L'expérience de la réflexion pose certains dualismes affolants ou paralysants. Mallarmé s'est arrogé le pouvoir de contempler l'ineffable pour après ne pouvoir le rejoindre: nous découvrons l'ironie de la glace[1]. Il y a aussi cet autre dualisme entre le besoin de désirer et celui de saisir: l'auteur s'éprouve pris en écharpe entre les deux dimensions de l'idéal extatique et de l'art discipliné. Un dernier dualisme déchirant vient avec la réalisation que le lieu où se situe son rêve coïncide avec celui où il se voit livré au hasard. A part d'infliger la notion du néant et du hasard, le miroir attaque aussi le Rêve. En lui gît l'Ain Soph cabalistique, le retrait qui dépourvoit les choses de leur suc onirique. La dénudation du rêve impose à Hérodiade une répugnance invincible: "Mais, horreur! des soirs dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité!"[2] Dans le reflet des yeux aimés, le Pitre commet une transgression contre le Rêve créateur que vit Mallarmé par suite de ses confrontations nocturnes avec la glace: "Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale."[3]

---

1 Note: pour d'autres propos sur l'ironie, cf. cette thèse, p.50, p.264 à p.266.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45. pour d'autres précisions sur 'horreur', cf. cette thèse, p.50, 342,343. L'horreur de la dénudation réflexive paraît aussi dans Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.54: "l'horreur lucide d'une larme"; ibid., Le vierge, le vivace..., p.68: "l'horreur du sol où le plumage est pris"; ibid., Igitur,III, Vie d'Igitur, p.440: "voyant la glace horriblement nulle"; ibid., Le Réveil du faune, p.1466: "A la piscine / Des sources, à l'horreur lustrale qui fascine / L'azur, je vais déjà tremper l'être furtif / Qui de leur glace va renaître, primitif"; ibid., De l'Orient passé des temps, p.1500: "Mon horreur et mes désavoeux."

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.270.

Il est curieux que le poète pose le problème de la culpabilité d'Hérodiade et du Pitre sans que soit, à vrai dire, posé le problème du mal; mais il y a le péché de la transcendance qui dénude l'aventurier et son rêve. L'accomplissement de la glace, l'acte de transcendance qu'elle propose au contemplateur attaque l'imagination. Car, contrairement à ce que prétendait Taine[1], le miroir ne correspond pas à l'imaginaire; il attaque la vitalité de l'imagination et la vide. Ce sera au génie de Mallarmé de transformer la neutralité et la stérilité de sa glace en principe esthétique.

La fonction ultime de la glace se résout en une série d'épreuves pour Mallarmé. Il y a un aspect particulier à cette aventure, une mise en demeure qui exige l'élaboration et l'acceptation d'un dolorisme de la glace; ce que les philosophes appellent l'utilité et même la nécessité de la douleur. Il arrive que dans cette paroi qui reste exigence de transcendance, il y ait un fléchissement de dynamisme et un reploiement d'être. Quelquefois les mouvements ne s'esquissent que pour s'épuiser dans des miroirs qui s'éteignent. On verra qu'il y a un but initiatique à cette entreprise, mais considérons d'abord, en bref, les activités de dévidage.

---

1 Note: Henri Peyre cite Taine dans Somptuosités littéraires, Impressions-Publicité, Paris, 1933, p.192: "Douée d'une force pareille à celle du cristal merveilleux, l'imagination du poète rapproche, détache et va saisir les objets en les réfléchissant; elle les groupe; elle compose, en un mot, le paysage au moment où elle le rend en couleurs fidèles."

La glace propose souvent une grâce un peu maladive, une morbidesse qu'on retrouve chez les autres poètes symbolistes attardés au thème de l'expérience spéculaire[1]. Elle peut devenir un lieu d'hibernation au paysage évacué qui met en valeur la désuétude, cet abandon où tombent les choses dont on a cessé de faire usage. A part la "Solitude [...] / Mira sa désuétude"[2] de Petit Air I, l'obsolète et le périmé paraissent dans la plupart dea poèmes où figure le miroir ou un de ses analogons[3]. Le rinçage de la glace va balayer les apparences; il y aura une relégation des formes à l'allègement et un tamisage de sa charge usuelle. L'insatiabilité du miroir travaille les images, en réduit l'épaisseur. Alors que les choses s'affinent, elles provoquent un étirement conceptuel. Il arrive que Mallarmé tire de la glace tout son suc, ne laissant que feuilles mortes ou scintillation .

---

1 Note: chez Mallarmé, on retrouve cette morbidesse dans Les Fenêtres, Au seul souci de voyager, Brise marine, Pour votre chère morte et Frisson d'hiver.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Petit Air I, p.65.

3 Note: une atmosphère de désuétude plane dans le sonnet du cygne, Au seul souci de voyager, Brise marine, Hérodiade, Tout orgueil..., Soupir, Igitur, Pour votre chère morte, Quand l'ombre menaça, Le Tombeau (de Charles Baudelaire), Noces, Frisson d'hiver, Ses purs ongles et Le Démon de l'Analogie. Cette atmosphère se double d'un inachèvement dans Les Fenêtres, le sonnet du cygne, Au seul souci de voyager, Hérodiade et Brise marine. Sauf peut-être dans Ses purs ongles, le miroir ne gratifie pas d'un acte de possession. Il lui arrive cependant d'exaucer sans passer par un tel acte. A ce propos, cf. ce chapitre, p. 325. Il inflige clairement des dépossessions dans Brise marine, Le Pitre châtié et Igitur; et, par un compromis onirique, il y a une désarticulation à la fin de la Scène d'Hérodiade.

Les miroirs délavés paraissent dans Las de l'amer repos, Petit Air I, Soupir et Pour votre chère morte. Ils opèrent pour Hérodiade, Igitur et le cygne une exténuation de leur placement et de leur résolution terrestre. Avec ces personnages, le miroir paraît moins une manifestation de magie qu'une exigence de celle-ci.

On sait que le miroir profane ou domiciliaire présente un paradoxe: en vertu de son absence l'être paraît dans la glace. Cette absence se montre sans devenir le simulacre d'une présence; nous saisissons sa plénitude grâce au monde vide de la paroi. A partir de ce phénomène, Mallarmé procède à une spectralisation alors qu'il épuise le contenu de la glace, qu'il passe au "vague en quoi toute réalité se dissout."[1] Je ne suis pas d'accord avec Albert Béguin quand il dit de l'oeuvre mallarméenne que "les sourdes et lourdes révoltes de l'instinct de la chair, des souffrances, les brusques montées de fantômes intérieurs n'ont point de place dans cette magie qui ne connaît que transparence."[2] Vrai, il n'y a point de démonologie, mais contrairement à ce que dit aussi Orliac, on retrouve une certaine pneumatologie[3].

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.475.

2 Béguin, L'âme romantique et le rêve, José Corti, Paris, 1956, p.383.

3 Note: cette pneumatologie se manifeste dans Les Fenêtres, Las de l'amer repos, Soupir, Igitur et le sonnet du cygne. Les spectres se manifestent tout à fait réels dans Pour votre chère morte, Tombeau (de Verlaine) et Frisson d'hiver. L'apparition paraît plus difficile à définir dans le cas de la muse esthétique de Baudelaire.

Une intériorisation de l'expérience du miroir, un engloutissement spéculaire précèdent la disparition des êtres qui trempent diversement au fond de leur reflet; le pitre et la lune de Las de l'amer repos connaissent une retrempe dans le théâtre intime de l'eau réflexive[1]. Une phase d'engloutissement se manifeste dans l'élaboration du miroir intérieur, celui qui se manifeste dans Le Nénuphar blanc: "Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur"[2]. Les surfaces réfléchissantes peuvent être comme des anthères lumineuses ouvertes vers l'intérieur, introrses. Cette découverte s'accorde avec la vision centripète de Mallarmé: "bref, tout ce qui émane de l'esprit se réintègre."[3] Dans certaines glaces, par exemple celle d'Igitur, les choses semblent rentrer en elles-mêmes, descendre dans les profondeurs de leur essence. Igitur vit une 'implosion' des "ténèbres de toutes [ses] apparitions réunies."[4]

Un phénomène de nudité et de pureté marque cette intériorisation du miroir. Je rappelle que chez Mallarmé la nudisme résulte de l'appréhension de la connaissance: "J'ai été assez heureux pour revoir mon Poème dans sa nudité, et je veux tenter

---

1 Note: comparez cette remarque à propos de Gauguin, cité par Mondor dans op.cit., Vie de Mallarmé, p.604: [il] s'exile pour se retremper vers les lointains et vers soi-même".

2 Idem, op.cit., O.c., Le Nénuphar blanc, p.284.

3 Ibid., La Musique et les Lettres, p.645.

4 Ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.438.

l'oeuvre ce soir."[1] Hérodiade manifeste cette association de la compréhension et de la nudité en contemplant sa réflexion: "J'ai de mon rêve épars connu la nudité!"[2] Il n'y a guère de plus grande nudité que celle d'un miroir et on ne s'étonne pas de voir le nu réflexif mis souvent en valeur dans la poésie mallarméenne[3].

L'image dans la glace doit être la plus nue pour me faire imaginer toutes les autres. Le nu postule une transparence de soi à soi; chez Mallarmé, il s'arroge une valeur de retransmission spéculaire. Ainsi un être nu et qui s'éprouve dépouillé devient lui-même un miroir; l'eau réfléchissante "va nue en sa promenade"[4]. Mallarmé décrit également dépouillés ces personnages-miroirs qui sont ceux du théâtre. Hamlet possède une "traditionnelle presque nudité sombre un peu à la Goya"[5]. Ailleurs il imagine des histrions ayant la réflexivité métallique de l'argent ou le décoloré du tain. Entr'autres, on compte la "haute nudité d'argent"[6] du

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.195.

2 Idem, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45.

3 Note: La nixe introduit la nudité dans Ses purs ongles et l'ange des Fenêtres serait le descendant de celui du Guignon, "Debout à l'horizon dans le nu de son glaive" dans ibid.,p.28. Le nu réflexif figure encore dans Petit Air I, Le Pitre châtié, Las de l'amer repos, Quelle soie..., Brise marine,Frisson d'hiver, Noces, Le Nénuphar blanc et le sonnet du cygne.

4 Ibid., Notes et variantes, p.1453.

5 Ibid., Hamlet, p.300.

6 Ibid., Un Spectacle interrompu, p.276.

clown et d'un saltimbanque "tout nu dans un maillot lavé"[1]. Ces personnages, qui assurent la "réciprocité, dont résulte l'in-individuel"[2], empruntent le masque du vide: le miroir en son être et en son activité. Il existe de la part des exégètes quelques commentaires sur cette nudité réflexive de l'être "impersonnifié"[3]. Francesco Piselli donne le résumé suivant:

> le sujet n'apparaît pas en soi à soi-même, ni aux Autres. Il apparaît en tant que phénomène, "histrion de (soi) même", ce qui constitue le fondement transcendental de la théatralité. Aussi Mallarmé se figure-t-il ce cogito (qui au fond ne diffère pas du cogito cartésien) par la métaphore du miroir: la conscience, alors qu'elle se mire en soi-même, s'en éloigne.[4]

Il me semble à peu près certain que nu correspond à nul. Le mot 'nul' inclut d'ailleurs le mot 'nu'. Guy Sagnes s'oppose à cette association: "Nudité en effet ne signifie pas néant"[5]. Je maintiens que la nudité, comme le miroir, peut marquer une exigence de disparaître. Mallarmé lui-même a établi le rapport entre 'nu' et 'nul' quand il reconnaît en Flaubert un être "nul,

---

1 Ibid., Notes et variantes, p.1559. Note: entendez: délavé.

2 Ibid., Ballets, p.304. Note: la nudité réflexive des acteurs correspond à celle de l'atmosphère théatral ibid., Bucolique, p.404: "ce site habituel, sous un reflet de nuage et lieu commun". Encore dans Bucolique, p.401, ce site reflète un pareil vide chez le spectateur, "esprit là-haut, aux espaces miroitant".

3 Ibid., L'Action restreinte, p.372.

4 F. Piselli, Pour un système mallarméen (aperçu), Synthèses, déc. 1967 - jan. 1968, p.94.

5 G. Sagnes, L'ennui dans la littérature de Flaubert à Laforgue (1848-1884), thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences humaines, p.301.

quelquefois, à force de nudité imposante."[1] Par suite de l'association avec la nullité, on comprend que la nudité puisse mener à une transgression luciférienne de voir les choses dans leur ultime vérité. Hérodiade a, pour ainsi dire, commis sa nudité. Sa dénudation, prisonnière d'elle-même autant que du miroir, signale le péché de l'expérience directe de la transcendance.

Le nu, qui se veut nul et authentique, recoupe la pureté. Ce qui possède "pureté éparse et diamant, comme les étoiles"[2] obtient une qualité réflexive anonyme. Mallarmé nomme le site-miroir où s'opère l'anonymat "le Château de la pureté"[3]. Au moment de la décollation idéale de Jean, Mallarmé loue "Son pur regard"[4]. Un pur et vide coup d'oeil qui ne voit plus par lui-même transforme les prunelles en lieu réflexif. Je rappelle que le drame de Noces devait être la confrontation réflexive de la princesse avec ce regard vide. Enfin, l'oeuvre d'art idéale opère un dévidage qui élimine le poète et permet au texte de se réfléchir en lui-même sans interférence autre:

> L'oeuvre 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.[5]

---

1 Mallarmé, op.cit., Propos, p.127.

2 Idem, op.cit., O.c., Préface à "Vathek", p.549.

3 Ibid., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.442.

4 Ibid., Hérodiade, III, Cantique de saint Jean, p.49.

5 Ibid., Crise de vers, p.366.

Nous dépassons le stade de "se saisir et se connaître intime"[1] dont parle Richard. L'être a pu se 'dessaisir' et se connaître anonyme.

Je considère à présent l'épreuve de l'oubli que comporte la glace mallarméenne. J'ai déjà touché à ce thème dans mon étude du platonisme de Mallarmé et dans mes propos sur son orphisme[2]. La démission mémorielle suit deux mouvements: décervelage et congélation. Le décervelage progresse de manière expansive. Un "cerveau troué" s'évase en "de grandes lacunes"[3]; l'érosion quotidienne de ses heures écoulées à "creuser par veillée une fosse nouvelle"[4] mène à l'oblitération plus large encore, à grandeur de paysage, d'un "cerveau, désagrégé et noyé dans un crépuscule aqueux"[5] pour aboutir au drainage final des toutes dernières distinctions, qui "unira les trous vides"[6]. Le lecteur des confidences des années soixante reste dans le doute; Mallarmé échantillonne-t-il la vraie aventure de ses veilles? Economise-t-il ses

---

1 Richard, op.cit., L'univers imaginaire de Mallarmé, p.172. Cf. aussi ibid., p.176.

2 Note: pour mes commentaires préalables sur l'oubli, cf. cette thèse, p.77 à 79 et p.203 à 208. J'ai aussi présenté aux pages 309 à 311 du présent chapitre certains aspects de la personnalité du poète qui ont marqué son expérience du miroir durant ses années passées en province. Ils seront maintenant approfondis afin d'illustrer la démission mémorielle qui résume l'épreuve essentielle que Mallarmé doit affronter face au miroir.

3 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.144.

4 Idem, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.35.

5 Idem, op.cit., Corr. I, p.164.

6 Idem, op.cit.,O.c., Las de l'amer repos, p.35.

impressions? Toujours est-il que l'esprit et la scène se creusent pour l'élaboration de l'oubli.

Vient alors la congélation en opposition terme à terme avec le décervelage; comme il était agent de dévidage et d'évasivité, le miroir se fait agent de raréfaction et de concrétion.

Dans la constellation de concepts rivés à l'oubli, un corrélat: l'ennui. Il sert de pont entre l'homme et son oubli puis prédispose à l'effilochage mémoriel. Qui vit l'ennui, ne serait-ce que dans son sens obvie, se rend apte à oublier pour avoir tout bonnement perdu l'intérêt nécessaire à l'intelligence de soi-même. Par une espèce d'intuition directe des rapports - ce qu'on nomme de nos jours une contuition - lisant aperto libro les rapports qu'entretiennent le miroir et l'ennui, aussi ceux qui joignent l'ennui à l'oubli, Mallarmé passe de cette tripartition du donné spirituel à la notion d'un miroir producteur d'une ellipse instaurative que figurent l'un et l'autre l'ennui et l'oubli.[1]

Avec l'oubli et l'ironie, l'ennui figure un tiers aspect du terrorisme de la congélation[2]. Le contemplateur voit en la glace une syncope de lumière; cette lumière rétive a prise sur lui - il ne sait que lui céder. Accroché à la neuve autorité de cette ligne de démarcation réflexive, Mallarmé tâche de surprendre

---

1 Note: c'est surtout le cas dans Hérodiade, Igitur, Las de l'amer repos, Les Fenêtres et le sonnet du cygne.

2 Cf. dans cette thèse mon étude de Pour votre chère morte, p. 771 à p. 774.

quelque attestation mystérieuse au bord de son arête, mais il ne surprend qu'un refus d'attestation - disons un parjure de la glace, de cet autrui quasi impersonnel de verre contondant, blessant toujours sans couper ni percer. Nous vérifions que face à l'avivement de la glace réduite à sa dernière expression, à son ultime non-usage, l'aventurier se heurte à une prohibition d'ordre irrésolvable: il confronte son ensevelissement glacial. Quand Mallarmé a tenté d'ébraser cette glace, de percer dans cette fenêtre donnant sur le mystère une baie en ligne biaise pour s'assurer plus de jour sur l'au-delà ainsi que plus de jeu aux battants du réel, ce qui a surgi et circulé l'a happé, puis figé:"Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée"[1] - "Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui"[2] - "l'ennui dans le métal cruel d'un miroir"[3]. Le fétichisme et la surtension spéculaires s'accroissent selon le détournement de pouvoirs que semble alléguer la paroi. On est porté à voir exercé sur Mallarmé une influence de la matière elle-même: "Ce que nous contemplons, dit Ruysbroek, nous le sommes. Ce que nous sommes, nous le contemplons."[4]

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45.

2 Ibid., Le vierge, le vivace..., p.68.

3 Ibid., Symphonie littéraire, p.264.

4 Ruysbroek cité par F. Nef, op.cit., p.115. Note: cette influence de la matière sur l'homme se nomme hyloscopie d'après le terme de Boirac [1893]. Le phénomène est particulièrement fort chez Mallarmé, très marqué par ses objets personnels.

Qui trop embrasse mal étreint; Elbehnon-Igitur, au contact de la surface réflexive, "se raréfi[e] [...] jusqu'à ce qu'il se détachât, permanent, de la glace absolument pure, comme pris dans son froid"[1]. Sous le joug de sa nappe, son fantôme se fait glace, intact et séparé. Jamais il n'échappe à l'auteur de prendre conscience du sevrage qu'opère en lui le miroir, du cloître de gel où il l'encastre: "je me congèle et me mire dans le diamant de cette glace, jusqu'à une agonie."[2]

Mallarmé saisit que l'ennui introduit et contient un aspect essentiel du miroir face auquel se concentre sa quête monacale. Dans L'Azur et Igitur, par exemple, l'ennui revêt cet évanouissement de couleur qu'on retrouve dans le tain, un tain oisif, inoccupé par une présence visiteuse[3]. Cette surcharge de blancheur vibrante et exténuée se devine en un "ciel livide d'ennui"[4].

A la séquestration s'ajoute l'épreuve de la stérilité qui dénie toute notion d'initiative comme elle dénie la moindre agitation extérieure pour y substituer un énervement vide. Parce que son impénétrabilité décrite dans L'Azur fige et prive de nolition,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.441.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.247.

3 Note: qu'on remarque le mot 'tain' dans le mot 'éteint'. Par exemple, ibid., p.150: "Je recule devant les glaces, en voyant ma face [...] éteinte." Encore ibid., p.142: "Je passe des heures à observer dans les glaces l'envahissement [...] qui éteint mes yeux." Pour d'autres propos sur le tain, cf. cette thèse, p.838,839.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Symphonie littéraire, p.263.

l'ennui participe à une des responsabilités originelles de la glace: attaquer l'énergétique de la conscience par sa douceur implacable. Incolore, informe, captateur, l'ennui élabore la suprême indétermination émotive, volitive et imaginaire d'une conscience épuisée qui 's'éteint' dans la glace et dont le correspondant sera la conscience orphique du monde que résume "l'automne éteignant en elle [en le bassin réflexif] son brandon"[1].

Du ferme propos métaphorique que le miroir avait paru promettre et pouvoir maintenir, on accède au refus métaphorique et mnémotique que suggère tel aveu inséré dans Hérodiade et cité plus haut: "Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée"[2]. L'impassivité inaltérée de l'ennui-tain éduque ce qui reste de l'investigation réflexive. Il écarte la naïveté ontologique et le caprice banvillien. Sous sa tutelle, la surface n'éclate plus en suggestions, elle baille en insinuations. Ce qui éclate est son absence d'éclat, peut-être son rêve défunt qui s'étoile vers son extinction. Le contemplateur se détache éteint du tain.

Je refuse de reconnaître la valeur que Sagnes attribue à l'ennui mallarméen: "Est ennui tout ce qu'un miroir peut refléter c'est-à-dire toute existence commune."[3] Loin d'être un commentaire isolé de sa part, il poursuit ailleurs:

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.41. Je souligne.

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45.

3 Sagnes, op.cit., p.300.

> Comme Hérodiade, il [Igitur] demande à la glace devenue ennui, c'est-à-dire ne reflétant que le monde réel et lui-même, de le rendre à lui-même. "De tout cet ennui, temps, il s'est refait." Comme on refait ses forces.[1]

J'espère qu'il n'a pas échappé au lecteur d'Igitur qu'il s'agit dans cette oeuvre d'un mouvement contraire à celui de 'refaire ses forces'. C'est à mauvais escient qu'on se laisse inspirer par un mot ['refait'] pour accueillir la première locution française où il figure, pour ensuite attribuer cette expression à la situation à l'étude. Alors on fait plus qu'écorcher une phrase, on écorche le projet fondamental d'Igitur. La glace, grâce au filet d'ennui sur lequel elle se précise, ne reflète, nouveau filet, que les linéaments du réel et l'ombre d'Igitur, ses indices les plus ténus.

Cette glace d'Igitur, il est clairement dit et réitéré plusieurs fois dans le texte, figure une 'chambre' écartée de la vie d'une chambre d'où s'écarte toute vie, ainsi que l'exigent les prémisses déterminantes de l'ennui mallarméen. Plutôt que de refléter la chambre qu'elle occupe, celle que Sagnes appelle le réel, la glace la résume en une dimension négative; elle s'écarte en abyme de cette pièce, l'aspire vers ses profondeurs muettes, aspirant ce lieu de vie expirante, dernier vestige et dernière intronisation de la conscience humaine.

---

1 Ibid., p.303. Note: Sagnes dit encore dans cette thèse, p.23: "Quand son miroir n'est plus bon qu'à refléter les choses quotidiennes l'Hérodiade de Mallarmé l'appelle en 1866: 'Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée'". Or je maintiens qu'Hérodiade représente le Beau et l'ineffable; elle est le paradigme mallarméen de tout ce qui se retranche du quotidien.

L'ennui qui dessert la glace, réduite à une dimension exorbitante de la chambre d'un esprit mordu par son contact avec la calme insatiabilité du tain, cet ennui devient aussi exorbitant. S'il essouffle et empoussière le familier, il saccage aussi jusqu'à son ultime énergétique: la vibration de la suspicion. D'une part l'ennui résume une sédimentation temporelle: "de tout cet ennui, temps, il s'est refait, voyant la glace horriblement nulle"[1]. D'autre part, l'ennui [lent-nuit] ralentit l'action à peine esquissée lors même qu'il effare l'inspiration et la sursature de défaillance.

Or le temps creuse la dimension essentielle où doit s'engouffrer et ainsi s'authentifier l'oubli "palpitant en le flanc inscient de l'heure"[2]. Comme les minéraux spéculaires, amas de minces feuillets transparents uniquement capables de réfléchir la lumière, l'ennui se compose à partir de couches successives, minces et transparentes plaques temporelles. Il précise les attitudes envers le temps tel que celui-ci se manifeste à la lisière de l'oubli mallarméen: passiveté, stupeur et anachronisme. Un vers de Renouveau fixe cette passiveté de la glace de Tournon et de Besançon: "J'attends, en m'abîmant que mon ennui s'élève..."[3] Et l'ennui qui introduit la distance - non plus celle des mortes et

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.440. Note: il est frappant que dans cette phrase que je cite, le mot 'ennui' revient six fois, suivi de cette phrase: "Impuissant de l'ennui".

2 Ibid., L'Action restreinte, p.373.

3 Ibid., Renouveau, p.34.

de l'Eden antérieur - introduit en sa redoutable sédimentation de mica l'autre mode temporel de cette distance qu'est la stupeur: de la perception du manifesté au souvenir immédiat de ce même manifesté. Il n'en tient qu'à une hystérèse[1] qui vacille dans l'enclave d'une durée d'ennui, durée d'une fascination non sevrée des raideurs du contingent. Aux prises avec sa stupeur, Mallarmé croit se voir vieillir dans l'ennui des glaces: "Je recule devant les glaces"[2]. Enfin l'ennui met à profit le mode temporel de l'anachronisme ainsi que le figure l'agonie du cygne. Du fond de son ennui le supplicié se ressaisit dans un temps autre; à l'inverse de l' "Hyperbole:"[3], déclaration liminaire de Prose (pour des Esseintes), mis là pour cerner un au-delà, l'anachronisme de la saisie perceptive du prisonnier lacustre le plonge dans l'en deça d'une existence en suspens.

Il n'est qu'à repérer les emplois poétiques du terme 'ennui' pour confirmation du chavirement temporel et de l'incertitude oublieuse que, sans exception, il comporte dans l'oeuvre de la maturité:

---

1 Note: au sens strict l'hystérèse produit un retard de l'effet sur la cause dans le comportement des corps soumis à une action élastique ou magnétique croissante, puis décroissante.

2 Idem, op.cit., Corr. I, p.150. Note: dans une méditation sur le miroir, Andrew Sinclair s'arrête au même thème du vieillissement subit que peut comporter la station devant la glace. Il dit d'ailleurs dans What Would You Do if You Met Yourself? I'd Shoot..., Vogue, March 1977, vol.167, no.3, p.263: "Every mirror is a shock of recognition."

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Prose (pour des Esseintes), p.55. Note: il y a un pareil anachronisme ibid., Quand l'ombre menaça, p.67: "L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie". Ainsi la durée lui permet de refléter en lui, de loin, le témoignage du passé ou du futur.

Pour le temps au ralenti:

-"J'attends en m'abîmant que mon ennui s'élève..."[1]

-"Sous l'incurable ennui que verse mon baiser:"[2]

-"Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins"[3]

Pour l'intransigeance de ce temps au ralenti:

-"Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse"[4]

-"Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui"[5]

Pour le témoignage défait d'une activité crispée ou faible:

-"Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,"[6]

-"L'ennui d'aller en visite"[7]

-"Soulève avec l'ennui d'une force défunte"[8]

-"Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide"[9]

La nature orphique, par la "croissance visible" de ses arbres qu'absout la musique d'un violon - instrument à cordes et partant continuateur de la lyre d'Orphée - mime végétativement et en silence ce mystère du temps de l'oubli: "leur ombre [celle des

---

1 Ibid., Renouveau, p.34.

2 Ibid., Angoisse, p.35.

3 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

4 Ibid., L'Azur, p.37.

5 Ibid., Le vierge, le vivace..., p.68.

6 Ibid., Brise marine, p.38.

7 Ibid., Le marchand d'ail et d'oignons, p.63.

8 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

9 Ibid., Les Fenêtres, p.32.

arbres expiateurs] étale de taciturnes miroirs en des plates-bandes d'absent jardin, au granit noir du bord enchâssant l'oubli, avec tout le futur."[1] Nous touchons la chanterelle de l'oubli, de "la corde de l'instrument si tendue en l'oubli sur le son nul"[2] du Démon de l'Analogie qui chavire le temps et fait perdre le sens de la succession.

D'après moi, le poète au miroir ne vise pas à éliminer le temps, pas plus qu'il n'ambitionne d'oblitérer les choses. Il projette de 'frapper temps et choses de stupeur'[3]. Je répète, l'oubli mallarméen donne l'illusion d'un présent absolu parce qu'il impose - ou inflige, selon le cas - l'actuel: "L'oubli, dit Louis Lavelle, nous rend à la présence de ce qui est, en nous retirant à la présence de ce qui n'est plus."[4] Pour conclure sur cette question de la temporalité dans l'oubli mallarméen, j'exprime mon désaccord avec Richard qui édicte que:

> Dans la glace mallarméenne le flot temporel se prend, le passé se gèle et se clôt en un 'oubli', la vie se noie comme un soleil éteint. Rien de plus difficile alors que de ressusciter ce temps enseveli [...] l'âme devra tenter une véritable extraction.[5]

---

1 Ibid., Notes et variantes, p.1547.

2 Ibid., Le Démon de l'Analogie, p.273.

3 Note: je ne suis pas d'accord avec Raymond qui dit dans op.cit., Vérité et poésie, p.198: "[Mallarmé] vise très consciemment à supprimer les choses dites réelles qui nous entourent, à les frapper d'une stupeur qui les anéantit." Frapper de stupeur et anéantir ne me paraissent pas interchangeables.

4 L. Lavelle, Erreur de Narcisse, Grasset, Paris, 1963, p.115.

5 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.65.

Je ne crois pas que la vie se noie mais le souvenir [aile], par contre, se noie. La vie s'occulte d'Hérodiade où elle ne s'appréhende que par un jeu de miroirs.

Le plus souvent, dans l'imagination des gens, le miroir évoque le souvenir. Qui veut se vérifier, se 'rattraper' fait appel au miroir qu'il baptise volontiers de 'souvenir'. Mallarmé, qui compte échapper à son enracinement, y verra l'oubli ultime, dont les dangers lui échapperont pour un temps. Au fait, l'association miroir-oubli rejoint la plus banale réalité - toujours Mallarmé retourne-t-il aux évidences qui nous échappent. A bien y penser, n'est-il pas évident que, dès que le contemplateur quitte sa station devant la glace, il se trouve irrémédiablement oublié par elle? Elle redevient cire vierge comme le suggère l'épître de saint Jacques:

> Si quelqu'un écoute la parole et ne la met pas en pratique, il est semblable à un homme qui regarde dans un miroir son visage naturel et qui, après s'être regardé, s'en va et oublie aussitôt quel il était.[1]

Si longtemps qu'il reste présent à lui-même, le souvenir s'avère absent de toute réalité; il se meuble de choses absentes du monde. Il en est de même pour la glace qui se meuble d'images effectivement absentes du monde. Elle feint de nous faire connaître objectivement une chose[2]. Mais la mémoire vécue selon le

---

1 La Bible, Epître de Jacques, I:22,23.

2 Note: Durand dit dans op.cit., p.60 que c'est "l'impuissance qui condamne la pensée à ne jamais pouvoir intuitionner objectivement une chose."

drame de la glace porte en elle sa délivrance; si elle donne l'oubli, elle tire aussi de l'oubli[1]. Ainsi Igitur arrive à dire: "j'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace"[2]. Nous approchons de la vision de Sartre dans Huis Clos; l'objet lui paraît essentiel par suite du besoin d'un témoin. Son absence n'introduit pas une privation accidentelle mais essentielle.

Il arrive que la paroi dans laquelle il rejoint son reflet éclipse son voisinage immédiat: "j'ai besoin de me croire seul au monde"[3]. Cette phrase n'esquisse pas un mouvement d'âme égocentrique; le miroir mallarméen retire son prix de ce qu'il n'assume pas le rôle d'agent narcissique, pas plus qu'il ne s'offre aux attitudes tourmentées de Poe, Gautier, Rodenbach ou Schwob. Il est, Roland Barthes propose le qualificatif, oriental[4]:

> En Occident, le miroir est un objet essentiellement narcissique:... mais en Orient, semble-t-il, le miroir est vide: il est symbole du vide même des symboles. (L'esprit d'un homme parfait, dit un maître du Tao, est comme un miroir. Il ne saisit rien mais ne repousse rien. Il reçoit mais ne conserve pas.) Le miroir ne capte que

---

1 Cf. cette thèse, Appendice II, p.860, paragraphe 1. J'y cite une lettre de Mallarmé.

2 Idem, op.cit., O.c., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.439, 440.

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.180.

4 Note: le décor oriental séduit tant Mallarmé que Barthes. Pour les propos du premier, cf. de lui - Correspondance inédite de Stéphane Mallarmé et Henri Rougon, P. Cailler, Genève, 1949, p.63.

> d'autres miroirs, et cette réflexion infinie est le vide même (qui, on le sait, est la forme).[1]

On aurait peine à mieux résumer cette dialectique de la glace.

De l'oubli des réalités externes, peu de distance reste à parcourir pour atteindre le liséré incommensurable de l'oubli de soi. Un propos de Julia Kristeva éclaire ici:

> [...] alors que je reconnais mon image comme signe et que je m'altère pour me signifier, une autre économie s'installe. Le signe refoule la chose et son éternel retour [dans] un étrange espace que nous nommerons, avec Platon, (le Timée, 48-53) une chora, un réceptacle.[2]

Sa solitude parasitaire le cloue à une paroi qui lui verse un relâchement hallucinatoire, l'immédiateté angélique d'une image de soi. A son don d'incitation, à sa présomption énergétique focale dont il escomptait une vérification, il demande du nouveau. Monsieur Teste d'avant la lettre qui, lui, se voyait se voir, Mallarmé se rêve se rêvant. Le somnambulisme qui régnait sans partage sur Hérodiade était le sien.

Deux phénomènes compliquent cette expérience. Après avoir estivé dans le sourire d'une dilution onirique, Mallarmé s'essaie au mouvement plus profondément rêvé d'une refonte en soi, d'un engloutissement ab ovo[3]. Dans ce remous, un germe: la glace devient

---

1 Barthes, op.cit., p.106. Note: cette pensée n'était cependant pas offerte comme description du miroir mallarméen. Je crois avoir trouvé la citation qui fait l'objet de la paraphrase de Barthes dans un livre de Léon Wieger, Les Pères du système Taoïste, Les Belles Lettres, Paris, 1950, p.267: "Le surhomme n'exerce son intelligence qu'à la manière d'un miroir. Il sait et connaît sans que s'ensuivent ni attraction ni répulsion, sans qu'aucune empreinte persiste."

2 J. Kristeva, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, éd. du Seuil, Paris, 1980, p.21.

3 Note; nous compulsons à travers Les Fenêtres, Ses purs ongles, Las de l'amer repos et Hérodiade le sacre de cette initiative ontogénétique de la glace. Cf. cette thèse, p.65,65a,66,281, 284,580 et 588.

parturiente d'ange, de constellation, d'oeil cosmique, de feuilles en suspens[1]. Si elle arrivait à assurer toute seule une naissance, elle s'affirmerait en possession d'un dépôt intrinsèque, défini et opératoire d'être. A même ce remous auto-génétique, Mallarmé qui aimait se nommer le crépusculaire quête son anima: elle a endossé la défroque de la princesse iduméenne aurorale.

Dans la rainure d'émoi à laquelle se réduit emblématiquement son miroir de Venise sous la pluie de ses soucis de procréateur[2], il suit - possesseur amnésique de l'initiative - le jaillissement d'un sommé inopiné, d'un projectile d'être qui s'exhibe - comme si la glace avait laissé échapper quelque remords du rêve. Le dépassement vers l'en deçà se caille. L'incertitude hallucinatoire du Démon de l'Analogie intéresse à présent son essence propre qu'il ambitionnait de quintessencier en rebroussant chemin vers la retrempe ontogénétique. Le spectateur oublie s'il est ici ou là, accessible aux cinq sens ou réduit à un seul, aplati en bi-dimensionnel ou inadéquat en tri-dimensionnel, cette année ou l'année dernière à Marienbad.

De Becker considère cette rare occurrence qui engage dans une redoutable voie de retransmission: "Impossibilité de discerner qui rêve et qui est rêvé, qui est modèle et qui est

---

1 Note: il me frappe que le sépulcre d'un 'herbier' contient les germes d'une vie en suspens. La végétation figure aussi dans les aventures réflexives de Las de l'amer repos, Soupir et la première version du Pitre châtié.

2 Note: pour un commentaire sur le souci mallarméen de procréation, cf. cette thèse, p.90, premier paragraphe.

double."[1] Deux cas classiques viennent à l'esprit, d'abord le célèbre rêve du Pavillon Rouge de Tchouang Tseu; d'un ébrouement d'ailes à un ébrouement de rêve, le fauconnier se rêve faucon. Le deuxième cas est le rêve bien connu et plus décalé de Jung dans lequel il se rencontre en temps que son propre guru qui le 'rêve', sachant que la fin de sa vie coïncidera avec la fin du rêve de cet autre lui-même. Ces exemples ne figurent pas des rappels oniriques inopinés - certes pas quand le lecteur se rappelle le conte indien traduit par Mallarmé dans lequel le roi tyran devient pour un moment ce qu'il croit être son propre portrait[2].

A l'aventure onirique déjà amplement hardie de se schématiser s'ajoute une deuxième tentation mallarméenne. Quitte ou double, il veut voir les linéaments de son être, ce qu'on a coutume d'appeler le corps astral. Dans ce vide réflexif chargé de puissance s'inscrit une opération analogue à celle de l'écho. L'écran miroitant répercute un écho visuel. Chacun de nous perçoit qu'une réverbération auditive renvoie à la plénitude sonore

---

1 De Becker, op.cit., p.106.

2 Cf. Mallarmé, op.cit., O.c., Contes indiens, Le Portrait enchanté, p.595,596. Note: le drame de dédoublement de ce conte vient de la plume de Mallarmé. Comparez de ce texte, p.595, "homme splendide, total et debout" avec ces passages ibid., Toast funèbre, p.55: "splendide génie" et p.54: "magnifique, total et solitaire". Comparez aussi du conte, p.595, le "cadre éclaté et vain" avec ces mots ibid., Ses purs ongles, p.69: "l'oubli du cadre". Le conte indien illustre qu'on a droit à l'illusion d'un moment devant la réflexion idéalisée de soi, mais cette illusion se paie ici par la mort. Comparez ibid., Les Fenêtres, p.33: "Je me mire et me vois ange! et je meurs".

originelle alors même qu'elle se porte vers l' "inanité sonore"[1], vers le vide de son destin[2]. Il concrétise un souvenir qui se résorbe en silence. Cette réverbération sonore[3] se caractérise en tant que reflet perçu dans la durée. Or la réflexion mallarméenne s'appuie sur une dimension temporelle autant que sur une dimension spatiale. Ce même écho se caractérise encore par une qualité particulière au miroir du poète: le reflet à distance mis en valeur dans Ses purs ongles et dans Quand l'ombre menaça.

Le miroir assume cette qualité de réverbération de l'écho. Il ne connaît pas de déchirure visuelle ou temporelle par où le souvenir puisse se ressaisir. Sa force de dissémination se prolonge dans la chambre du veilleur de Pour votre chère morte. On appréhende aussi une dissémination de l'oubli de la glace à la chambre rendue 'miroir' du miroir d'Igitur. Cette chambre perd sa persuasion ontologique; reproduction à plus grande échelle et en tri-dimensionnel de la glace, elle se résume en un contour qui attaque les contours. Mallarmé s'environne d'un oubli matériel

---

1 Ibid., Ses purs ongles, p.68.

2 Note: l'écho marie le souvenir et l'oubli dans ibid., Planches et feuillets, p.328: "maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieur et en chuchoter les échos". Ce mode mnémotique est préférable au souvenir intégral.

3 Note: il n'y a pas que les pages d'Igitur, du Démon de l'Analogie, la voix du passé dans Hérodiade, dans ibid., A la nue accablante tu, p.76, "les échos esclaves", dans ibid., Petit Air II, p.66, la voix "par nul écho suivie" et, dans ibid., Les Fleurs, p.34, "l'écho par les célestes soirs" pour attester le rapport entre l'écho et le miroitement. Les exemples de ce rapport sont trop nombreux pour tous figurer ici.

d'où a disparu tout "l'excédent cinétique"[1]. Ce tiers-aspect du miroir hors le miroir existe comme rayonnement ad libitum de la raréfaction que le miroir avait serré dans son cadre. A présent la glace se donne pour mi-fictive avec ce mouvement centrifuge du focal en excentrique: l'oubli s'éprouve comme transfiguration à distance. Cette distance inhérente à l'oubli permet d'étouffer le récognitif trompeur de l'immédiat[2]. Hors des routes pratiquées de la perception, à part les premiers oublis du monde et de la chambre ainsi que de notre participation à l'altérité du miré, on perçoit ce que j'ai nommé un remords du rêve, accroché au souvenir mais le repoussant, et repoussant l'imaginaire pour ne nous laisser que la possibilité de sentir en formes: "Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine"[3] dira à la place du poète Hérodiade.

Mallarmé recommence de plus belle pour cette fois exiger la pureté[4]. Et il l'aura. L'interrègne de l'incertitude, des étirements transitifs du rêve et de l'ennui cèdent la place à l'éclat de la pureté, de l'oubli total pour ouvrir les deux battants

---

1 Cohn, op.cit., L'oeuvre de Mallarmé,Un Coup de dés, p.40,n.

2 Note: on retrouve une même perception chez d'autres esprits, par exemple chez saint Thomas d'Aquin. Marie-Madeleine Davy dit dans La magie au XIIe siècle, La Tour Saint-Jacques, no. 11-12, p.76: "Dieu s'éloigne, et c'est parce qu'il s'éloigne que saint Thomas d'Aquin pourra distinguer le naturel du surnaturel."

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45. Cf. Claude Magny, Le ramage et le plumage, Les Lettres, no. spécial, 1948, p.89 où il parle du voeu mallarméen d'éroder les contours.

4 Cf. ce chapitre, p.322.

de la conscience sur "le pur de nous-mêmes"[1]. Non plus l'oubli onirique, à savoir lequel des deux personnages on peut bien finir par être, ni même l'oubli de toute ressemblance à soi, mais ce nouvel oubli qui va de pair avec la question bachelardienne: "De quel reflet d'être suis-je l'être?"[2] Dans ce périmètre mémoriel, le souvenir se laisse imbiber comme une peinture trop diluée. La paroi s'étrécit: tout s'effondre dans son passé, vers un point toujours plus petit, lequel éventuellement "emportera la lumière"[3]. Nouveau joaillier qui ébauche un diamant, déjà cet agent - sur le plan onirique - a ébauché, dégrossi son idéal. Cette opération s'est réalisée dans un diamant "appendu au fond"[4] de ses nuits. Seul ce 'diamant' paraissait apte à ne pas troubler l'économie d'une expérience d'engloutissement.

Ayda considère la pureté qui réverbère dans la glace:

> Cette pureté est une pureté angélique, propre aux êtres célestes, qui n'ont jamais été exilés sur la terre. C'est "une candeur qui semble n'avoir jamais connu l'exil. Tout ce qui m'environne a désiré revêtir ma pureté". (Symphonie littéraire).[5]

L'acte de purification par le miroir implique plus encore. Dans

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.334. Note: avant le vingtième siècle, Mallarmé avait eu le mérite de travailler ce lien entre l'oubli et la disparition personnelle et générale.

2 Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie, P.U.F., Paris, 1961, p.69.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.439.

4 Ibid., Notes et variantes, p.1490.

5 Ayda, op.cit., p.247.

son article sur le thème de la pureté mallarméenne, Vito Carofiglio fait état de la raréfaction et donne en citation un passage où Mallarmé insiste sur l'être qui se détache de son reflet:

> Emblématiquement c'est la glace qui se centralise comme objet dans la raréfaction qui intéresse soit Igitur soit les choses environnantes: "...se former en raréfiant la glace jusqu'à une pureté inouie, - jusqu'à ce qu'il se détachât, permanent, de la glace absolument pure."[1]

Cette force disjonctive ne résout pas tout. La purification comprend un acte de délestage. Avant d'opérer un dévidage, le miroir a interné, emprisonné la question. Le vide lui est échu, un vide principiel, prohibitif d'être. Or Mallarmé avait pressenti l'existence de deux vides: l'un abyssal, l'autre chargé de puissance. Il considère le mot lui-même: "VID, d'où Véda, voir et savoir, racine sanscrite."[2] Cherchait-il un vide en son vortex et en son soulagement, cet oubli, ce rien d'où il n'est plus possible de percevoir autre que le tout? Dans "cette fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant"[3], Mallarmé perd pied et se perd: "la pureté de la glace s'établira, sans ce personnage, vision de moi - "[4]

La transfiguration lave, délave les évidences du contingent. Mallarmé se voit à la troisième personne; d'un 'il', l'être

---

1 V. Carofiglio, "Pur" mot-clé et mot-témoin chez Mallarmé, Synthèses, déc.1967-jan.1968, p.42.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Les mots anglais, p.963.

3 Ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.439.

4 Ibid.,p.439. Note: dans ce drame, fiole, horloge, oeil et chambre se complètent en se superposant.

se mue en image de ce soi à la troisième personne; le voilà image-figure. De cette figure surgit un masque, celui, blafard, du regard vide. De tel regard vide inscrit en un lieu vide, il devient sa propre absence. Non l'apothéose esthétique ou 'absente de tout bouquet'; car il ne s'éprouve d'aucune manière présent à son absence. La décharge qu'initiait un mouvement de dépersonnalisation au cours duquel, notamment dans Le Démon de l'Analogie, il percevait ses paroles et ses actes comme étrangers à lui-même, cette décharge se parachève. A la place du "pur délire"[1], il y a une pureté qui tient de l'indifférence, celle du "pur vase d'aucun breuvage / Que l'inexhaustible veuvage"[2].

Cette indifférence de la pureté irréfragable alterne explicitement avec une horreur[3] de la pureté. Lisez le terme dans son sens originel: horror, ébranlement qui marque une perception ésotérique totale; une fois goûtée, elle ne peut plus être mise de côté et ne cesse de nous ébranler: "Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité!"[4] L'horreur de la princesse, "la glace horriblement nulle"[5]

---

1 Ibid., Eventails, I, p.107.

2 Ibid., Surgi de la croupe, p.74.

3 Cf. cette thèse, p.315. Note: je dois garder pour plus tard certaines manifestations de l'horreur réflexive. Cf. cette thèse, p.456, 499 et 568.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45.

5 Ibid., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.440. Note: il y a aussi à la p.441 du même segment: "l'horreur de cette éternité", "le personnage d'horreur" et "le fantôme d'horreur".

d'Igitur, cette 'sévère fontaine' de la réflexion, voilà deux épouvantes qui surgissent d'une glace pure, c'est-à-dire vide. Le veilleur a disparu sous son attaque. Je ne vois pas ce que Sagnes perçoit en horror: "les choses, meubles, rideaux disparaissent ou prennent une autre vie, leur agitation précède une apocalypse."[1] D'abord, pour le poète, la contemplation devant le tain du ciel lui expose "l'horreur de ses noires traînées"[2] et le miroitement métallique d'une chevelure "glace d'horreur"[3]; plus tard il se bute à "l'horreur lucide d'une larme"[4] qui s'accommode d'une existence d' "horreur du sol où le plumage est pris."[5] D'un élan héroïque, le Faune s'aventure dans "l'horreur lustrale qui fascine l'azur", ose y "tremper [son] être furtif / Qui de leur glace va renaître, primitif"[6]. Finalement, dans De l'Orient passé des temps, un lumineux étalage capillaire qui va se muer en miroir vivant dans la version définitive jette dans l'esprit du poète un trouble mystérieux, "[son] horreur et [ses] désaveux"[7]. Nulle part ne sera-t-il question de l'ébranlement

---

1 Sagnes, op.cit., p.303.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Azur, p.37.

3 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.

4 Ibid., Toast funèbre, p.54. Je souligne. Note: ces trois termes se rattachent au réflexif. Cf. cette thèse, p.462.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace..., p.68.

6 Ibid., Notes et variantes, p.1466. Je souligne.

7 Ibid., De l'Orient passé des temps, p.1500.

spatio-temporel d'une apocalypse; l'horreur d'une absence pré-sartrienne, ses coordonnées spatio-temporelles arrêtent son choix. La glace en tant que site de l'oubli mallarméen s'absolutise: "un lieu indéfini, dit Poulet, perpétuel, sol horrible où l'on est pris, pris dans une 'épouvantable sensation d'éternité'"[1].

J'ai dit que Ayda parle de 'pureté angélique' et Carofiglio de 'raréfaction', tandis que j'insiste sur l'aspect d'oblitération. Il faut y regarder à deux fois. Le clef reste ce qui "hors de l'art fait toujours défaut"[2]. Issue d'un oubli sacerdotal orphique, cette pureté existe avant tout comme prérequis d'art:

> Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une oeuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières.[3]

Le voilà édifié là-dessus. Il ne cessera de ramener la pureté de son oubli mystique à la frontière de l'art.

En quelques années se sont tues les affres de cette mystique de l'oubli. Une fois achevée l'entreprise d'écluser la barge du vécu "Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!"[4], une fois assumés déperdition, vacuité et vertige implicites dans l'aventure mnémotique, alors s'écarte toute contre-offensive visant un ressaisissement ou un espoir de voir se hisser vers la paroi jusqu'à

---

1 Poulet, op.cit., p.324.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.334.

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.270. Je souligne.

4 Idem, op.cit., O.c., Les Fenêtres, p.33.

lui les êtres du bestiaire et du féminaire mallarméens. Il arrive que l'éclipse s'éclipse. Il peut alors confier à Cazalis: "Je tombai, victorieux, éperdument et infiniment, jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant."[1] Ni 'l'inexpliqué' des positivistes ni 'l'inexplicable' des sceptiques ne le retiendront[2].

Un dernier facteur explique son retrait partiel de l'oubli. Mallarmé veut non seulement être, il veut être perçu ainsi que l'atteste sa passion pour les portraits. Ainsi s'expliquent les photos, les portraits des impressionnistes et des post-impressionnistes: Whistler, Manet, Renoir, Gauguin, Munch et Valloton. Il veut se regarder et regarder le tain dans le blanc des yeux pour accomplir

> -quelque devoir avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude). Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter, dans leur antériorité et voir.[3]

Pour ce faire, Mallarmé sommera l'action esthétique. Car "Agir", c'est "produire sur beaucoup un mouvement qui te donne en retour l'émoi que tu en fus le principe, donc existes: dont aucun ne se croit, au préalable, sûr"[4].

---

1 Idem cité en Appendice II de cette thèse, p.859.

2 Note: on arrive à se demander si Mallarmé ne regrette pas son oubli si ardemment entretenu puisqu'il finit par lui coûter de précieux vers.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

4 Ibid., L'Action restreinte, p.369.

On voit mal quel miroir, celui magique qui fait les frais d'une bonne partie des apparitions et des spectres littéraires, ou celui, coûteux, de Venise qui lui appartenait, "Le vrai miroir [...], celui qui est obtenu par la glace coulée, celui qu'a crée au XVIe siècle Venise, ville de l'eau et du reflet"[1], colle le plus à l'esthétique éventuelle de la glace orphique. Le miroir importe-t-il comme influence littéraire reçue, comme passe-partout thématique, comme microcosme esthétique ou comme agent de révélation ésotérique? J'ai pris le parti de sonder non seulement le miroir magicisé de Mallarmé, mais aussi le miroir domiciliaire que j'appelle miroir profane. Cette manière de commentaire sur une entité d'ameublement ne se justifierait que malaisément à l'égard des autres objets qui ont connu une consécration symbolique mallarméenne.

Ce qui rend compte de mon étude de la glace domiciliaire ou 'profane' est que la présence du miroir, si ordinaire soit-elle, jouit d'une transcendance unique. Elle paraît magique à Mallarmé, ou plus précisément, privilégiée, quelque soit l'allure sans prétention de l'objet réfléchissant. A tout esprit, le miroir donne l'image d'une grande cohérence et d'une délicieuse complexité. On s'étonne que Raymond Lulle ait dit du miroir qu'il "est un corps diaphane disposé à recevoir toutes les figures qui lui sont représentées. Et pas plus que cela."[2] On s'en étonne

---

1 Jean Grenier, Célébration du miroir, Robert Morel, éd., Saint-Martin, 1965. [pas de pagination].

2 Lulle cité ibid. . [pas de pagination].

jusqu'à ce qu'on apprenne que ce penseur fustigeait les fonctions occultes que lui assignaient les sorciers. Je choisis de considérer le miroir domiciliaire parce que je crois que c'est lui, et non le miroir du fantastique, qui entre en fonction dans la création du miroir poétisé de Mallarmé.

Le miroir proprement dit paraît dans Hérodiade, II, Scène, Ses purs ongles, Eventail (de Madame Mallarmé), Quelle soie aux baumes de temps, Igitur, Frisson d'hiver, Miroir II et Miroir III Il jouit d'une permanence matérielle analogue à celle du livre ainsi que de sa vertu de réitération inlassable et patiente, de son assurance absolue qu'il paraît difficile à d'autres objets de communiquer. Tout miroir est susceptible de paraître un agent heuristique pour la simple raison qu'il sert à la découverte. Il s'annonce un instrument de connaissance en tant qu'outil d'identification à vérification qui circonscrit. La posture de confrontation qu'il requiert s'apparente à celle d'une personne en quête de connaissance. Au lieu d'élever l'homme au-dessus de lui-même, la glace le place, pour ainsi dire, à côté de lui-même. Mais ce banal phénomène suffit pour élever l'homme au-dessus de son état d'esprit coutumier.

L'éminence du miroir profane est triple parce qu'il paraît à la fois un agent de perception et un agent 'percepteur':

> Of all physical objects, the mirror is the one that most resembles the human mind. Just as the mind experiences objects as sensations, thus transforming their materiality into pure immateriality, so the mirror strips objects of a large part of their materiality by transforming them into pure light, and thus puts them beyond the reach of all save one of the five senses [...] fringe of mystery,

> because we cannot peer inside or behind its frame [...]. All we can do is react to the suggestions of what is revealed.[1]

Sa paroi semble confirmer l'authenticité et l'exactitude de l'acte de conscience[2] et, corollairement, elle nous assure que la conscience doit avoir un objet[3]. Pour cette raison, de nombreux livres du Moyen Age s'appellent 'Miroir de l'âme' ou Speculum mundi. Troisièmement, le miroir, en tant qu'agent de perception, participe simultanément du monde physique et du monde mental. Or, une des grandes découvertes de la fin du XIXe siècle fut la réalisation qu'une perception propose une combinaison de deux évépements, un externe dans le monde physique et l'autre interne dans le monde mental.

La morphologie de la glace usuelle déroute. Elle se montre capable d'objectiver le jeu des espaces. Sa surface jamais vacante reste pourtant théoriquement un 'vide essentiel qui fonde toute représentation'[4]. Le miroir épanouit la pièce où il se trouve et a pour effet de l'agrandir visuellement par sa mise en

---

1 Chisholm, op.cit., Mallarmé's Grand Oeuvre, p.123.

2 Note: on lit d'Etienne Bonnot de Condillac dans Corpus général des philosophes français, tome XXXIII, Oeuvres philosophiques de Condillac, vol.1, P.U.F., Paris, 1947, p.141: "Les images qu'une glace réfléchit représentent exactement les objets; il n'en fallut pas davantage pour croire que celles qui sont dans notre esprit ne fussent également conformes aux choses extérieures."

3 Note: Raymond dit dans op.cit., Paul Valéry et la tentation de l'esprit, p.40: "Une conscience pure, une conscience parfaitement blanche ne saurait être, [...] une conscience n'existe que par sa relation à un objet, qu'elle n'est pas. [...] Le miroir où ne se réfléchirait nulle image, ou ombre d'image, cesserait d'être un miroir."

4 Cf. cette thèse, p.160 où je donne en entier cette citation. Note: certains auteurs abordent avec profit cette question. Cf. Yves Bonnefoy, L'Improbable, Mercure de France, Paris, 1959, p.152 à 160.

abyme. On le voit dans Ses purs ongles donner un lieu soulagé de finitude sans qu'il paraisse le moindrement magique. Toute glace nous paraît à la fine limite du matériel parce qu'elle échappe au goût, à l'odeur et que, sans les étouffer, elle ne participe pas du monde des sons. Aussi ressent-on quelque interdiction du toucher[1]; le miroir ne s'étale pas pour être palpé comme le font ~~les autres~~ objets beaux.

Qui s'arrête au miroir ordinaire éprouve la tentation d'y voir avant tout morphè: forme ovale, rectangulaire, carrée. avec tant de largeur, tant d'épaisseur, tant de hauteur. Sa matière diaphane, sa hylè donne l'impression d'être rétractile, si bien que sa morphè accuse un retrait vers le bi-dimensionnel, s'effondre et s'aplatit. Ce don de rétractilité qui bi-dimensionnalise les êtres et les circonscrit en un cadre rappelle à Mallarmé un pareil don qui consacre le poème. Mais le miroir profane a-t-il suffisamment de morphè? Jouit-il du principe déterminant qui fait qu'une chose est celle-ci plutôt que celle-là? Il faut répondre que oui. Même face au chercheur d'images qui ne s'intéresse qu'au contenu pictural de la glace d'ameublement, le principe déterminant de sa forme accidentelle compte. Il y a miroir et non autre chose.

Dans le miroir quotidien, notre corps échappe à la pesanteur; on peut dire que grâce à cette représentation, selon la

---

1 Cf. ce chapitre, p.305 pour mes commentaires sur l'interdiction du toucher.

théorie des doubles, l'âme échappe au corps en cette projection visuelle. Grâce au cristal, un de ces "matériaux subtils"[1] qui semble participer du feu, de l'eau et de l'air, le contemplateur jouit d'une prise lumineuse sur l'univers. Au vingtième siècle, on reconnaîtra au cristal une prise sonore sur ce même univers.

Considérons du miroir usuel sa double fonction d'allumage. En tant que corroboration de la conscience mallarméenne, il laisse deviner une absence d'élan vital: "un miroir ne va pas au devant du reflet et personne ne vient, de nulle part, pour y mettre le reflet. Mais c'est l'objet réfléchi qui, lui-même, vient dans le champ du miroir."[2] Pourtant ce miroir 'profane' se veut optativement actif, bien que ce ne soit qu'exceptionnellement qu'il devienne instrumental. Ainsi, pour ceux qui connaissent le code Morse, il peut être transmetteur de messages. En de rares occasions, il assure la propagation non seulement de la lumière mais du feu[3].

Mais regardons sa fonction plus quotidienne qui en fait un agent susceptible d'épandre la lumière. Il fixe surtout un lieu conducteur d'irradiation et une matrice d'effusion. Le miroir excite les valeurs d'allumage et offre une vie alternative de la lumière. Mais il n'est pas pour autant source de lumière comme le veut Hegel, parce qu'il ne possède pas son rayonnement

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Catholicisme, p.391.

2 De Becker, op.cit., p.315.

3 Note: il n'y a pas qu'Archimède qui ait recouru au miroir pour incendier les vaisseaux ennemis au large de Syracuse. Fenimore Cooper rend la glace responsable d'un feu de forêt.

propre; mais on peut dire du miroir coutumier qu'il jouit, Ses purs ongles le montre, d'une culmination de l'irradiation, lui qui effectivement, double la lumière.

A un autre niveau perceptuel qu'offre cette paroi, on reconnaît un site s'apparentant au lieu théâtral et où le spectacle devient le spectateur. Mallarmé établira maintes fois la valeur métaphoriquement spéculaire de l'expérience théâtrale. Mais le miroir d'ameublement continue de poser certains problèmes; s'il rend sensible, il ne rend pas saisissable. La figure de la glace, pourtant à la portée de la main, s'affirme réfractaire à toute tentative de possession. L'instrument accessible renvoie l'image de l'inaccessible; il offre l'assurance de la contiguité sans celle de la compénétration. Deux notions ressortent ici: le réel est interdit dans cette glace qui offre pourtant le climat idéal de la pensée émancipée. Il faut se contenter de l'image de la vie corporelle dans cette substance qui effectue un refus de cette vie qu'elle figure. Dans cette compression des choses qui ignore les protubérances, on se retrouve désincarné. Deuxièmement, bien que le miroir 'profane' soit l'affirmation d'une contiguité que recherche l'homme, il assure par son affolante ambivalence, la preuve d'un exil essentiel, celui éprouvé par Mallarmé depuis son enfance. Pour peu qu'on y pense, ce miroir devient la localisation d'un exil existentiel.

Pour le contemplateur moyen qui s'attarde au miroir quotidien, celui-ci élargit son jeu; il ouvre la scène intérieure,

nous donne aussi une zone effective d'expression à partir d'une vie alternative entre l'homme et son image questionnante, entre le flux et le reflux du regard. Il y a là un accueil sensuel et spirituel alors même que nous explorons des sentiments sans héroïsme, des non-événements. Devant la glace ordinaire, les choses ont le loisir d'être simplement elles-mêmes, d'être présentes, sans plus: elles ne suggèrent pas, elles rappellent.

Enfin, le miroir 'profane', qui donne la contemplation étonnée de la pure présence des choses, ne rend pas par gradations: tout éclate. Le personnage en station devant la glace considère cet agent comme un témoin; son apparente neutralité peut le rendre ahurissant. S'il semble accuser ou rassurer, il n'y est pour rien. De plus, il met l'énergétique de la conscience de celui qui se contemple en relation, terme à terme, avec le vieillissement. Sa présence déchaîne encore d'autres réflexes, le plus fréquent étant de signaler un acte d'immodestie. Aussi il épouse la forme de la rêverie qui s'épanche à travers lui. Dans son emploi normal, Bachelard y voit un être incapable de supporter le rêve: "les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques, ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique."[1] Mais, nous l'avons déjà vu[2], le miroir de Venise du poète nourrit sa rêverie; il ne

---

1 Bachelard, L'Eau et les Rêves, José Corti, Paris, 1942, p.32.

2 Cf. cette thèse, p.337,338. Il peut aussi attaquer la Chimère comme je le dis à la p.315 de cette thèse.

réclame pas des agents obliques ou très subtils de vie onirique; dans la rêverie réflexive, il les choisit souvent simples.

Sans doute l'aspect primordial du miroir d'ameublement et qui le rend significatif à Mallarmé est son côté paradoxal. Comme celui-ci disait dans Igitur qu'il y a et il n'y a pas le hasard, on peut dire deux choses contradictoires au sujet du miroir. Que, d'abord, il ne figure pas un instrument d'illusion mais qu'il a pour tâche de trouver la vérité dans un spectacle illusoire et passager; qu'il figure un trompe-l'oeil et que cette caractéristique impose une convention que l'on accepte en partant: on est dans le coup. Au fond, et ne cela il se rapproche du phénomène poétique, le miroir 'profane' n'est ni véridique ni mensonger. On peut dire qu'il donne un monde de l'entr'aperçu, qu'il irradie, infusé de lumière et d'ombre.

Le paradoxe persiste: par sa fonction le miroir d'ameublement est appelé à établir des correspondances entre le réel ou mirant et l'image ou miré. Instrument occulte par excellence depuis que les miroirs existent, il ne paraît ni trop physique ni trop spirituel[1]. Plus encore, il se situe à mi-chemin entre la science et la vision, unissant l'observation précise à la rêverie. Ses aspects paradoxaux qui entretiennent une mise en question des apparences rendent perplexe n'importe quel contemplateur. Pour

---

1 Note: comparez ce que Mallarmé dit dans op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1424 à propos de son poème Renouveau: "c'est une vision ni trop physique, ni trop spirituelle, elle peut représenter quelque chose."

Mallarmé, la glace domiciliaire n'oppose pas hybris à sophrosunè, ou la démesure au sens de la mesure: elle les marie. Dans sa célèbre lettre à Cazalis à laquelle il faut souvent revenir, on voit que le foyer réflexe authentique ne donne rien de moins qu'un instrument de mesure qui peut agir démesurément. Reprenons un seul paragraphe de cette missive. La première partie dit que son miroir de Venise lui est essentiel en tant qu'agent de sophrosunè. Il raconte immédiatement après comment cet objet peut transformer le voyant de la façon la plus extrême. Le paragraphe commence ainsi:

> J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant.

Or ce même paragraphe se poursuit tout autrement:

> C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi.[1]

Si la pièce d'ameublement communique une hantise de continuité, elle marque aussi une pause, une cessation du mouvement latéral pour passer à un mouvement en profondeur - la prise de possession visuelle de l'avant reste solidaire d'un mouvement de perception vers l'arrière. Le champ du miroir présente effectivement un arrière-plan; si quelqu'un s'approche de nous par derrière,

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.242. Note: je cite l'essentiel de cette lettre en Appendice II de cette thèse, p. 859 à 861.

c'est en face de nous qu'on le voit se déplacer. De là ce glissement commun dans l'esprit des observateurs de la glace d'ameublement: le passé et le distant semblent les précéder dans la glace pour s'offrir au méditatif. Aussi, selon la station qu'il adopte ici où là, le personnage peut annuler sa réflexion très simplement en s'écartant de la glace tout comme il peut la cerner de façon arbitraire et valorisante. Tel se livre l'envers de la dépossession qu'introduit la glace et que j'ai mentionné; dans la pseudo-transcendance, dans l'au-delà de la paroi, la chose se désinvestit de sa transcendance authentique qui l'éloignait de notre possession.

Ces derniers remous de la glace paradoxale montrent qu'elle ne se résout pas entre la jouissance sensuelle et spirituelle, et, quelle que soit cette jouissance, elle peut tout aussi bien virer pour quiconque en affliction. Finalement, je rappelle que par son apparence, le miroir semble un vide, mais par sa réalité tangible il présente un plein. Son apparence, son sens donne sa vérité alors que sa <u>hylè</u> nous paraît fictive.

Je m'arrête à présent à ce que Mallarmé cherche dans sa glace de Venise. L'évolution poétique de l'image du miroir sera nécessairement marquée par les aspirations et les besoins profonds que le phénomène de la réflexivité lui inspire. Mes commentaires préalables sur certains phénomènes que comporte le miroir mallarméen seront approfondis lors de ma description des autres appartenances à la glace que poursuit le poète.

Le cristal plaît à l'auteur d'Igitur qui cherche un endroit stérile, et à celui de Ses purs ongles en quête d'une certaine permanence matérielle, d'une matière raréfiée où le brio focal entre pour beaucoup. Dans le sonnet en question, il veut mettre en valeur du cristal sa présence cyclopéenne, d'oeil à jamais ouvert et presque dégagé de la matière. Il convoite un agent qui puisse retenir les secrets du tellurisme et tout accueillir sans jamais s'aliéner.

Mallarmé cherche encore les caractéristiques de l'eau et du ciel, analogons de la glace mis en valeur dès les premiers poèmes. Il poursuit à partir de l'atmosphère raréfiée de sa morphè en retrait une profondeur illimitée, une adéquation au dehors et à l'azur envahissant et idéalement envahi. Car le ciel, comme le miroir de Soupir, semble marier les mondes physique et spirituel. Du ciel, répondant métaphorique de la glace, il cherche à même cette réplique tellurique "une attirance supérieure comme d'un vide."[1]

Le prospecteur de reflets qui éprouve un besoin de synthèse et un besoin d'assouvir son amour de symétrie compte sur l'englobant de sa glace de Venise pour suppléer à la nature, pour proposer le dévoilement de ses architectures qu'on goûte dans Las de l'amer repos. Car "la nature réussit rarement à produire un tableau"[2]. Il poursuit la promesse d'une méthode globale, d'une

---

1 Idem, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.647.

2 Ibid., Le "ten o'clock" de M. Whistler, p.574.

approche qui saisit les choses telles qu'elles se présentent dans leur complexité concrète et pour ce, la matière de la glace lui paraît toute prête à la riposte. Elle sera en confrontation avec l'implexe de l'existence, mais à la manière cabalistique; elle laisse les sensations venir toutes seules et, comme dans Au seul souci de voyager nous introduit au coeur de la fascination.

Le miroir sert au poète pour aborder le problème de la médiation symboliste; son attrait original est la représentation d'ordre matériel, donc vérifiable, d'un être perçu par la vue. Il agit de façon supérieure à l'image que font les objets extérieurs sur la rétine ou à celle que conserve la mémoire d'objets perçus antérieurement. Sa paroi donne un id quod des entités offertes à la perception. Mallarmé convoite encore l'activité de la glace parce qu'elle fuit les transitions visibles et opte pour une structure flottante dont nous voyons une manifestation dans Brise marine. Je rappelle que le poète exclut la comparaison qui confirme une différence, une aliénation; or l'intervention de la surface réfléchissante, dans Soupir par exemple, paraît métaphorique au poète. S'il convoite la magie de l'image juste et du mot juste, il suit - et dans son dialogue avec la glace, et dans son oeuvre - une initiation alchimique à ne pas forcer les choses, à apprécier leur pure présence[1]. Mallarmé recherche un noyau de concentration spirituelle qui soit oecuménique, c'est-à-dire au

---

1 Note: voilà ce que livrent les contemplations de Las de l'amer repos, Ses purs ongles et Petit Air I.

service de l'impression, du rêve et de la réflexion. Le miroir lui paraît forgé pour recevoir tous les accidents de la pensée.

En Mallarmé il y a un chaman à la quête de certains résultats; il veut un milieu où vivre la confrontation simultanée avec les affres et la jouissance du pitre et du malade, avec le Schaudern que j'ai mentionné. Comme Igitur, il cherche à éveiller en lui un sentiment du devoir et vise, à travers l'équilibre précaire de la glace, une expérience chamanique, un mode de purification qui débouche sur une imperturbabilité qui existe rarement chez d'autres auteurs du miroir[1]. Le chaman qui met à profit ses faiblesses se montre; il cesse de s'en tourmenter comme en témoignent le sage chinois, le cygne et Igitur pour mettre en question l'imagination et reconnaître dans sa paralysie sa systématique d'art. Le miroir n'élimine pas le hasard, mais dans le rituel de la récognition qu'il pose, il l'amortit un peu par la réciprocité qu'il entretient et par sa mise en question spontanée et fugitive du hasard. Prose (pour des Esseintes) en offre un bel exemple.

Le chercheur orphique a besoin d'un site qui lui donne un état naissant du monde, capable d' "allumer dès le principe"[2], capable d'une intuition édénique; chez lui plus que chez les autres, le miroir poétisé propose une fenêtre spirituelle qui, en vertu du miroir d'ameublement ouvert sur une perspective sans

---

1 Note: cette imperturbabilité paraît dans le sonnet du cygne, Toast funèbre, Au seul souci de voyager, Las de l'amer repos.

2 Ibid., La fausse entrée des Sorcières dans Macbeth, p.348.

finitude, peut livrer "un reflet du saint éclat"[1]. On a eu tort de voir en le miroir mallarméen rien d'autre qu'une irruption du néant dans le néant; plutôt il cherche à exalter une effluence non résolue, selon le mode de l'énigme, à "pose[r] une réalité qui demeure en suspens."[2] Il s'agit moins de définir les choses que de les désigner, de les 'impréciser' dans un tête-à-tête avec le lecteur qui participe de connivence. Il lui faut une glace chamanique parce que le chamanisme n'ordonne pas les choses: "il n'use point d'images comme Baudelaire, dit Pierre Martino; il ne les domine pas, il ne les ordonne pas."[3]

Mallarmé recherche encore les résultats suivants dans son commerce avec les glaces. A l'affût du désir, il veut une vérification de son sentiment d'exil. Il voit naître entre lui et la glace un symbole de conjunctio; son complexe de Pygmalion sera assouvi dans Les Fenêtres, Las de l'amer repos, Soupir et Prose (pour des Esseintes). Il y va presque poétiquement douer le miroir d'une âme[4]. Un autre besoin s'avoue dans Au seul souci de voyager, Las de l'amer repos, Pour votre chère morte et le sonnet du cygne: celui, orphique, d'étrécir la mémoire. Finalement

---

1 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.490.

2 Raymond, op.cit., Vérité et poésie, p.200.

3 P. Martino, Parnasse et symbolisme, Colin, Paris, 1970, p.103.

4 Note: il y a d'ailleurs une suggestion de ce pygmalionisme dans Toast funèbre et dans Ses purs ongles.

il recherche un agent qui puisse accueillir le contradictoire, qui marie fiction et authenticité, vu et entr'aperçu, mesure et démesure. Une phrase tirée de la correspondance des nuits de Tournon résume cette extase confusionnelle qu'il quête auprès de la glace: "je veux me donner le spectacle de la matière, ayant conscience d'être, et cependant s'élançant forcenément dans ce rêve qu'elle sait n'être pas - "[1]

L'expérience du miroir mallarméen postule certaines conditions que l'aventurier doit respecter. Je n'ai retrouvé dans les études parues sur ce thème que de brèves remarques sur les conditions essentielles à l'aventure de la glace. Pour cette raison, et parce qu'elles éclairent la démarche du poète qui a voulu les respecter, j'inclus cette parenthèse qui me paraît essentielle à la saisie de la poétisation du fait de réflexivité et à l'accession vers l'esthétisme du "Moi projeté absolu"[2].

Mallarmé, qui, à Tournon, n'espaçait pas ses rencontres avec le miroir, a tôt fait de découvrir les conditions de l'expérience. Cet objet propose d'abord un culte comme le fera le théâtre, ce miroir de la race - il demande un acte de foi. Le contemplateur doit accepter une incertitude qu'il nomme suspens, celui qui installe l'oeuvre de la paroi réflexive entre le mouvement et l'inactivité, "le suspens d'un acte inachevé"[3] de Las de l'amer

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr. I, p.193.

2 Idem, op.cit., O.c., Igitur,I, Le Minuit, p.434.

3 Ibid., Hamlet, p.300.

repos, Soupir et Les Fenêtres. Bien que la distraction ne soit pas indispensable, elle peut être riche du "majestueux suspens"[1] qui contribue à la tonicité psychique essentielle, à l'état de tension des énergies psychiques requis pour le bon exercice des fonctions esthétisantes. Idéalement, cet état de distraction fait surgir une réflexion fictive, "ce suspens sur l'eau où [son] songe attarde l'indécise"[2]. Grâce à un "vide interconscient"[3], on redécouvre ce que présente la glace, mais sans le traduire ou l'inventer. La traduction reste impossible, dit Alan Watts: "as if one were trying to describe the color of a mirror in terms of colors reflected in the mirror. Just as sight is something more than all things seen."[4]

Je ne suggère pas que l'expérience postule comme condition une hyperconscience, un état de tension surhumaine[5]. Non plus n'y a-t-il, à proprement parler, de rigueur d'opération. Encore l'oeuvre du miroir ne requiert aucun Satan artificier. Bien que l'expérience de la glace semble s'opposer à l'impatience de l'esprit,

---

1 Ibid., Bucolique, p.402. Cf. cette thèse, p.206,208, 209.

2 Ibid., Le Nénuphar blanc, p.285.

3 Valéry, Variété II, Gallimard, Paris, 1924, p.195.

4 Watts, op.cit., p.13.

5 Note: Petit Air I, Soupir, Quelle soie aux baumes de temps, Las de l'amer repos et Eventail (de Madame Mallarmé) assurent qu'il n'est pas nécessairement question d'une tension surhumaine.

les périodes de station devant elle n'ont pas de longueur fixe[1].

Une loi du miroir mallarméen semble être qu'il faille lui céder l'initiative. Dans ce sens, les mots - qui pour le poète sont des miroirs réciproques - exigent aussi qu'on leur cède l'initiative. L'abdication de l'initiative assure "l'art exquis de vibrer selon la note exacte"[2] de la paroi. Mallarmé accepte que l'autorité du miroir et son arbitrage soient non résolus. Il ne donne pas un mirage à tout coup, mais il requiert le recul, la distance essentielle au mirage, celle du Nénuphar blanc. Je rappelle le tabou, l'injonction contre la tentative d'approche du pitre où je reconnais un besoin de pudeur qui n'est pas le propre du miroir d'ameublement.

Une dernière condition qui entre en jeu dans la plupart des aventures du réflexif sera la solitude[3]. Le miroir requiert ailleurs un isolement de la conscience à laquelle entraîne justement l'oeuvre mallarméenne. Il existe dans une cellule, qui, quelquefois, donne sur un théâtre, celui de la nature: "O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule."[4] s'écrie devant son monde la traumatisée du miroir iduméen.

---

1 Note: ces périodes connaissent une résolution rapide dans Brise marine, Petit Air I, Le Pitre châtié, A une petite Laveuse blonde et Le Démon de l'Analogie. Les durées s'étirent pour Frisson d'hiver, Igitur et Hérodiade. Elles échappent à toute détermination dans Au seul souci de voyager, Les Fenêtres, Ses purs ongles, Eventail (de Madame Mallarmé) et le sonnet du cygne.

2 Mallarmé, op.cit., Propos, p.181.

3 Note: y échappent Petit Air I, Quelle soie aux baumes de temps, Frisson d'hiver et Prose (pour des Esseintes).

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

On ne peut trop le dire: le miroir pénètre partout chez Mallarmé et sa fonction matricielle varie grandement. Or nous savons, depuis André Breton, que l'image la plus forte est "celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé"[1]. Avec un pareil sujet, il y a risque de perdre de vue l'objet de notre méditation qui se dénonce lui-même en tant qu'objet de méditation. Nous affrontons, avertit Cohn, un piège courant qui hante les sondages mallarméens:

> Nous avons eu, particulièrement dans le cas de Mallarmé, beaucoup trop de cette sorte de 'critique' coquettement occupée à parer des guirlandes de ses phrases l'objet - heureusement mort - de son étude.[2]

Le miroir de Mallarmé refuse de suivre un ordre quelconque, esquivant les lois naturelles et celles du fantastique courant. L'important est qu'il appuie naturellement et non artificiellement la voyance et l'oeuvre du poète. On peut dire que chez lui, cet agent s'invente tout seul. Il donne l'assurance de l'apport du spécifique dans ce sens qu'il a son caractère en ses lois propres, qu'il ne se rattache à aucune chose, ni n'en dépend. Mallarmé garde conscience de la modalité perceptuelle de ce médium et saisit que l'irréalité du miroir poétisé n'est qu'une apparence, due au caractère fascinant et totalitaire de la présentation. Comme le vitrail de Sainte, il rejette les propriétés accidentelles; il en annonce la consomption au profit de la substance poétique.

---

1 A. Breton, Manifeste du surréalisme, J.-J. Pauvert, Paris, 1962, p.27.

2 Cohn, op.cit., L'oeuvre poétique de Mallarmé, Un Coup de dés, p.27.

Nous savons qu'il respecte la loi de la similitude plutôt que les aberrations du fantastique; au lecteur de garder à l'esprit que cette loi se fonde sur des caractères essentiels, et que Mallarmé a son propre entendement de ce qui s'inscrit dans l'essentiel, lui qui déclare qu'il n'y a que la Beauté. Son miroir ne propose pas la pure existence parce que le penseur ne résiste pas à la tentation d'ajouter la réflexion à l'expérience. Acceptons qu'il ait un besoin pressant de justifier rationnellement sa foi en la nécessité de l'art. La glace montre néanmoins que son contemplateur reste attiré tant par la pure existence qui hanta Rilke que par l'existence artistique immuable.

La paroi offre un lieu conducteur tout en demeurant un agent protecteur qui livre accès visuel à l'autre monde. On peut dire sans exagération qu'il propose quelquefois un relais de sympathie; Mallarmé peut se transposer à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et d'inexprimable. Ainsi cet agent éduque le regard. Son intentionnalité animiste, ses échappées de feuilles ou de constellations nous demandent et nous redemandent d'être conscients de son état irradiant; sa limpidité mobilise plus qu'un fait d'évidence. Par sa <u>hylè</u> rattachée aux occultes prestiges de la matière, le miroir possède les titres de toute limpidité; celle-ci mène à l'intronisation de la nudité, comme nous verrons. Est limpide ce dont rien ne trouble la parfaite transparence, ou encore l'intelligible. On sait que, parmi les miroirs préférés du poète, il y a ceux qui sont dépourvus de

tain - Toujours cette limpidité présente une essence 'altière' comme l'Idée. Le miroir de Eventail (de Madame Mallarmé) apparaît "limpide"[1]; le pitre qui a plongé dans son reflet devient "limpide nageur"[2]; il y a aussi les personnages-miroirs, le "Chinois au coeur limpide et fin"[3] et la princesse dotée d'une "Rare limpidité"[4]. Ces êtres paraissent des demi-aveux de réflexivité, presque des précipités de réflexion. Même quand le poète ne la spécifie pas, la limpidité reste en position d'attaque et fait de la glace une ellipse de pureté et de nudité. De cette nudité, elle propose la congruence, et pour ainsi dire, la conscience.

En bonne règle, le miroir ne pose pas plus de problème que l'écho[5], lié à la distance et au révolu, et qui éduque l'audition de son reflet sonore. Si la distance se présente négligée et négligeable au coeur du miroir profane, elle s'affirme exorbitante quand celui-ci est magicisé par Mallarmé; son miroir offre l'ici d'un là-bas. Sa profondeur peut devenir illimitée, occupant l'arrière de l'image pour, à l'occasion, acquérir autant d'importance que l'image elle-même. Tel paraît le célèbre "lucide

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Eventail (de Madame Mallarmé), p.57.

2 Ibid., Le Pitre châtié, p.31.

3 Ibid., Las de l'amer repos, p.36.

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

5 Note: je parle de la valeur réflexive de l'écho à la p.337 et à la p.338 de ce chapitre.

contour, lacune"[1] sous une de ses manifestations. Autant qu'elle l'était dans le jeu de la glace d'ameublement, cette profondeur qu'envisage le cygne se révèle non maniable. Cette non-maniabilité se valorise d'une tonalité obsessive: elle étale une profondeur morte, morte parce qu'illimitée, illimitée parce que morte[2].

Les "glaces à scintillation de bijoux"[3] paraissent à Mallarmé des dépôts de diamantaire; mais s'il y reconnaît le règne du lapidaire, il ne s'arrête pas à la qualité gemmale du trop-plein. Il retient surtout des pierres précieuses le ferme propos de leur éclat périphérique. On voit qu'il ne fait pas consciemment la différence entre le miroitement et le reflet; il la reconnaît cependant entre le miroitement et la scintillation, l'irisation et la fulguration. Dans l'invite de la glace poétisée, la fragmentation lui paraît une aberration, une culbute de l'aséité de la matière[4]. Ainsi, je ne suis pas d'accord avec Shartar lorsque celui-ci conclut: "Neither what used to be called reality nor the individual consciousness is sought for in the shattered mirror-metaphor."[5] Le miroir quotidien qui illustre en sa fonction et

---

1 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56.

2 Note: une illustration de cette profondeur morte paraît dans Ses purs ongles.

3 Ibid., Deuil, p.524.

4 Note: je ne suggère pas que le thème de la fragmentation lumineuse et sonore ne fait pas l'objet de belles rêveries mallarméennes.

5 Shartar, op.cit., p.28.

son essence interne une sorte d'appréhension de la fragilité que les rites de la superstition ont codifiéé, devient chez Mallarmé un dégustateur de fragilité; celle-ci reste une nécessité interne et s'accorde avec le refus d'une certaine concrétude manifeste par exemple dans Eventail (de Madame Mallarmé). Les cahotements de la fragmentation spéculaire n'entrent pas dans les poèmes. Par contre, le miroir possède les indices du flux et se veut une assurance de celui-ci[1].

Le miroir qui, comme nous l'avons vu, donne un temps vide, ouvre une anthologie de silences; les glaces retentissent muettes chez la poète. Elles superposent les silences, vident les questions et, pour reprendre une belle expression de Barthes, elles opèrent le recul des signes. Mallarmé n'y poétise-t-il pas une hantise et comme une musique du silence[2] dans Ses purs ongles? N'en propose-t-il pas le vide et l'intégral? Ce silence réflexif a du vide la véridicité ineffable. Exception faite pour Hérodiade, le miroir reste vierge de l'interrogation directe de la parole - vierge parce que impénétrable. Car la glace s'affirme imperméable par sa dureté et, quand manque celle-ci, par son mystère. Pourtant, elle peut nous pénétrer de toutes manières, nous envahir[3].

---

1 Note: le monde du flux occupe Quelle soie aux baumes de temps, Soupir, Eventail (de Madame Mallarmé), Le Pitre châtié, A une petite Laveuse blonde et Au seul souci de voyager.

2 Note: comparez de Mallarmé, op.cit., O.c., Sainte, p.54: "Musicienne du silence".

3 Note: c'est le cas dans Les Fenêtres, Soupir, Las de l'amer repos et le sonnet du cygne.

Par son adresse banale, le miroir est au monde de la réalité, mais par son côté privilégié, il opte pour les franges de cette réalité. Disons qu'il offre un contre-poids du réel et, à l'occasion, son correctif. Ainsi participe-t-il aux moyens du mystère chez Mallarmé; fréquemment, il en a les désignations et l'ancienne autorité. A garder ceci à l'esprit, on voit que la sensation habite la glace. L'état d'âme s'y verse et, simultanément, l'état d'âme devient la glace elle-même. Accession à la sensation, puis dépouillement de cette sensation, la glace veut résoudre ses fonctions en tant qu'aboutissant d'un état d'âme.

Une phénoménologie du miroir mallarméen nous invite naturellement à parler de l'orphisme du poète . Chez Mallarmé, Orphée tient le miroir, privilège que lui refuse la mythologie qui le réserve à Persée. On se rappelle que ce dernier était détenteur d'une glace grâce à laquelle il a pu impunément observer la Gorgone pour ensuite la mâter. Qu'eût fait Orphée muni d'une telle glace? Cet intervalle lumineux propose un puits d'impersonnalité qui n'existe pas que dans Igitur. Le poème comme le miroir rejoint l'impersonnel; un miroir ne peut pas se mirer, pas plus qu'un poème, bien que Mallarmé ait parlé de tenter un miroitement interne dans Ses purs ongles. Le poème mire un état d'âme et en arrache un semblable au lecteur .

J'ai dit à la page 220 de cette thèse que le miroir orphique doit assurer une résolution de la déchirure entre l'homme et la nature, entre l'humanité et l'éternel. Le monde qui se mire

dans la paroi mallarméenne est justement le Monde lui-même, l'humanité. En cette glace, sa phylogénie se propose de récapituler l'ontogénie universelle. Ce qu'on expérimente dans cet entrelacs orphique atteint les hauteurs de la transcendance. Le miroir de Mallarmé devient héritier d'une telle transcendance dont il lui arrive de proposer quelque chose comme la géométrie. L'oeuvre d'Orphée sera de soumettre la passion à l'art: le langage du miré y participe et offre un climat approprié pour cette entreprise.

Essentiellement l'oeuvre d'Orphée se tourne vers le terme de la vie; son instrument réflexif figure une réalité intermédiaire entre l'en deçà et l'au-delà, frange entre la vie et la mort. Celui qui s'y contemple retrouve un vivant tourné vers l'antérieur, vers cette mort qui est le passé; il feint d'être un mort-vivant penché vers la vie à la manière du sage de Las de l'amer repos, du malade... Toute vitre présente une surface réfléchissante, toute surface réfléchissante se donne pour vitre sur un ailleurs qui contient les défunts et l'antérieur. On retrouve jusqu'à certains miroirs qui sont eux-mêmes morts, celui de Soupir, d'Hérodiade, de Ses purs ongles et d'Igitur. Ils accueillent "le pur de nous-mêmes par nous porté"; ce qu'on y découvre ne se manifeste pas dans l'existence. Le 'pur de nous-mêmes', oui, mais "qui dans l'existence ou hors de l'art fait toujours défaut"[1].

Finalement cet agent s'accommode d'ironie car Mallarmé aime cultiver celle de l'inadéquation du réflexif. La glace

---

1 Ibid., Solennité, p.334.

accueille l'ironie parce que sa hylè propose une mort qui fait songer à l'éternel, qui tourmente d'idéalité[1]. La situation focale de la glace a l'appoint de l'ironie, d'un "creux néant"[2] lumineux qui oppose dans son non-être quelque chose de rêvé et quelque chose d'accompli. Le miroir poétisé devient cruellement attirant et mortellement repoussant; il porte la désuétude et la dépossession vers leur au-delà d'ironie. Son point de départ devient un point d'arrivée sans que soit résolue la sensation d'exil.

J'ai parlé à la page 346 du miroir d'ameublement en tant qu'agent heuristique. Tout d'abord, celui de Mallarmé semble refuser d'être un agent de connaissance excepté pour Hérodiade, le pitre et les amants de Prose. A y regarder de près, cet agent présente un vortex de cristal où tout s'expérimente à travers la présence questionnante du poète. Il jouit d'un pouvoir d'attestation et d'économie ontologique. Michaud constate la fonction de distillation et de divulgation de son témoignage:

> Nous ne nous étonnerons [...] pas de constater que [...] le miroir retienne au contraire l'attention de ceux dont la démarche [...] a pour principal objet d'interroger le mystère de l'acte poétique et pour qui le mot, en même temps qu'il trouve sa valeur d'image, tend à devenir précisément un "outil de rêve" et, par là même, un moyen de connaissance d'un genre apparemment nouveau.[3]

---

1 Note: le miroir se présente en tant qu'objet veuf dont la beauté a la valence de l'ironie dans le sonnet du cygne, Les Fenêtres, Le Pitre châtié, Au seul souci de voyager, Hérodiade, II, Scène, Brise marine, Tout orgueil fume-t-il du soir, Prose (pour des Esseintes), Le Tombeau de Charles Baudelaire, Quand l'ombre menaça, Petit Air I, Noces et Le Démon de l'Analogie.

2 Ibid., Une dentelle s'abolit, p.74.

3 Michaud, op.cit., Le thème du miroir dans le symbolisme français, p.199.

Mais le poète avait-il besoin d'un instrument de connaissance, lui qui vit "antérieurement, selon un pacte avec la Beauté qu'il se chargera d'apercevoir de son nécessaire et compréhensif regard, et dont il connaît les transformations"[1]? Il semble que oui.

D'emblée, nous constatons une double fonction apparemment contradictoire. La glace se révèle symbole affolant parce qu'elle est à la fois invite à la sensibilité épicritique et ouverture à une théorie de la connaissance. La sensibilité épicritique sera celle, par exemple, qui rend compte du sentiment d'exil imposé à Mallarmé lors de sa station devant la glace. Il ne s'agit pas de la sensibilité protopathique de celui qui serait surpris par son image, sans plus, ce qui marquerait une sensibilité purement affective qu'il illustre quand il se décrit "un monsieur [...] qui reste stupéfait de s'être miré, par exemple, dans une source."[2] La sensibilité épicritique que je lui attribue fait suite à l'émotivité purement affective et comporte des données cognitives qui sous-entendent un profond discernement des stimuli reçus; Mallarmé connaît des états de trans-conscience. La sensibilité épicritique entretient la problématique de l'exil par le constat de l'ecoéité de l'homme miré qu'elle impose, le constat de ce qui fait qu'il se trouve en deçà et non au-delà de la paroi. Cette sensibilité, porteuse d'eccéité, est révélatrice du grand ECCE du jeune Mallarmé,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Livre, instrument spirituel, p.378.

2 Idem cité par Noulet dans Suite mallarméenne, éd, des Artistes, Bruxelles, 1959, p.22.

non 'voilà que tu es', mais 'voilà que tu es là et non où tu veux être'.

Vrai, le miroir orphique donne un foyer de glissement de l'image au sens de cette image, et le poète veut "choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements."[1] Cet agent orphique ne décode pas nécessairement les significations, mais il peut s'y prêter. Ainsi dans Ses purs ongles, il ébauche une cosmologie, une étude métaphysique de l'univers matériel. Mallarmé s'y jette dans l'objectivité, il devient la pensée de quelque chose, de la constellation ou Septuor. Telle me paraît la "mise en évidence"[2] de la glace. Dans Igitur, elle offre la certitude absolue:"[la conscience de soi] se présente également dans l'une et dans l'autre face des parois luisantes et séculaires"[3]; pareillement, la double réflexion offerte par le Livre doit produire une "équation sous un dieu Janus, totale, se prouvant."[4]

Plus souvent dans la glace, les choses ne sont pas prouvées mais éprouvées. On peut dire que cet agent stochastique, cet agent qui 'vise bien', tend à offrir une connaissance conjecturale

---

1 Idem, op.cit., O.c., Sur l'évolution littéraire, p.869.

2. Ibid., Autre étude de danse: les fonds dans le ballet, p.307.

3 Ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.438.

4 Idem, op.cit., Le Livre, feuillet 105 A. Cf. aussi dans ce livre le commentaire de Schérer sur la conception bifide de Mallarmé, p.95.

puisque celle-ci respecte l'ascendance du hasard. Comme dans Las de l'amer rapos, il arrive à la plus grande précision par la plus juste approximation: "La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal."[1]

Que Mallarmé puisse entretenir simultanément sensation et connaissance au cours de ses aventures avec la glace singularise le phénomène de connaissance épistémologique qui en découle. Cette appréhension présente un quatuor d'aspects, une gnoséologie par étapes simultanées du miroir: elle est insolite; elle est gratuite; elle est initiatique; elle est prémonitoire.

L'appréhension est insolite parce que, comme le remarque Claudel à propos de son maître, le miroir dépasse l'entendement vers l'énigme. Ainsi dans Ses purs ongles, pour reprendre la phrase de Marshall McLuhan, 'le moyen est le message' et le miroir devient l'inéluctable. Parfois même il désinvente. Son instantanéité structurale donne la rencontre de la conscience et de l'inconscient et présente le désir sous sa forme visible, doublement visible puisque perçu dans un agent qui voit. La connaissance s'avère encore insolite parce que, souvent, la paroi présente un acte qui se veut dépourvu de signification [2]. Enfin, à travers la contemplation du semblable on arrive à l'invraisemblable qui ne rejoint pas chez Mallarmé le délire mais qui le présente comme

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Théodore de Banville, p.522.

2 Note: c'est le cas du sonnet du cygne, de Las de l'amer repos, d'Eventail (de Madame Mallarmé), de Petit Air I, de Tout orgueil..., de Prose (pour des Esseintes) et d'Igitur.

vrai.

Ensuite la gnoséologie de la glace où se conjuguent sensation et connaissance est gratuite; elle procède par ignoratio élenchi, par une variante mallarméenne du sophisme classique qui consiste à considérer le miroir quand effectivement on aborde le procédé de symbolisation épistémologique.

Après, cette gnoséblogie est initiatique de par sa plénitude ésotérique qui arrive au seuil de la révélation sans tenter une saisie; cette connaissance se contente d'être voie vers la voie, 'illation' du monde non donné immédiatement, mais donné par inférence à la suite d'une longue réitération. Dans la connaissance initiatique, la seule manière d'appréhender un phénomène c'est de le refléter. Villiers de l'Isle-Adam en disait autant: "Mon raisonnement COINCIDERA, s'il est strict, avec l'ESSENCE même des choses [...]. En un mot, je suis, en tant que pensée, le miroir, la Réflexion des lois universelles."[1] Par la connaissance initiatique à laquelle il donne accès, le miroir permet à Mallarmé de chercher la vérité qui pour lui se résout en 'pureté'; est pur ce qui n'a pas été altéré par l'usage. Les contenus de la glace échappent à l'usage. Disons en passant que pour le "solitaire ébloui de sa foi"[2] le miroir n'inclut aucun jugement éthique. La perception initiatique intéresse la faculté de savoir

---

1 V. de l'Isle-Adam, op.cit., vol.I, p.96.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

contempler la "soeur sensée et tendre"[1] qu'on retrouve dans nombre de poèmes.

Une connaissance initiatique recoupe souvent la préméditation divinatoire, ce que nous contemplons dans l'entr'ouvert de la glace; le contemplateur se trouve informé par l'exposé de déchiffrages ésotériques; le miroir orphique laisse entrevoir. A travers l'oeuvre poétique, sa magie divinatoire est discursive. Plutôt qu'une valeur divinatoire proprement dite, le miroir possède une qualité prémonitoire; il ne présente pas l'avenir selon les modes de la métagnomie occulte. Sa magie prémonitoire donne un signal d'extase et une attestation d'intuition créatrice. Elle rappelle de loin la poésie de l'Islam qui sert à la divination. Sa prescience se veut inexploitée; son allégation propose un avant-goût seulement. Il donne l'aveu d'une ébauche et le demi-aveu d'une recension. Il n'y a pas que les devins et les magiciens du Moyen Age qui ont poursuivi l'alignement et le décodage de l'avenir et en ont cherché un diagnostic opératoire[2].

Avare d'images, le miroir mallarméen demande donc l'hypertrophie, le developpement anormal du visuel comme fonction psychique. Il est le signe de l'investigation et la signalétique de la

---

1 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56. Note: cette 'soeur' parait encore dans Pour votre chère morte, Brise marine, Soupir, Las de l'amer repos, Quelle soie aux baumes de temps, Petit Air I, Frisson d'hiver et Le Nénuphar blanc.

2 Note: Catherine de Médicis, notamment, avait, par l'arbitrage de la glace divinatoire, appris quels seraient ses successeurs sur le trône.

lisibilité. Le lecteur du miroir, de n'importe quoi, celui qui sait "deviner peu à peu" découvre sans traduire: "l'unique entraînement imaginatif consiste [...] patiemment et passivement à se demander [...] 'que peut signifier ceci' ou mieux, d'inspiration, le lire."[1] La contemplation divinatoire qui postule comme une revision, une lecture des motifs mirés devient, à la manière de la lecture, et selon l'expression du poète, une pratique désespérée. Puisque chez Mallarmé on lit "sur le tain de souvenirs"[2], le commerce avec les livres offre une garantie de réflexion divinatoire; le livre autant que le miroir paraît un instrument d'introspection "pour se mirer en un soi propre"[3]. Enfin, la connaissance ne s'élabore pas tant dans notre fonds qu'elle ne se projette au loin à la manière de Hamlet qui "épand l'atmosphère de génie [...] du fait de s'être miré naïvement dans le séculaire texte."[4]

Regardons à présent la glace dans ses fonctions de médiation et de métamorphose. Chez Mallarmé, le miroir simultanément monte un degré vers la lumière et en descend un vers l'ombre. Dans le concert de significations qu'il accueille, les métamorphoses foisonnent. Le miroir donne à la fois métaphore et métamorphose; mais s'il produit des transformations, il ne reproduit pas

---

1 Ibid., Ballets, p.307.

2 Ibid., Le Genre ou des modernes, p.318.

3 Ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.437.

4 Ibid., Hamlet, p.302.

celles du fantastique ou de la Renaissance, ces anamorphoses qui terrifient ou émerveillent. Il y a toutefois, si je peux proposer le terme, un ophtalmotropisme, une force transmutatoire ensevelie, à la fois fertilisante et résumante. A la suite de la mythologie qui transforme Narcisse en fleur, le miroir du poète entretient les métamorphoses suivantes:

Il transforme dans

- Petit Air I, une femme en 'jubilation nue'.
- Les Fenêtres, Toast funèbre, et Une dentelle s'abolit, la fenêtre en surface réflexive.
- Las de l'amer repos et Brise marine, l'oeil témoin en paysage antérieur.
- Le Pitre châtié, l'oeil spéculaire en piège aquatique.
- Les Fenêtres et Igitur, le moribond en ange et l'héritier de la race en radiance.
- Hérodiade, I, Ouverture, l'automne en 'alarmes'.
- Hérodiade, II, Scène, la princesse en feuilles mortes.
- Soupir, le ciel reflété en front féminin.
- Quelle soie aux baumes de temps, la chevelure féminine en extension fusible de la glace.
- Au seul souci de voyager, le chant de l'oiseau en sourire.
- Ses purs ongles, une constellation en harmonie des sphères.
- Eventail (de Madame Mallarmé), un éventail en liquéfaction de miroir réfléchi.
- Pour votre chère morte et P. Air (guerrier), un tissu illuminé

par un feu en surface réfléchissante de ce feu.

- Tout orgueil fume-t-il du soir, un meuble en miroir solaire.
- Le Tombeau de Charles Baudelaire, une pierre tombale en surface qui réfléchit une flamme.
- Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui, un lac de cristal en miroir de l'inaccompli.
- Eventail (de Mlle Mallarmé), un bras de femme en réflexion de la Seine à Valvins.
- Le Démon de l'Analogie, une main en palme.
- Le Nénuphar blanc, une bulle d'eau en miroir bombé.
- Tombeau (de Verlaine), l'eau d'un poème en miroir intérieur.

Et j'en passe.

Est-ce rien de moins qu'une orgie de métamorphoses? Et pourtant on ne peut pas dire que Mallarmé force les images; il garde du miroir quotidien sa qualité de pur pavoisement, mis en valeur dans Quelle soie aux baumes de temps[1]. Le poète respecte l'élément de fortuité qu'il récupère du miroir d'ameublement; ne laisse-t-il pas fleurir des idées adventices, venues des sens?[2]

Je veux à présent jeter un regard sur les ressorts particuliers de la métamorphose du miroir mallarméen, Il peut opérer une féminisation du contemplateur que nous retrouvons dans Las de

---

1 Note: encore le miroir est-il agent d'agrément dans A une petite Laveuse blonde, Eventail (de Madame Mallarmé) et Eventail (de Mlle Mallarmé).

2 Note: Mallarmé exalte ouvertement le fortuit dans les textes suivants: Petit Air I, Le Démon de l'Analogie, Noces, Le Tombeau de Charles Baudelaire, Le Nénuphar blanc et Las de l'amer repos.

l'amer repos, Soupir et, à un degré moindre, dans Le Tombeau de Charles Baudelaire. Cette féminisation n'est pas à confondre avec une capacité d'efféminer. Aussi quelquefois se produit un Hierosgamos que je constate dans Soupir et Prose (pour des Esseintes)[1]. Cet Hierosgamos prend parfois la forme d'un engendrement de l'autre et assouvit le complexe de Pygmalion de Mallarmé[2]. Il n'y a pas cependant de magie génératrice qui engendre un monde d'objets.

L'hierosgamos ne figure pas la seule forme d'interraction et d'interpénétration. Le cygne pris dans son reflet en témoigne également. Aussi il arrive que le miroir offre un chassé-croisé; Igitur-spectateur pénètre sa glace et son fantôme en émerge; dans Toast funèbre le soleil descend pour réfléchir dans la vitre du tombeau, et le génie puis sa page écrite en émergent, à jamais libres. Quand l'ombre menaça fige un autre chassé-croisé, à la fois inutile et ironique. D'une façon insolite, qu'il s'agisse ou non de féminisation et d'Hierosgamos, la glace procède par assimilation, ce qui rend perplexe le lecteur puisque l'assimilation caractérise le vivant. Evidemment, le miroir sert à confronter le moi à la figuration du non-moi; il offre en plus une participation dans Au seul souci de voyager, Brise marine, Le Nénuphar blanc et

---

1 Note: cet Hierosgamos paraît encore dans Pour votre chère morte, Las de l'amer repos, et peut-être même dans Les Fenêtres et dans Ses purs ongles.

2 Note: cet engendrement ou son proche semblable marque Les Fenêtres, Soupir, Frisson d'hiver, Las de l'amer repos, Ses purs ongles, Noces et Pour votre chère morte.

Frisson d'hiver.

Le miroir peut effectuer des réductions, des condensations quasi alchimiques; il entasse l'épars. Dans son contour, le soi est pris dans un 'vers'. Par un procédé d'involution, il produit un passage de l'hétérogène à l'homogène non loin des tentatives occultes. Si le miroir peut éliminer le fortuit des êtres issus du monde phénoménal accueillis en lui, il témoigne alors d'un absolu dont ces êtres - égarés de leur monde phénoménal - offrent une correspondance demi éclose. Il amène à échéance les virtualités. Rappelons-nous la relégation à l'arrière du miroir authentique dans Eventail (de Madame Mallarmé), la condensation cosmique de Ses purs ongles, l'éventement de Las de l'amer repos, l'évanescence de Tout orgueil fume-t-il du soir, le résumé d'un laps en or de Toast funèbre, la rétraction spéculaire du Néniphar blanc, le raccourci délavé de Brise marine et l'éclipse du sonnet du cygne. Ces phénomènes comptent quelquefois des transpositions du monde[1]. Le miroir y donne des vérités d'approximation et non des vérités approximatives. Ces poèmes ont une fonction d'universalisation; la métamorphose du miroir atteint la cosmicité, la rédemption par un retour à l'unité où sujet et objet sont interchangeables.

On sait que Mallarmé ne cherche pas tant à refléter qu'à susciter par homéopathie dans l'ambiance accueillante de la glace,

---

1 Note: il y a des transpositions de notre planète dans Prose (pour des Esseintes), Au seul souci de voyager, Brise marine, et Les Fenêtres; puis celles du soleil dans Toast funèbre et Tout orgueil fume-t-il du soir; enfin celle des étoiles dans Ses purs ongles.

le point commun étant le plus souvent la luminosité. Le miroir met en scène de "latents pouvoirs"[1], un relais de médiation. Ce pouvoir de reconduction anime la munificence et la libéralité du miroir mallarméen qui veut "douer [les choses] de résplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires."[2] Dans certains poèmes, la glace offre un point d'émergence, un terme salvateur[3]. Ailleurs la délivrance qu'opère la réflexivité se teinte de fatalisme ironique[4]. Quoi qu'il en soit, la paroi réflexive "tire d'interruptions le caractère momentané, de délivrance."[5]

J'ai dit précédemment que Mallarmé ne cherche pas dans la glace une amélioration. A vrai dire, il n'y cherche pas non plus de consolation; ni le cygne ni Hérodiade n'y souscrivent. Mais, tout comme le miroir se présente de lui-même chez le poète, on peut dire que les secours en font autant[6]. Ailleurs il fait plus que présenter un secours ou un stimulant: il opère une rédemption dans Au seul souci de voyager, Toast funèbre, Prose (pour des

---

1 Ibid., La fausse entrée des sorcières dans Macbeth, p.350.

2 Ibid., La Musique et les Lettres, p.647.

3 Note: on remarque ce terme salvateur dans Ses purs ongles, Igitur, Le Tombeau de Charles Baudelaire et Tombeau (de Verlaine).

4 Note: l'ironie paraît dans le sonnet du cygne, Au seul souci de voyager, Toast funèbre, Tout orgueil fume-t-il du soir et Quand l'ombre menaça.

5 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.384.

6 Note: le miroir exauce dans Les Fenêtres, Petit Air I, Las de l'amer repos, Quelle soie..., Soupir et Igitur.

Esseintes) et Ses purs ongles.

Le miroir propose certaines garanties. Dans Les Fenêtres et Soupir il paraît lénitif, dans Toast funèbre et Las de l'amer repos, compensatoire. Il y a une réconciliation par la synchronisation dans Pour votre chère morte, Las de l'amer repos, Igitur, Toast funèbre et le sonnet du cygne. Que le miroir présente une équinoxe [Pour votre chère morte], un lendemain [Toast funèbre], une éternisation [Ses purs ongles], une unicité du rapport temporel [Igitur] où un vernis d'intemporalité [Las de l'amer repos], il y a une manière de remontée temporelle - tout ce qui a été demeure accessible. Dans ces textes, la glace aborde son oeuvre au ralenti; elle se soumet "à la lenteur des lois naturelles"[1]. On voit que ce jeu temporel peut devenir une fonction suspensive[2]. La validité réside dans l'image consécutive, la rémanence qu'ils nous laissent, cette Nachbild allemande ou after-image anglaise qui proposent l'avènement du "diaphane suspens"[3]. Il séduit au point de porter Mallarmé vers une quête des permanences[4].

La médiation du miroir triomphe dans sa transmission et sa retransmission de la fascination, sa dualistique du rêve et de

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.246.

2 Note: remarquez la fonction suspensive dans Eventail (de Madame Mallarmé), Au seul souci de voyager, Hérodiade, Soupir, Frisson d'hiver et Le Nénuphar blanc.

3 Idem, op.cit., O.c., Un Spectacle interrompu, p.278.

4 Note: à part l'éternisation de Ses purs ongles, il y aura les permanences esthétiques du Tombeau de Charles Baudelaire et du Tombeau (de Verlaine), puis la permanence planétaire de Quand l'ombre menaça.

l'envoûtement et l'impartialité relationnelle de son germe d'énigme. Qu'il soit ou non un prétexte à interpénétration, le miroir propose également chez le poète un contact à distance, une distance toute relative. Par cet écart qu'il entretient, il introduit la fascination. Or, assure Blanchot, "ce qui nous fascine nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature 'sensible', abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire."[1] Attire, par exemple, ces pauvres aventuriers que sont le pitre châtié et le moribond des Fenêtres.

N'ai-je pas dit que le miroir est appelé à conférer un sens? Oui, mais je rappelle qu'il s'agit d'un sens onirique, énigmatique, obtenu par 'déchiffrements'. La fascination obtenue par la médiation de la glace a une occurrence étonnante[2]. Et justement, les plus beaux vers de Brise marine tiennent à l'absence insolite du pouvoir fascinateur des yeux détenteurs de la réflexion des vieux jardins: "Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe"[3].

Chez Mallarmé, cependant, la fascination recoupe le "rêve lucide"[4]. Le poète rêve: la matière du miroir, encore que criblée

---

1 Blanchot, op.cit., p.23.

2 Note: cette fascination point dans le sonnet du cygne, Les Fenêtres, Le Pitre châtié, Ses purs ongles, Las de l'amer repos, Au seul souci de voyager, Quelle soie..., Hérodiade, II, Scène, Noces, Soupir, Igitur, Pour votre chère morte, Frisson d'hiver, Le Démon de l'Analogie et Symphonie littéraire.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Brise marine, p.38.

4 Ibid., Symphonie littéraire, p.262.

d'incertitudes, mue sa pensée et se mue elle-même en un chargement de songe voulu, prémédité. La glace a l'appoint du rêve et, nous l'avons vu, sa chronicité trouble. Sont oniriques les médiations du miroir dans Les Fenêtres, Au seul souci de voyager, Soupir, Petit Air I, Las de l'amer repos, Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui et Hérodiade. Cette dernière, s'adressant à un miroir planétaire, la lune, avoue son empressement d'adoratrice de tous les miroirs, lune, elle-même, son rêve, son bassin d'eau en confluence réflexive avec le paysage environnant. Dans le conatus de cette composition paraît le point nodal de la médiation dont je parle, son axiome qui se comprend mais résiste à l'explication:

> Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle,
> Mon rêve montera vers toi; telle déjà,
> Rare limpidité d'un coeur qui le songea,
> Je me crois seule en ma monotone patrie
> Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
> D'un miroir qui reflète en son calme dormant
> Hérodiade au clair regard de diamant...[1]

La médiation du miroir, porteuse de rêve, arrive à une désarticulation d'enivrement qu'on apprécie dans Les Fenêtres, Petit Air I et Pour votre chère morte. Le rêve atteint un efficace de charme pour le cygne. Avec le pitre et la princesse, on passe de l'hallucination à l'envoûtement. Mais pour le pitre comme pour le cygne et Igitur, l'envoûtement de la glace mènera à l'hébétude dont j'ai déjà parlé.

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

On arrive au terme de la médiation primordiale de la glace mallarméenne: l'énigme[1]. Celle-ci participe de l'image générique plus que du concept. Dans sa médiation énigmatique, le miroir ne pousse pas, il tire; toute emprise est abjurée. C'est la glace maintenant qui, dans une feinte terme à terme, questionne Mallarmé. Elle ébranle la sensibilité, l'imagination, la réflexion et la mémoire. Caillois nous apprend que:

> La signification rituelle des énigmes apparaît d'abord dans le fait que la solution [...] ne correspond nullement à la question et n'y est rattachée qu'en vertu d'une convention traditionnelle.[2]

Il s'agit d'un processus de médiation par transduction; on passe d'un cas particulier sans l'intermédiaire de quelque chose qui ressemble à une affirmation générale. Le miroir touche au simple réel et, ab infero, le détermine.

Dans la glace quotidienne les images s'esquissent non maniables, présentes absolument. Mallarmé outrepasse le fait réel pour atteindre le phénomène, ce donné reçu par nous et qui nous modifie. Le phénomène se différencie de l'apparence en ce qu'il donne ce que sont les choses pour nous. Le miroir hypostasie les sensations, les détache de l'auteur et de ses personnages pour leur conférer une existence propre. La paroi réflexive et ses analogons qui nous séparent du monde peuvent donner une image du sens de ce monde: "évoquer petit à petit un objet pour montrer

---

1 Note: j'ai considéré l'énigme lors de mes propos sur le miroir et la connaissance qu'il peut conférer.

2 Caillois, op.cit., L'énigme, origine de l'image, p.154.

un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements."[1] Mallarmé pose en axiome son miroir comme dynamogénétique; il élève le tonus psychique à la manière de la musique. Encore, il transforme les êtres en idées d'être. Il peut simplement effleurer un sujet, faire éclore l'image affective par laquelle le contemplateur sent l'objet[2]. J'ai remarqué que l'état d'âme présenté le plus fréquemment par le miroir - quelquefois avec une note d'ironie - est la plénitude[3]. Je répète, l'objet n'est pas prouvé, il est éprouvé énigmatiquement par la retransmission de l'affect qu'il comporte.

Nous avons vu que la centralité résumante de la conscience orphique évolue chez Mallarmé en une mystique de la réflexion. Cette mystique met quelquefois en jeu deux miroirs, l'oeuvre et le monde que le poète voit représenté par l'activité théâtrale. Une étude du miroir chez Mallarmé serait incomplète sans un bref commentaire sur la place de la réflexivité dans son esthétique personnelle.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Sur l'évolution littéraire, p.869.

2 Note: on voit bien cette mise en valeur de l'image affective dans Las de l'amer repos, Soupir, Petit Air I et Tout orgueil du soir.

3 Note: cette plénitude paraît dans le sonnet du cygne, Les Fenêtres, Petit Air I, Eventail (de Madame Mallarmé), Ses purs ongles, Las de l'amer repos, Au seul souci de voyager, Quelle soie aux baumes de temps, Toast funèbre, Soupir, Igitur, Prose (pour des Esseintes), Pour votre chère morte, Le Nénuphar blanc et Quand l'ombre menaça.

Le jeu de miroirs de l'oeuvre et du monde entretient également le remous et le drainage d'un dépassement insigne; il réactive l'indice d'une dérobade du monde sensible qui s'apparenterait au platonisme. Or j'ai pris le parti d'un orphisme mallarméen solidaire des vertus focales de la matière, et surtout affranchi de la rédintégration platonicienne vouée à ramener l'existant à son intégrité première.

On peut s'inquiéter, faute que la légitimité du monde sensible ait été envisagée ouvertement en rapport avec la surréflexivité mystique, de la valeur d'une vue orphique de ce monde matériel dans une perspective mallarméenne[1]. Je soutiens que le poète veut l'un portant l'autre et qu'il se donne une grande rigueur de principe pour concilier sa mystique de la vacuité avec les choses. Chez celui qui prétend un élan indivis de l'adhésion au monde, le sens de ce monde paraît plus fatal. Sa mystique du miroir appelle à longue échéance l'arrière-image du monde. Ce commentaire ne s'explique pas par un surcroît de méticulosité; la détonation conceptuelle du contingent réclame quelque élucidation. D'ailleurs il en va du thème réflexif que porte cette mystique; le thème, au dire de J.-P.Weber, importe par dessus tout: "En Mallarmé, tout s'éclaire à la lumière du thème: vocabulaire, structure, forme des poèmes, les proses poétiques, la pensée esthétique, philosophique, rituelle; et jusqu'à son destin."[2]

---

1 Cf. cette thèse, p.184,185.

2 J.-P. Weber, Genèse de l'oeuvre poétique, Gallimard, Paris, 1960, p.294.

Quelle est la part de l'orphisme lorsque l'homme-miroir correspond au cosmos-miroir, lorsque le miroir ne signifie plus une surface plane ou bombée, mais quelque chose comme la chambre d'Igitur, "grotte de notre intimité"[1]? Quel est le clapotis du réel exclu du frôlement unifiant des réflexions néantisantes? Que la sacralisation du monde s'accomplisse par la plongée chtonienne reste problématique et n'est pas présentement de notre gibier. Reste à savoir si une suffisance du réel survit à la complicité transmutatoire de sa capitulation interne. Il faut savoir si d'aventure existe un étiage où s'amenuise la coulée de ses crues; cette ténuité lui serait garante d'un contrat supérieur avec l'oeuvre.

Le monde matériel entretient un discours latent avec l'oeuvre, et, inversement, dans son état suprême, le monde se 'lit'. Béguin porte une appréciation sur les évidences de ce rapport qui entre dans la pensée mallarméenne:

> Une relation d'universelle sympathie régit toutes les manifestations de la vie et explique la croyance de tous les penseurs de la Renaissance à la magie. L'homme est au centre de la création, où il occupe une place privilégiée [...] grâce à sa dignité de créature pensante et consciente, de miroir où l'univers de reflète et se connaît.[2]

Mais Ghil et bien d'autres encore insistent sur l'autonomie

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, Scolies, p.449.

2 Béguin, op.cit., L'âme romantique et le rêve, p.50.

spirituelle de l'écrit du maître: "Verbe qui va se cérébraliser à une impossibilité devenue mystique."[1]

Revenons à Mallarmé. Ecrit-il le mot 'matériel'? Il rêve de "mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité."[2] Qu'on rédime la matière de sa polychromie; qu'elle communique le ferme propos de son aséité aux mots:

> Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose. [...] les mots - qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors - se réfletent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.[3]

Ces dires sont autant d'aveux sur la matière qui 'assonne' avec l'oeuvre qu'on sent matérielle lato sensu. Quand le poète escompte tel ou tel dsstin pour le vers, il faut y lire le seing du monde. Et avoir la latitude d'esprit nécessaire pour voir en cette nature l'intrépidité creusée, concentrique et ensevelie d'un accueil, ce qui est l'accueil irradié d'une fidélité. Son indolence opulente se rédime en "Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!"[4]

Le mot, s'exerçant sur le réel, maintient le continu épistémologique d'une avancée tout en étant un agent de réduction et d'extraction de l'être. Mallarmé hypostasie la matière au

---

1 Ghil, Au 25e Anniversaire de la Mort de Stéphane Mallarmé, Belles-Lettres, sept. 1923, p.253.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.364.

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.234.

4 Idem, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace..., p.67.

matériau de l'oeuvre pour produire, par exemple, "le lac d'un distique"[1]. Sachez que cette oeuvre se fait à partir de vocables s'apparentant de façon attractive à l'être, conformément aux lois d'une autre hypostase, celle du vers mallarméen auquel il a donné une existence en soi: "qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire."[2] Cette mutation envahit aussi le vocable qui "nous présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair; et dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer."[3] L'hypostase des mots consacre l'inaltérable du vers et celle de l'image consacre l'inépuisable de la vision. A travers l'activité hypostatique, les matières qui ont macéré dans leurs particularités s'avouent dans un début de dégagement d'être. Il y a une mise en résonance des choses du monde, l'exténuation de leur substance en harmonisation avec le tissu réticulaire du vers qui en saisit l'allure.

Richard dit de la parole mallarméenne que "Chaque vocable enclôt ainsi en lui une pétite flaque de matière."[4] Laquelle, arachnéenne ou stellaire, s'affirme capable d' "entretenir à tout

---

1 Ibid., La Musique et les Lettres, p.646. Note: il y a une nuance de réflexivité dans cette expression.

2 Ibid., Crise de vers, p.368.

3 Ibid., Les Mots anglais, p.901. Note: Jacques Schérer dit dans L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé, Nizet, Paris, 1947, p.162: "L'occultisme est le seul corps de doctrine qui combine la notion d'hypostase telle que nous l'avons trouvée dans la philosophie antique et dans la théologie chrétienne, et la notion de bipolarité dont la sociologie a montré les applications."

4 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.379.

le moins un reflet du saint éclat"[1]? La matière qui subsistera spiritualisée dans le vers devra s'accorder à la versification de rupture du poète qui 'cède l'initiative aux mots' à réflexion multiple, projetés "en paroi de grotte"[2]. Mauron affirme que Mallarmé "exige une certaine obliquité des mots, une acception de biais qui les rend ambigus, propres à miroiter dans plusieurs directions."[3] Cette obliquité de la réflexion rehausse le diamant et se transmet au vocable mallarméen modelé sur lui et sur sa réfringence qui emmagasine la lumière alors même qu'elle la fait dévier. En plus de l'obliquité de la réfraction, la multiplicité des miroitements lumineux existe dans le diamant comme tel. Pour emprunter un terme au vocabulaire de la joaillerie que le poète affectionnait tant, son vers reproduira un collier, une 'rivière' de mots-diamants que la citation de tout à l'heure [p.389] décrivait 'se reflét[an]t les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre'. Ces mots-diamants "s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries"[4]. Avec le vers diamantaire, à la fois pierre et source, Mallarmé active le Solve et coagula des Noces alchimiques du feu et de l'eau. Les reflets de biais et presque occultés se

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.490.

2 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.386.

3 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.66.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.366.

dévorent entr'eux: "Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté."[1] Le rêveur de langage, qui jouait souvent sur la métamorphose des mots alors qu'ils passent du français à l'anglais ne pouvait manquer d'apprécier que le 'diamond' anglais donne l'homonyme du Daïmon grec, cette âme des transformations cosmiques.

Qui médite sur la valeur et le sens du diamant constate le prix qu'il devait avoir pour Mallarmé. Il y reconnaît un miroir nul qui réfléchit de partout et surtout en lui-même. Il représente un noyau d'anonymat autant que "le trou magnifique"[2] du théâtre. Son épi-réflexion possède la propriété de resplendir dans les ténèbres "pour que l'ombre dernière se mirât en son propre soi"[3] comme le décrit Igitur. Nombre de dires du poète attestent que la parole diamantaire assure une réflexion trouble, transfusible et même torse comme celle de la "Chimère [qui s'avoue] au reflet de ses squames"[4]. D'autres réflexivités encore ont pour but de déconcerter ou d'inquiéter: "telle phrase, miroitante, neuve, abrupte, jaillissait pour déconcerter par le disparate d'avec rien alentour"[5]; et surtout cette déclaration célèbre: "Si, tout

---

1 Idem, op.cit., Propos, p.148.

2 Idem, op.cit., O.c., Crayonné au théâtre, p.294.

3 Ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.437.

4 Ibid., Crise de vers, p.367.

5 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.482. Je souligne.

de même, n'inquiétait je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine - il attire le soupçon"[1]. Le reflet diamantaire exalte dans la mesure où il reste invérifiable, indémontrable.

Pour Mallarmé, le diamant figure le terme altier des choses; son énoncé de matière immarcessible semble s'opposer plus que toute autre substance au hasard, et ainsi introduit un ressaisissement de lucidité. Les mots devenus "pierres précieuses"[2] occupent par là la cime de l'être et donnent à la fois l'assurance de sa réalité ainsi que celle de la pensée. Le poète va plus loin; il donne l'origine des 'pierres précieuses' comme congénère des "pierreries littéraires"[3]; par leur densité et leur concision, par leur "condensation adamantine"[4], vers et diamant se révèlent en tant que conscience de la matière; ils additionnent leurs évidences pour en refléter la quintessence, scintillation ou constellation. Invincible, invaincu, le diamant triomphe en tant que pierre philosophale esthétique; doté du prismatique apollinien, il signale une prise d'initiative de la matière et comme une succulence de la dureté.

Le vers modelé sur le diamantaire peut emmurer pensée, lucidité. Grâce à l'irréfutabilité de leur témoignage gemmal, les

---

1 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.382. Je souligne.

2 Idem, op.cit., Propos, p.84.

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.137.

4 Idem, op.cit., Propos, p.165.

9

alexandrins, par exemple, deviennent "joyaux significatifs à manier sous le regard et faisant poids dans la main"[1]. Finalement, parce qu'il propose une pulvérulence stellaire, ce que Rabelais appelait une réplique des étoiles, le diamant et surtout le diamant-vers paraît un fantôme d'éternité et peut recueillir "le reflet d'un vol circulaire supérieur de pierrerie ou d'âme."[2] La correspondance de province montre à maintes reprises que Mallarmé se considérait à cette époque une 'réplique' du cosmos et des étoiles; ainsi peut s'expliquer ce curieux aveu fait à Lefébure où il déclare se "sentir un diamant qui réfléchit, mais qui n'est pas par lui-même"[3]. Après ce regard sur le vers hypostasié avec le gemmal, on ne peut que donner raison à Royère lorsque celui-ci conclut: "pour Mallarmé la poésie n'est pas le symbole d'une réalité consubstantielle au monde, elle en est la substance."[4]

Regardons à présent les réflexions du monde dans l'oeuvre proprement dite. On sait depuis que Schérer a fait la présentation

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.263. Note: Mallarmé ne tombe pas dans le travers de la contagion magique banale; les rapports du gemmal et du versifié ne s'établissent que par un travail ardu. Dans op.cit., O.c., Sur l'Evolution littéraire, p.879, il dit: "L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur papier, même très bien, c'était faire des pierres précieuses."

2 Ibid., Le mort vivant, p.615. Note: comparez ibid., Sur l'Evolution littéraire, p.870: " Et si, véritablement, les pierres précieuses dont on se pare ne manifestent pas un état d'âme, c'est indûment qu'on s'en pare..."

3 Idem, op.cit., Corr.I, p.249.

4 Royère, op.cit., p.73.

des ébauches du manuscrit du Livre que celui-ci et le monde vont de pair dans l'imaginaire mallarméen. A part Prose (pour des Esseintes) bon nombre de témoignages du poète élaborent le paysage-livre. Voici un exemple particulièrement intéressant d'un site-folio où se réfléchit le ciel littéraire: "Telle page rurale, [...] ce site, habituel, sous un reflet de nuage classique et lieu commun."[1] Mallarmé ne cesse de souligner qu'il appartient à l'oeuvre et au monde ou cosmos de se réfléchir mutuellement et de se corroborer dans leur commun anonymat. Sa mystique de la continuité cosmique fondée sur le vide principiel perçu comme une mutualité tautologique[2] infléchie sur un tressaillement, une réverbération de virtualités informe l'oeuvre. Le monde doit confirmer le Livre impersonnel, "hymne [...] des relations entre tout"[3]. Il importe à l'oeuvre de présenter quelque mythe "un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple: que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous."[4]

Lorsque le théoricien parle de 'notre aspect multiple' ou de 'fonctionnement national', il parle de théâtre. Il appert que

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Bucolique, p.404.

2 Note: Cohn dit dans op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.123: "Mallarmé [conceived the] idea of all reality as tautological - except possibly the miracle of genius".

3 Mallarmé, op.cit., O.c., L'action restreinte, p.372.

4 Ibid., Rêverie d'un Poëte français, p.545. Je souligne.

- nous devons à Schérer l'approfondissement de ce concept - lorsque le poète s'adresse à l'oeuvre, il s'adresse tout aussi bien au théâtre: "pour lui, tout est théâtre, de même que tout est livre."[1] Pour cette raison, et aussi parce que je veux succinct le présent exposé de l'oeuvre en tant que miroir du monde, je me bornerai à la considérer selon sa manifestation théâtrale.

Dès l'abord des méditations mallarméennes sur le théâtre en général, on voit que l'auteur dote son site des appâts du réflexif. Il se délecte dans un résumé du lieu lui-même: "Plancher, lustre, obnubilation de tissus et liquéfaction de miroirs."[2] Ce lieu va enclore le monde. Schérer s'objecte à l'apparente banalité de cette notion: "Dire que le théâtre est une image du monde est une banalité sans âge."[3] Il ne semble pas avoir pris en considération que Mallarmé appréciait, ne serait-ce que pour la forme et en passant, la valeur réflexive la plus courante des représentations théâtrales: "L'effort d'imagination pour trouver ces similitudes ne s'annonce pas ardu, mais c'est quelque chose d'apercevoir une parité médiocre même, et le résultat intéresse."[4]

A un niveau plus élevé, autant qu'avec le jeu de miroitements du vers, la réflexion reçue par les spectateurs doit être

---

1 Schérer dans Mallarmé, op.cit., Le "Livre" de Mallarmé, p.27.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Action restreinte, p.370.

3 Schérer dans Mallarmé, op.cit., Le "Livre" de Mallarmé, p.25.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Ballets, p.304.

d'atmosphère complexe; ainsi le passage de la fausse entrée des sorcières dans Macbeth vaut par "l'effet qu'il réflétait du meurtre un particulier effroi et une profondeur de solennité"[1]. Encore la réflexivité théâtrale peut se jouer entre des rémanences sonores et visuelles: "comme le bruit déjà de cymbales tombé [...] miroite en le jais"[2]. Mais à la suite du vers qui ne doit préciser trop nettement ce que sont les choses, le miroir théâtral paraît insupportable quand entaché d'un excès de littéralité, celle par exemple d' "une anecdote mise debout avec des airs insupportables de vraisemblance"[3].

Le théâtre offre plus encore que le renvoi d'un émoi atmosphérique. Lisons à nouveau Schérer; s'il peut "satisfaire aux mêmes conditions d'ascèse que le Livre [...] quel que soit son contenu apparent, le théâtre est le symbole de la nature entière."[4] Pour que la valeur superlative de sa réflexivité soit obtenue, il faut justement que la nature y soit présentée entière à une humanité impersonnifiée en tant qu'ensemble de spectateurs. Ainsi, sous le signe de la saison automnale, la nature se concentre théâtralement: "Le proche éparpillement du doigté lumineux, que suspend le feuillage, se mire, alors, au bassin de l'orchestre prêt."[5]

---

1 Ibid., La fausse entrée des Sorcières dans Macbeth, p.347. Je souligne.

2 Ibid., Plaisir sacré, p.390.

3 Ibid., Notes sur le théâtre, p.337.

4 Schérer dans Mallarmé, op.cit., Le "Livre" de Mallarmé, p.25.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., Plaisir sacré, p.388.

Toujours le théâtre authentique présente l'Homme et l'Univers comme "une représentation [...] de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme."[1] Mais rappelons-nous que Mallarmé aime les réflexions insolites. Les rapprochements du plan cosmique et humain dépendent quelquefois de "ressemblances éperdues"[2], pour dire le moins. Il arrive, par exemple, qu'un ours effarouché et son partenaire de cirque réfléchissent théâtralement dans l'imaginaire mallarméen rien de moins que le drame cosmique de l'avènement de la constellation de la Grande Ourse: "L'absence d'aucun souffle unie à l'espace, dans quel lieu absolu vivais-je, un des drames de l'histoire astrale élisant, pour s'y produire, ce modeste théâtre!"[3]

En contre-poids à la nature entière il faut l'humanité anonyme, car "rien existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité éparse"[4]. Le théâtre montre "à l'assistance une image

---

1 Ibid., Crayonné au théâtre, p.294.

2 Ibid., Ballets, p.305.

3 Ibid., Un Spectacle interrompu, p.277. Note: Mallarmé se complaît ailleurs dans des reflets insolites. A propos d'un groupe d'ouvriers qui cherchent des sources d'eau, il remarque ibid., Conflit, p.355, que l'ensemble de leurs maillots figure l'eau élusive: "Terrassiers, puisatiers [...] ils dressent, au repos, dans une tranchée, la rayure bleu et blanc transversale des maillots comme la nappe d'eau peu à peu (vêtement oh! que l'homme est la source qu'il cherche)." Encore ibid., La Déclaration foraine, p.279, il y a une description du soleil reflechi aux roues d'un landeau: "du rayon qu'on sentait avec luxe expirer au vernis du landeau, [...] du rire strident ordinaire des choses et de leur cuivrerie triomphale."

4 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

simplifiée d'elle-même dans les eaux vives de son sentiment naïf."[1] Ce 'sentiment naïf' implique de la part de L'auditoire un certain laisser-aller, une manière d'inconscience passive:

> à moi esprit,là-haut, aux espaces miroitant, force l'égard durant l'audition de doléances.[2]
>
> Voici des yeux, perdus, extatiquement, hors de leur curiosité! Non que refléter sur le visage une suavité innée ne suffise: à l'intérieur empreint un peu du sentiment même incompris à quoi l'on accorde ses traits.[3]

Pour un être comme Mallarmé, la représentation cosmique se goûte deux fois, d'abord par le reflet théâtral proprement dit, puis aussi par sa répercussion visible sur l'auditoire: "avec la proclamation de sentiments supérieurs, rien ne me captive tant que lire leur reflet en l'indéchiffrable visage nombreux formé par une assistance."[4] En conclusion, qu'il s'agisse du Livre, du poème ou de la pièce théâtrale, on contemple toujours l'oeuvre des Lettres qui, quand tout est dit, exerce une fonction essentiellement réflexive:

> Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer.[5]

---

1 Ibid., Notes sur le théâtre, p.345.

2 Ibid., Bucolique, p.401.

3 Ibid., Plaisir sacré, p.389.

4 Ibid., Planches et feuillets, p.324.

5 Ibid., La Musique et les Lettres, p.648. Je souligne.

Ce chapitre sur le miroir et ses diverses manifestations dans l'oeuvre, la pensée et la vie de Mallarmé montre à quel point le thème de la réflexivité belle, élusive et tourmentée domine l'imaginaire du poète et rend compte du sort de l'aventurier spirituel et de l'évolution du théoricien qui déclarait que l'unique but envisagé par l'artiste reste d' "évoque[r] l'Art, pour le mirer en nous."[1]

1 Ibid., Rêverie d'un Poëte français, p.545.

CHAPITRE VI

DU PITRE CHATIE AU NENUPHAR BLANC

Ce chapitre a pour but de présenter et d'élucider les principaux vers de la maturité de Mallarmé où il est question du miroir poétisé. Je ne considère pas tous les poèmes où paraît ce thème car il arrive qu'il se passe très bien d'explication. Ainsi A une petite Laveuse blonde avec son personnage qui se penche sur l'eau "Pour laver (et non pour [se] voir)"[1], Sonnet d'inauguration peuplé de "gais comédiens" qui passent "Par un soir tout couleur de topaze et d'orange / Leurs espoirs reflétés dans ce riche tableau"[2] et Remémoration d'Amis belges dans lequel "Bruges multipli[e] l'aube au défunt canal"[3] offrent des manifestations du miré qui ne réclament, à vrai dire, aucun approfondissement exégétique. Je ne toucherai pas non plus à Igitur ou aux Noces d'Hérodiade parce que ces oeuvres demandent un approfondissement qui dépasserait le présent travail. Je suis d'ailleurs revenue sans cesse à Igitur lors de mes considérations préalables sur le miroir mallarméen. Un chapitre consacré à l'anti-miroir suivra pour compléter cette troisième partie.

---

1 Ibid., A une petite Laveuse blonde, p.17.

2 Ibid., Sonnet d'inauguration, p.181.

3 Ibid., Remémoration d'Amis belges, p.60. Note: comparez de Georges Rodenbach dans Oeuvres de Georges Rodenbach, Le Règne du silence, Les Chambres, III, Mercure de France, Paris, 1923, p.182: "le profond miroir, comme un canal mort". Je souligne.

Mes commentaires exégétiques varieront en longueur et incluront à l'occasion un exposé de certaines tendances orphiques utiles à l'élucidation des passages choisis; car l'expérience du miroir ou celle qui met en jeu un de ses analogons paraissent souvent des manifestations de la spiritualité mallarméenne telle que sous-jacente aux Fenêtres dont j'ai entrepris l'étude au quatrième chapitre de cette thèse.

Beaucoup de constatations qui me paraissaient intéressantes ont dû être sacrifiées à cause de la longueur des propos qu'elles auraient nécessairement entraînés. Je demande l'indulgence du lecteur si ces raccourcis exégétiques paraissent encore assez longs; il aurait été hasardeux d'expliquer mon thème d'élection avec des analyses de textes plus succinctes que celles-ci. Je suivrai l'ordre de présentation des poèmes tel qu'établi dans les Oeuvres complètes de la collection de la Pléiade. Un sonnet, Pour votre chère morte, son ami, fera l'objet d'une étude en profondeur dans la quatrième partie de cette thèse.

1. Le Pitre châtié.

Premier état:

> Pour ces yeux - pour nager dans ces lacs, dont les quais
> Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre
> J'ai, Muse, - moi, ton pitre, - enjambé la fenêtre
> Et fui notre baraque [...]
> Et d'herbes enivré, j'ai plongé comme un traître
> Dans ces lacs défendus[1]

Version définitive:

> Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître [...]
> J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre [...]
> limpide nageur traître [...]
> Tout à coup le soleil frappe la nudité
> Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,[2]

Le Pitre châtié date de 1864 et continue la progression des tâtonnements vers la visite privilégiée que semble promettre le seul acte de la plongée spéculaire. Comme Hugo, Mallarmé veut "Réhabiliter le bouffon, l'histrion, tous les damnés humains"[3]. Il y réussit du fait que l'acteur représente le poète. Pitre et penseur se confondent en le recours à un verbe à la première personne du singulier ['évoquais'] et en l'image du chapeau à plumet, chapeau de Hamlet qui imite la fumée d'une lampe sous laquelle travaille le poète. Ou est-ce l'inverse? Chapeau, fumée, 'plume' du génie créateur - le reflet de l'un à l'autre est des plus subtils.

Dès le premier vers le personnage se montre possédé par le miroir, dans cette instance, les yeux de la bien-aimée. Ce thème

---

1 Ibid., Notes et variantes, p.1416.

2 Ibid., Le Pitre châtié, p.31.

3 Hugo cité par Viatte dans op.cit., p.125.

du regard-miroir féminin sera repris dans Brise marine où il comportera aussi un aspect végétatif. Ici la compénétration de la femme et de la nature s'accomplit complètement et outrepasse de beaucoup l'association que Mallarmé avait établie dans le premier état du poème. Le regard féminin réflexif invoqué dès le premier mot appartient tout à fait au monde animiste, celui des femmes-paysage. En soi, ce n'est pas un échec, mais ni une Visite orphique telle qu'on voit dans Las de l'amer repos et dans Ses purs ongles.

Une ressemblance avec ces deux poèmes semble se préciser du fait que le geste accompli présente les aspects d'un rituel de lustration initiatique. La retrempe amoureuse suffirait-elle pour assurer un retour lavé aux origines? Parce que l'élément féminin s'animise, le poète aurait pu, comme dans Las de l'amer repos, hypostasier une présence féminine à partir du paysage et l'adjoindre à lui. Mais il veut surtout un reflet oculaire qui puisse être un instrument d'adhésion au moi, à son moi non-artistique, amoureux, qui lui permette de passer à l'extérieur de soi et de s'animiser comme la femme-paysage, Il plonge à la fois dans sa réflexion et dans l'essence animiste de la femme-paysage, une plongée répétée mille fois[1].

Le premier tercet montre le pitre dépourvu de ses propriétés accidentelles, réduit à une entité aquatique faite de limpidité, nudité et pureté, et, par là, propre à renvoyer le reflet solaire. Mallarmé décrit le soleil comme une surface réflexive,

---

1 Note: dans un article, Charpentier considère la conquête de la femme-paysage. Cf. Etude, Le Point, février-avril, 1944, p.66.

une unique cymbale dorée; son miroitement répercute sur le nageur dénué de 'suif' artistique et le met plus qu'à nu, transparent parce que limpide. Ce n'est pourtant pas ce miroir astral que le pitre voulait rejoindre pour se récupérer, mais lui seul pourtant va opérer la réverbération de lucidité et de luminosité.

Walzer estime que "le 'mauvais Hamlet' est celui qui opte pour ne pas être"[1]. Il n'y a qu'Igitur qui, face à l'expérience transcendante de la réflexivité, opte activement pour ne pas être. L'inverse de la déclaration de Walzer me semblerait plus exacte. Le pitre serait plutôt celui qui quitte son existence imprécise d'artiste pour la rassurante netteté du vécu définitif. A la vocation chtonienne de l'art, à l'existence enduite de 'suif' [qui signifie l'acquis de la technique d'artiste], dépourvue des luminosités et des reflets spontanés de la clairvoyance, le personnage préfère une existence amoureuse où peuvent surgir les éclats épiphaniques.

L'expérience de la plongée spéculaire signale dans ce sonnet une évasion. Ultimement, suggère Noulet, il y a "plus de servitude dans la nécessité de la fuite que dans le piétinement, dans l'approfondissement."[2] La raison pour laquelle il se qualifie de "mauvais Hamlet"[3] me paraît résider dans cette évasion entreprise

---

1 Walzer, op.cit., p.86.

2 Noulet, op.cit., L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé, p.77.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Pitre châtié, p.31.

par le pitre. Le 'vrai Hamlet', l'envers androgyne d'Hérodiade prolonge son impuissance crispée alors qu'il se trouve mêmement prisonnier de son moment et de son château, "promeneur d'un labyrinthe de troubles et de griefs [qui] en prolonge le circuit avec le suspens d'un acte inachevé"[1]. Le prince ne sera pas 'nageur traître' de l'évasion mais présidera plutôt à l'aventure ultime du Coup de dés. D'ailleurs, Hamlet-histrion connaîtra aussi une expérience réflexive, où il triomphe "du fait de s'être miré naïvement dans le séculaire texte."[2]

Le Pitre châtié compte parmi les textes qui illustrent que la simple hardiesse n'assure pas le succès de la visite initiatique. La faille de cette réunion érotico-animiste dans un regard féminin réside dans le fait que l'aventurier l'entreprend au dépens de l'art; les expériences réflexives idéales ne le font jamais. Si ces aventures ont lieu, celles d'Hérodiade et de Jean, par exemple, elles doivent se résoudre en la mort[3]. Dans ce sonnet, le visage animisé que le pitre contemple ne le concilie pas avec la mort qui le traque, mais cette figure imprécise donne une réplique au néant: "Imaginer, dit Barthes, fabriquer un visage

---

1 Ibid., Hamlet, p.300.

2 Ibid., p.302. Note: Mallarmé se mire aussi dans le texte même de Hamlet à la p.299,300: "Le commerce de cieux où je m'identifiai".

3 Note: dans Zanoni de Bulwer-Lytton, le héros abandonne aussi sa vocation, mais la conjunctio se réalise au moment d'une mort partagée. Cette sorte de culpabilité fournit aussi le thème d'Axël, d'Elen et d'Isis de Villiers de l'Isle-Adam.

[...] comme sorti de l'eau, lavé de sens, c'est une manière de répondre à la mort."[1] L'orphisme mallarméen demande cependant plus qu'une réponse; il demande un accord en profondeur avec la mort. Le poète signale toutefois du miroir son aspect sépulcral, mille fois sépulcral dans ce sonnet. Cette mi-éclipse tombale annonce les rencontres orphiques au moins partielles et brèves de Soupir et Pour votre chère morte.

Le Pitre châtié entretient, de l'aventure réflexive, la secousse de la fascination. Mais le personnage force les choses, il 'innove' une répétition, un approfondissement de l'expérience sépulcrale. On sait que la petite laveuse blonde, Igitur, le promeneur de Petit Air I, le sage de Las de l'amer repos, le rêveur de Soupir et Vasco s'abstiennent de brusquer l'aventure de la transcendance qui dénude le pitre et Hérodiade. A propos de cette autre expérience transcendante qu'est la danse, Mallarmé s'avise de cela: "crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent."[2]

L'expérience trop vive et immédiate de la découverte spéculaire doit échouer. De cette tentative ressortent cependant une catharsis et une volupté indéniables. Le pitre reconnaît enfin les dangers de se laisser entraîner trop loin; les yeux-miroirs paraissent des pièges. Ne dit-il pas au départ: 'Yeux,

---

1 Barthes, op.cit., p.126.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur..., p.311.

lacs'? 'Lacs' au singulier ou au pluriel? Car 'lacs' signifie un noeud coulant pour capturer une proie. Le rapport n'est pas insolite; Mallarmé donne souvent une trame à la surface réfléchissante, croisée dans Les Fenêtres et dans Ses purs ongles, rets d'une toile d'araignée dans Frisson d'hiver. En plus du piège que suggère le premier vers, les lacs-miroirs retrouvent leur mordacité antérieure, celle de "l'eau perfide des glaciers."[1] Glacier et fenêtre figurent dans ce sonnet et, avec oeil, offrent des analogons du miroir. Il n'est qu'Hérodiade et Le Pitre châtié qui les assemblent tous. Qu'on se rappelle que ce sonnet le fait dans un récit beaucoup plus compact que celui d'Hérodiade. Or le miroir recueille concrètement des éléments d'eau et de ciel, de cette eau céleste que concrétise le glacier. L'image de 'l'eau perfide des glaciers' fait de ce poème un doublet réflexif de la fin du Réveil du Faune:

> A la piscine
> Des sources, à l'horreur lustrale qui fascine
> L'Azur, je vais déjà tremper l'être furtif
> Qui de leur glace va renaître, primitif.[2]

Au lecteur de comparer "ces lacs défendus"[3] du premier état du poème.

Il faut faire une remarque à propos de 'fenêtre'. Dans la poésie mallarméenne, la vitre donne accès à la mort [Galanterie

---

1 Ibid., Le Pitre châtié, p.31. Note: le mot 'glacier' contient manifestement le mot 'glace'.

2 Ibid., Réveil du Faune, p.1466. Note: je n'entreprends pas l'étude exégétique de ce texte puisqu'il s'agit d'un brouillon.

3 Ibid., Notes et variantes, p.1416.

macabre], à une vie qui se débat sous le mal d'apparaître [Triptyque], à la renaissance [Le Pitre châtié, Noces] et à la visitation angélique [Sainte, Les Fenêtres, Don du Poëme]. Le présent emploi du terme fenêtre augmente ses propriétés en vertu de son jumelage avec le miroir. Les yeux surtout figurent des analogons de la glace, surtout qu'ils ont la vertu d'être bleus. On sait de la première version "qu'un matin bleu pénètre"[1] ceux-ci. Il n'est pas exceptionnel pour Mallarmé d'associer le regard aux qualités réflexives du glacier. Celui de sa femme le fait songer à des "glaciers vierges"[2]. Avec le recours à l'oeil, la stupeur et la fixité des glaces s'ébranlent, ce qui porte à imaginer qu'on peut pénétrer leur surface. L'oeil fournit au poète plus qu'une digression de la matière, il en offre une hyperbole spéculaire. La vie charnelle de l'oeil se résorbe dans l'analogie pour produire un miroir vivant. Nous allons retrouver son ruissellement réflexif dans Toast funèbre. L'oeil-miroir marque une conversion résumante et récognitive de la limpidité du pitre à son site oculaire. Quand il s'ouvre limpide, l'oeil s'intéresse moins à recevoir qu'à renvoyer vers l'extérieur.

En fin de compte, de son aventure spéculaire et lustrale le pitre s'éveille en sursaut. La prise de conscience vient dans

---

1 Ibid., Notes et variantes, p.1416.

2 Idem, op.cit., Corr.I, p.90.

un jet de clairvoyance; il ne se retrouve point autre mais tout simplement dépourvu. Cellier explique: "Le thème [du miroir], si banal ou vulgaire qu'il soit, perd sa banalité dès que Narcisse souffre d'être le même, de n'être que lui."[1] Il y a eu détournement de pouvoirs. L'eau réflexive des yeux, de leurs glaciers, agit en alkaest, dissolvant universel; la pureté du pitre s'exhale volatilisée. Mêmement la femme, trop bien conjuguée au paysage, demeure essentiellement inaccessible. Dans l'ensemble, il ne s'agit pas d'une tentative désespérée[2] parce que l'aventure réflexive du pitre éduque celui-ci et, dit Raitt, "comprendre, c'est le reflet de créer."[3]

2. Las de l'amer repos où ma paresse offense... .

Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.[4]

Las de l'amer repos parut d'abord en 1866 sous le titre d'Epilogue. St. Aubyn dit: "In many respects the poem sums up Mallarmé's life at this point and recapitulates his poetic theory

---

1 Cellier, op.cit., p.81.

2 Note: je ne suis pas d'accord avec Poulet qui dit dans op.cit., p.309, que le pitre "se jette par désespoir dans le monde ennemi du Réel". C'est fait par fascination et vers le monde du rêve amoureux.

3 Raitt, op.cit., Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, p.230.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.36.

at this stage of his development."[1] Je partage l'avis de St.Aubyn, et pour cette raison: bien que le phénomène de réflexivité de ce poème ne soit étalé en toute clarté, je lui consacre une place éminente parmi les textes qui participent aux péripéties de la glace mallarméenne. Comme dans Soupir, l'agent-miroir livre un raccourci saisissant d'une expérience du poète. Encore une fois le personnage est "Serein"[2]. Le créateur nous confie qu'il a fui l'enfance édénique pour la gloire artistique. Au deux-à-deux qui liait à un "bois de roses"[3] l'azur valontairement perdu survit le triste lien de deux lassitudes; celle de ne rien 'reproduire' et celle des pénibles efforts pour accéder à l'oeuvre translucide. Il sort de sa lassitude pour s'orienter d'instinct vers le simple jour le jour où pourra - grâce à la distraction - se creuser le rêve. Car nous avons ici une confrontation avec l'oubli, lequel se résout en distraction qui écarte l'au-delà: "Serein, je vais choisir un jeune paysage / Que je peindrais encor sur les tasses, distrait."[4]

Le retour au réel offre les retrouvailles avec une certaine grâce naturelle, un état de réceptivité que connaîtront aussi le promeneur de Petit Air I, le veilleur du sonnet spirite, Puvis

---

1 St. Aubyn, op.cit., p.39,40.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.36.

3 Ibid., p.35.

4 Ibid., p.36. Note: pour des commentaires sur la distraction, cf. cette thèse, p.206,209,361.

de Chavannes et Vasco. Paradoxalement, parce qu'il y a distraction, il y a réceptivité. La distraction nous arrache à nous-mêmes; alors peut s'immiscer en nous autre chose que nous. C'est une qualité souhaitable à celui qui se trouve en station devant la glace mallarméenne. Où il y a distraction il y a jeu: "A quoi sert cela? A un jeu. Un jeu qui confirme la fiction."[1]

Hans Lund dit que "le poème en soi-même renie la corrélation entre structure et signification symbolique, en se prononçant sur un autre genre d'art, la peinture."[2] Je ne crois pas que ce soit le cas; il y a ce que T.S.Eliot appelait dans son célèbre essai sur Hamlet 'an objective correlative'. On apprécie d'emblée le miroitement savant d'une forme d'art à une autre. D'ailleurs, pour un créateur chinois, l'art pictural rejoint l'écriture, la fonde en large mesure. Il s'agit d'un langage 'peint', donc figurativement idéal aux yeux du poète. Par ce, Mallarmé, qui a tâché de trouver un agent de traduction, exorcise sa hantise d'impuissance créatrice qui occupe la première partie du poème. Le choix d'un frère serein manifeste un germe de syntonie chez l'auteur, cette vertu de ceux qui acceptent la vie plutôt que de la refuser. Mallarmé se cherche une exis, une manière d'être, de vivre. Le subterfuge fondamental serait de réussir par contagion à imiter une oeuvre et une vision translucides. La stérilité

---

1 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.380.

2 H. Lund, L'itinéraire de Mallarmé, Revue Romane, numéro spécial , 3, 1969, Akademisk Forlag, Copenhague, p.33.

jointe à la défaillance se déjoue par l'imitation d'une imitation de l'idéal dans laquelle le poète s'approprie la limpidité et la finesse du coeur de son modèle.

Le Chinois apparaît non comme voulant, mais réussissant à peindre une certaine manifestation d'une fleur, puis à la reproduire sur une surface dynamique: dynamique en ce sens que bombée. Les surfaces bombées, on le voit dans Salut, Le Tombeau de Charles Baudelaire et Le Nénuphar blanc, séduisent Mallarmé. Surfaces lisses et miroitantes, elles supportent un dynamisme par leur participation à la parabole du tri-dimensionnel suave. Mieux encore cette blancheur de la tasse, car elle n'est pas de ce monde mais empruntée à ce satellite-miroir, la lune - donc blancheur réellement d'au-delà, reflet planétaire en tri-dimensionnel. S'étale ravie une tonalité impossible, une neige lunaire. On sent l'artiste contemplateur capable de prendre ce qu'il veut à cet au-delà céleste. Le lien du haut avec le bas ne se dénonce pas gratuit car il provient du talent d'un faiseur de simulacres. Cette surface translucide, jonction du céleste et du terrestre, pourra même accueillir une "bizarre fleur"[1], elle-même transparente.

Las de l'amer repos prime dans l'acheminement vers le site idéal de la transparence. 'Transparent' paraît d'ailleurs au vers 19. Effectivement, les visiteurs de la glace, fleur, lune et nuage jouissent d'une parité translucide avec celle-ci. Transparente,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.36.

la fleur visitait l'âme, premier miroir, "coeur limpide et fin"[1] dont la diaphanéité poreuse évoquée au début se signale par l'emploi du terme "filigrane"[2] et par le qualificatif "bleu"[3]. Autant dire qu'on voit le ciel au travers. L'azur comme la fleur se greffe, grâce à la substitution dans la version définitive, de 'filigrane' pour 'treillage'. Un treillage ne supporterait dans l'imagination du lecteur qu'une fleur authentique ou une vigne. Mallarmé part d'un contexte relationnel, 'toile d'araignée' qu'on ne fonde pas mais qu'on laisse fonder, qui se laisse fonder. Je propose que ce 'filigrane' pourrait bien représenter l'iris bleu d'une prunelle avec ses fils entrelacés. Si la fleur - supposons qu'elle soit un iris, une de ces grandes fleurs ornementales bleues - se greffe au filigrane, elle fait plus que l'agrémenter de son impossible reflet, elle s'y hypostasie; l'âme devient florale et la fleur, âme, car 'greffer' implique un lien vivant. Nous avons avec cette fleur blottie contre l'âme le doublet de l'image qui clôt le poème, un foisonnement végétal qui n'existe qu'en tant que reflet et que j'explique présentement.

La tasse nous paraît d'abord encore aux prises avec sa virtualité; le lecteur l'appréhende en voie de devenir. Elle

---

1 Ibid., p.36. Je souligne. Note: pour un commentaire sur la limpidité, cf. cette thèse, p.364,365.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.35.

3 Ibid., p.35. Note: une semblable fleur traduit le féminin dans A une petite Laveuse blonde où la pervenche animiste confère son bleu aux yeux de l'enfant idéale.

se fait sous le regard du lecteur alors même que l'artiste s'applique à la décorer[1]. Son état restera incomplet jusqu'aux derniers mots du poème qui tracent les cils d'émeraude. La fin de Las de l'amer repos exige du lecteur une hypertrophie du regard, une virtuosité du visuel. Mallarmé-artiste s'apprête à pénétrer tant soit peu une surface qu'il contemple. Il imite le Chinois qui, pour sa part, imite un Aleph de la nature: reflet d'un reflet.

D'après mon interprétation, l'image ultime qui se profile dans l'esprit du lecteur serait censé naître de la superposition du reflet de l'oeil du peintre contre le paysage incomplet et schématique, le "paysage faux"[2] de la coupe de porcelaine tenue tout près du visage de ce peintre miniaturiste. Ainsi s'explique le bleu[3] généré à la surface et l'insolite recours aux gigantesques cils-roseaux. Paraîtraient immenses, ceux du personnage - qu'on l'appelle le sage chinois ou Mallarmé - leur reflet contre un paysage en miniature évoquerait de grands roseaux qu'on s'attend à voir dans le dessein schématisé de la tasse. La qualité iridescente de la porcelaine chinoise dispense

---

1 Cf. cette thèse, p.71,72 pour mes propos préalables sur ce poème. Le présent commentaire est en partie une reprise du précédent.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Mes bouquins refermés, p.76.

3 Note: le sage serait manifestement Mallarmé lui-même au regard bleu bien connu. Prose (pour des Esseintes) va reprendre le 'pays-sage'. Aussi, les cils-roseaux sont une reprise de ceux qui figurent dans cet autre poème de la glace, la première version du Pitre châtié.

tout naturellement le vert bleuâtre ['émeraude'] aux cils réfléchis sur cette tasse. Qu'il n'y ait que trois cils sur ce 'miroir' s'explique par la forme bombée de la surface réfléchissante, laquelle ménage une distorsion du donné et de son horizon.

Seule la mince ligne qui sépare l'ici-bas du là-haut existe réellement. Comme la fontaine de Soupir, le fin croissant lunaire atteint un nuage, "blanche nue"[1] et une schématisation absolue du lac. Le croissant opère une fusion du haut et du bas, du passé et de l'éternel présent de la nature. C'est le même désir d'établir une relation cosmique toute faite de pâleur qu'on ressent à la lecture de Soupir. Mais comment affirmer qu'il y a nuage, qu'il y a lune surtout, puisque ces êtres s'inscrivent sur une blancheur ravie à la lune?[2] Elles ne peuvent effectivement exister que grâce à l'acte de lire qui les somme imaginairement et qui, partant, s'avère supérieur à celui de goûter la beauté d'un dessein. Rappelons-nous que même la glace des eaux ne s'appréhende que par suggestion puisqu'on la voit de côté, tangente plutôt que par sa représentation plane.

---

1 Ibid., Las de l'amer repos, p.36.

2 Note: il existe ibid., Symphonie littéraire, p.262, un doublet de ce passage-miroir avec sa lune transparente: "le lac, sous l'immobile azur que ne tache pas même la blanche lune des matins d'été, se contente de refléter avec une muette admiration que troublerait brutalement un murmure de ravissement." Le poète fait encore état de la nature fictive de la lune ibid., Triolets, p.185: "La lune verse sa chimère".

La tasse ou 'coupe' réverbère dans l'évocation de la 'coupe latérale' d'une surface aqueuse comme elle le fait dans Salut. N'est évoquée de cette glace que son épaisseur en voie de disparition. Mallarmé ne dit-il pas de ce lac qu'il se trouve "parmi"[1] l'azur, suspendu, aérien?

Ce résumé géométrique du lac réfléchit un ciel suggéré, absent. Il reprend et idéalise, consolateur, la néantisation aurorale des vers 8,9 et 10. Effectivement, le miroir de la deuxième partie du poème comble cette première tentative qui se résout en échec réflexif. D'abord il y avait l'Aurore terrifiée que le poète personnifie d'une majuscule[2], celle qu'accueillent les roses livides. Egarées de leur ciel édénique, elles flottent, suspendues en un vertige comme le sera plus paisiblement le lac de la fin. Le cimetière du dernier jour se liquéfie pour unir les trous de la mort individuelle en un miroir du néant, hallucinatoire, offert à l'Aurore. Ce cimetière fait de couches vides sera repris avec le mot-signal 'livide': 'lit = vide'. Un miroir faste remplace son pareil néfaste qu'éloigne encore l'indice 'telle' [le tele grec que j'ai considéré à la p.251 de cette thèse][3]: "Et, la mort telle avec le seul rêve du sage"[4], serait-ce tenue

---

1 Ibid., Las de l'amer repos, p.36.

2 Cf. plus loin dans ce chapitre je considère l'Aurore personnifiée dans mon étude du sonnet Hommage (à Puvis de Chavannes). Cf. p.537 sq.

3 Cf. ibid.,p.455,492,590 et 598 pour d'autres mentions du mot 'telle'.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.36.

à l'écart, lointaine?

Pourquoi Mallarmé veut-il reproduire la fin d'une fleur? Quelle fin? Celle de l'acte qui la reproduit? Ou celle de son extinction idéale? Pour moi, les derniers vers de Las de l'amer repos communiquent l'impression d'un jour prêt à éclore; l'antinomie des rêves et du matin apocalyptique se résolvent en cette aube glaciale idéale. Les tombeaux ouverts, fondus et fluants cèdent la place au gel lacustre que perce un croissant invisible; les cils suspendus à travers et au bord de la ligne bleue supplantent l'effroi des fleurs livides au flottement terrifié. Je propose donc que la fin florale dont il s'agit reste avant tout celle de l'achèvement pictural. J'y crois malgré la propension du miroir mallarméen à accueillir des êtres en voie de vétusté. Par contre, il me paraît aussi qu'il reproduit la 'fin' d'une fleur de jadis évoquée par l'iris de l'artiste, puisque celle-ci cessera tout à fait d'exister du moment où celui-ci retirera son regard de la tasse. Le peintre-poète réussit à nous communiquer ce qui n'existe que par la vision qu'on peut en avoir.

Dans ce décor quadripolaire schématisé à l'extrême, on remarque, en réplique "Au filigrane bleu de l'âme"[1], l'omniprésente croisée qu'on devine au fond du sonnet du cygne et dans Soupir; elle se manifeste encore dans Les Fenêtres, Au seul souci de voyager, Frisson d'hiver et Ses purs ongles. Ce point de mire

---

1 Ibid., p.36.

que Mallarmé affectionne de voir dans ses glaces se précise à nouveau: abcisse et ordonnée de la minceur bleue et de l'absent croissant lunaire qui la traverse, mesurant l'impact d'une apparition.

Le thème de la croisée s'affirme primordial à la phénoménologie de la glace mallarméenne. Dans son oeuvre magistrale sur le Coup de dés, Cohn élucide sa valeur de "vibration quadripolaire"[1]. Je crois qu'il importe de s'attarder au schéma géométrique qui fixe le sens énigmatique de ce poème; car la 'croisée' du 'croissant' a ici de l'énigme l'imminence ontologique et le mystère. Mallarmé souffrait, jouissait d'un traumatisme, d'une délectation des structures. Nous en avons un exemple avec ce schéma où se gèlent l'espace et le temps avec, de part et d'autre, une blancheur qui s'accorde à une blancheur.

Le miroir, diurne ou nocturne, qui convoite le noeud secret de l'image, s'insurge contre l'impossibilité de possession; il veut offrir au retentissement oculaire la clôture de la hauteur et de la profondeur. Celle-ci ne peut être introduite que de façon abstraite, géométrique. Par cette croisée lunaire et glaciale le miroir devient unifiant, il offre un suspens, une égalisation des choses sans courir le risque de la véhémence. La jonction cruciforme propose plus qu'un point

---

1 Cohn, op.cit., L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, p.38.

d'intersection, elle offre un noeud névralgique où le beau se contracte dans la glace. Elle sert encore de reposoir à l'esprit. Et cette luminosité insécable, cette paralysie belle qu'elle propose, le regard passe au travers. Car il peut exister un onirisme de la géométrie. Mallarmé avoue qu'il y était sujet: "Il me serait difficile de concevoir quelque chose ou de la suivre sans couvrir le papier de géométrie où se réfléchit le mécanisme évident de ma pensée."[1] Il n'est pas le seul à remarquer le rapport entre la géométrie et la poésie. Dans ses Propos sur l'éducation, Alain précise:

> La poésie est la clef de l'ordre humain; et, comme j'ai dit souvent, le miroir de l'âme [...]. Géométrie et Poésie, cela suffit. L'une tempère l'autre. Mais il faut les deux.[2]

Mallarmé n'est pas le seul à établir un rapport entre le miroir et la croix. Dans L'Epée et le miroir, Claudel montrera une saisie plus précise, encore que plus limitée de cet accouplement qui hante de façon sourde Mallarmé:

> La Croix produit le cercle parfait stipulé par son double diamètre, et ce cercle est un miroir. Le miroir a un rôle passif et un rôle actif. Passif, il reçoit fidèlement l'image et la conserve dans un cadre et sur une surface adaptés. Actif, il montre et communique l'image reçue à ces autres miroirs tournés vers lui qui sont prêts à en accueillir et à en élaborer l'empreinte.[3]

---

1 Mallarmé cité dans ibid., p.27.

2 Alain, Propos sur l'éducation, XIX, Rieder, Paris, 1933, p.75,76.

3 Claudel, L'Epée et le miroir, Gallimard, Paris, 1945, p.194.

Mais, pourquoi, au fond, cette croisée? Y avait-il besoin que le concret et l'abstrait se spécifient mutuellement? A l'intersection entre la vision d'un objet réel et l'hallucination, Mallarmé craignait de trouver un vide; il s'effrayait du vieillissement des symboles, de tout symbole. Il lui fallait une assurance, celle d'une clarté offerte et d'un sens caché. La 'croisée' de Las de l'amer repos, celle des autres poèmes promet de ne pas livrer les objets par leur seul dehors mais aussi par leur structure interne et esthétiquement spirituelle, ce que je crois avoir montré avec mon exégèse de l'image terminale du poème. La croix, cet 'antagonisme polaire' qui marque aussi Igitur, éduque le regard qui tâche de fixer le réel puis d'en enclore le clapotis en une forme abstraite. Chez Mallarmé cette croisée annonce surtout le don gratuit d'un moment privilégié de la conscience créatrice.

Rappelons-nous que ce signe quadripolaire s'inscrit sur une surface bombée, laquelle évoque nécessairement l'oeil qu'elle reflète et la lune qu'elle imite; cette surface jouit d'une concomitance notionnelle avec le regard du contemplateur. L'iris qui résume la limpidité et la nudité écussonne imaginairement comme une fleur aquatique. Grâce à cet oeil, il y a plus que la "Confrontation de l'être humain, doué de conscience, avec la nature."[1] Il y a compénétration de l'homme et de la nature et

---

1 Mauclair cité par Ghil dans op.cit., Les Dates et les oeuvres, p.241.

cet homme s'appelle le poète. Compénétration de la conscience créatrice, symbolisée par une figuration rappelant l'oeil solitaire du Dieu chrétien avec la calme surveillance de sa création, superposée à une nature schématisée par l'artiste. Je ne suggère pas que Mallarmé ait sciemment voulu indiquer la présence axoïde de Dieu, fermée en un triangle imperfectible au mitan du monde. Mais il en a assurément donné comme une réplique esthétique sur un miroir qui a tâche de fixer, de 'transfixer', de'défixer' la transparence. Cette tentative ne paraît pas spontanée chez lui. Il s'exerce, se discipline à voir la divinité que figure l'oeil de ce poème ou le cosmos tel que représenté dans Ses purs ongles, Quand l'ombre menaça et Un Coup de dés.

Je dirais encore que la figure de l'oeil, deux fois miroir, propose à l'assentiment de l'observateur un assentiment autre, celui d'une nature idéalisée. Il devient un condensateur d'énergie et une délivrance de l'émoi du fait de son hermaphroditisme discret. Je le dis hermaphrodite à cause de la manifestation de la "blanche nue"[1]; autant que dans Soupir, on s'y perd homme et on y réapparaît féminisé. L'incertitude règne partout; on part de "Je veux [...] imiter"[2] pour aboutir au double conditionnel, "peindrais", "serait"[3]. La volupté

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.36.

2 Ibid., p.35,36.

3 Ibid., p.36.

confusionnelle n'en fait que s'accroître. Volupté aussi du voeu réflexif de "que je peindrais encor"[1]. En effet, au niveau des mots, les reflets s'affirment:

- "bois de roses"[2] et "ô Rêves, visité / Par les roses, quand peur de ces roses livides"[3].
- "coeur limpide et fin / De qui l'extase pure est de peindre la fin"[4].
- "porcelaine nue"[5] et "une blanche nue"[6].

Je n'ai fait qu'effleurer les miroitements internes de ce poème. Je tiens quand même à en signaler un dernier, celui des deux 'jeunes paysages' de part et d'autre du matin apocalyptique. Le jeune paysage s'avère être le même dans les deux cas, la première manifestation étant paradisiaque et antérieure, la seconde étant infiniment raffinée et toujours en voie de devenir sous la touche scrupuleuse de l'artiste. Tel est le

---

1 Ibid., p.36. Je souligne.

2 Ibid., p.35. Je souligne.

3 Ibid., p.35. Je souligne. Note: remarquez l'emploi du vocatif 'ô' à valeur réflexive. J'explique ce vocatif lors de mon étude de Soupir.

4 Ibid., p.36. Je souligne. Note: chez Mallarmé le miroir montre souvent une manifestation qui ressemble à la polyptote, c'est-à-dire l'emploi dans la même phrase de diverses formes accidentelles d'un même mot. Ici il recoupe précisément cette figure de style. Encore une fois, le miroir informe le langage et inversement.

5 Ibid., p.36. Je souligne.

6 Ibid., p.36. Je souligne.

glissement mallarméen d'un peut-être à un jamais. Revenons au pitre et à la résille implicite dans le mot 'lacs'. Encore avons-nous un lacis: celui des lignes d'un iris, d'une saisie cosmique idéalisée en quadripolarité trouble. Car, à la manière de Léonard, le poète laisse un indice qui nous distrait de la toile pour égarer même le regard attentif et dévoué, celui des trois cils insolites à l'écart.

On ne peut que se demander si effectivement l'artiste prenait conscience d'être devant cette complexe réverbération de beauté et d'énigme. J'en doute pour deux raisons, la première étant que le miroir est censé permettre aux choses d'échapper à leur définition, la seconde étant un passage révélateur de Noces:

> glace des yeux qui
> ne voient pas -
> ce qu'ils ont
> évoqué
> qu'ils ne verront
> jamais -[1]

Je touche à la fin de cette étude de Las de l'amer repos, cherchant toujours une phrase pour en résumer la finesse. Il est sage, à de tels moments, de retourner à Mallarmé lui-même et à son exégète sans pareil, Richard, qui cerne ce genre de tentative: "pour Mallarmé, se connaître, c'est se voir, c'est-à-dire s'atteindre au loin de soi, s'identifier à soi, [...] c'est se voir dans la lumière, et peut-être se voir devenu

---

1 Idem, op.cit., Noces, p.103.

lumière."[1] Et, tout éloquence, dit à son tour le Maître: "L'imagination et le tact verbal poursuivront donc dans le langage les échos, les similitudes. Grâce à un sens pour leurs symétries, action, reflet."[2]

3. Brise marine.

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe[3].

En mai 1865 Mallarmé écrivait à Tournon son premier poème marin. Le charme des 'vieux jardins' [faut-il entendre Eden de jadis?] ne le retiendront pas plus que "la jeune femme allaitant son enfant"[4]. Le poète emploie justement le mot 'charmant' dans une variante du vers 12 où il lui attribue son plein sens occulte d'envoûtement: "Le destin charmant réserve à des naufrages"[5]. Je signale d'abord que 'charme' et 'charmer' sont - exception faite pour l'emploi dans Feuillet d'album -

---

1 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.495.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.646.

3 Ibid., Brise marine, p.38.

4 Ibid., p.38. Note: comparez les autres 'vieux jardins' où se fondent les assomptions probantes et pérennes du réflexif, par exemple l'empan floral de Las de l'amer repos, le gîte fleuri de la princesse et l'horizon des iridées de Prose (pour des Esseintes).

5 Ibid., Notes et variantes, p.1433.

des vocables serviteurs du réflexif. Je rappelle les "maints charmes de paysages"[1] aux 'lucides contours' dans les reflets desquels les amants de Prose... reconnaissent les leurs. Hérodiade surtout met à contribution deux emplois irréfutables de l'aspiration mirante de 'charme'; je parle de deux exclamations qui scellent de longs passages voués à l'émergence puis au traumatisme du miroir. La première exclamation vient au vers 38 de l'Ouverture ancienne à la suite du premier mouvement qui élabore le jardin-miroir: "Ombre magicienne aux symboliques charmes:"[2] La seconde exclamation conclut le soliloque d'une trentaine de vers de la princesse devant sa glace: "O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule."[3]

Mallarmé associe 'le destin charmant' aux naufrages sans doute parce que 'charme' vient du latin carmen, chant inspiré. 'Charme' reflète cet autre envoûtement, celui de la musique marine, des matelots qui triomphent du chant comme le poète, ces matelots qui - autant que lui - s'aventurent vers l'inconnu. Il n'est pas question du chant des sirènes. A l'inverse du pitre châtié, l'auteur opte ici pour le charme trompeur des yeux féminins réflexifs auquel il s'était trop allègrement soumis dans Le Pitre châtié.

---

1 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56.

2 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

3 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

A présent, quand la glace des yeux offre un pays de cocagne, ce paysage est refusé. Ces aimants, miroirs déflecteurs, ne sauraient le garder fidèle à la besogne stérile du "vide papier que la blancheur défend"[1]. Le poète emploie 'Rien' en tête de vers ainsi qu'il le fait dans Salut. Quand il pose ce 'rien', il affirme, d'une part, qu' 'aucune chose réelle' ne retiendra l'aventurier, et d'autre part, il déclare que 'rien', c'est-à-dire 'ce qui n'existe pas', 'les jardins fictifs reflétés par les yeux', non plus ne le retiendront. L'anacoluthe déchire l'ordre logique. Considérez que ces jardins s'étalent déjà irréels parce qu'ils existent en tant que reflet oculaire. L'apposition avec 'rien' leur permet d'échapper totalement aux catégories du réel.

Dans Brise marine, la liquidité oculaire veut prédisposer à une lustration comme dans Le Pitre châtié; mais celle-ci s'avère combien plus fictive encore puisqu'un coeur ne pourrait se 'tremper' tout seul dans la mer. On peut cependant supposer que cette mer reflète son coeur, la géographie mentale d'un 'destin' dont il parle. Avec ce poème nous accueillons une des prises les moins ténébreuses du thème du miroir chez Mallarmé. Le recours aux répétitions de "Fuir!" et de "sans mâts"[2] renforce l'effet réflexif.

---

1 Ibid., Brise marine, p.38.

2 Ibid., p.38. Note: mais on ne peut guère fuir 'sans mâts'. Cette nouvelle survenue de la fiction rappelle une phrase de Fernand Verhesen dans Un Coup de dés, Empreintes, numéro spécial, 1848, p.66. Verhesen croit avoir démasqué un Mallarmé "resté sur le seuil d'un monde entrevu, et comme foudroyé, dans l'impossibilité de le parcourir." A moins, bien entendu, qu'il ne découvre les ressources du regard voyageur dont parle Barthes dans Mythologies, éd. du Seuil, Paris, 1957, p.92. Un tel oeil "produit sans cesse des départs [...] fait passer l'homme [...] à une poétique véritable de l'exploration."

Le seul miroir des yeux ne sert pas à la découverte et il n'y a pas de départ comme dans les récits fantastiques; pourtant le thème de l'itinéraire initiatique se laisse deviner. S'il n'y a pas d'envol, il y a le lieu d'un départ. En parlant de ce poème, Poulet l'a dit le premier: "Il y a déjà le lieu de ce qui pourrait avoir lieu."[1] Si la glace du regard propose une distance infinie, un site pour deviner notre idéal, pour le rêver ou même prendre conscience du fait qu'on ne peut le rêver, ce regard reste un espace clos, mais, en fin de compte, un espace indéniable pour qui veut l'assumer, pour qui cherche le lieu d'un élan poétique.

4. Soupir.

> Mon âme vers ton front [...] ô calme soeur [...]
> Et vers le ciel errant de ton front angélique
> Monte [...]
> - Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
> Qui mire aux bassins sa langueur infinie
> Et laisse sur l'eau morte
> Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.[2]

Ce poème parut en 1866, époque à laquelle Mallarmé le définissait à une amie comme "une rêverie automnale"[3]. Je m'y attarde parce qu'il offre une illustration particulièrement réussie de la valeur symbolique du miroir. Soit dit en passant qu'il

---

1 Poulet, op.cit., p.300.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Soupir, p.39.

3 Ibid., Notes et variantes, p.1434.

est téméraire d'isoler comme j'ai fait certains vers à valeur réflexive. Soupir s'offre d'un seul tenant, en une phrase unique; à la suite du miroir lui-même, il exprime tout avec une économie de moyens.

Parce qu'il suscite en raccourci le processus même de symbolisation, je crois qu'on a eu tort de voir en ce poème un texte d'abord et d'interprétation relativement faciles. Ce texte importe pour moi parce que Mallarmé choisit pour illustrer le phénomène de symbolisation le miroir en une de ses manifestations. Le poète lui reconnaît une vertu transcendentale qui manque aux autres symboles. Il s'agit manifestement d'une expérience réflexive car il recourt au verbe 'mirer', ce qu'il ne fait pas toujours dans ses oeuvres où transparaît le phénomène du miroir.

Le miroir tel que présenté dans Soupir paraît un agent de correspondance qui s'exerce d'abord et tout naturellement dans l'espace. Il accède à sa vocation métaphorique parce que mirant et miré s'actualisent surtout dans une dimension de sensations. Il y a un recours à l'imagerie concrète pour exprimer des êtres abstraits et des émotions. Mais c'est parce qu'il passe de cette plage métaphorique à la plage symbolique qu'il doit retenir notre attention.

Je ne suis pas la première à remarquer que le miroir propose une eau parfaite des correspondances. Michaud définit ainsi cet agent: "l'outil de la pensée analogique, selon laquelle,

conformément au principe hermétique, 'ce qui est en haut est comme ce qui est en bas', et réciproquement."[1] Dans Soupir, Mallarmé appliquera à la lettre ce principe de l'équivalence du céleste et du terrestre. Son miroir naturel jouit de la double nature du symbole parce qu'il est créateur d'un sens en même temps que réceptacle de celui-ci. Sa connaissance présente une nature ésotérique et s'affine par réitération des indices. On y reconnaît la double autorité du signifiant et du signifié. Parce que le poète prise une image qui nous permet d'entrevoir à travers elle autre chose qu'elle-même, il apprécie ici une variante du miroir, l'être insaisissable échappe à son absence corrélative à sa présence irrécusable hors de nous; il se soumet à la fantaisie du contemplateur.

Avec le jeu de réflexivités dans Soupir, Mallarmé évoque le symbole d'une chose impossible à sonder. Le visage incertain flotte, comme les fleurs de Prose (pour des Esseintes), dans une insoumission salvatrice, un 'lucide contour'. Au "suspens lumineux de l'air"[2] s'ajoutent le suspens du jet aérien, des feuilles automnales, de la morbidesse aquatique et du visage féminisé. Comme le fait la musique, ce miroir propose des presque-images. Il existe une confidence du poète qui nous porte à croire que Soupir donne en partage une tentative de description de l'acte poétique. Ne décrit-il pas quelque chose d'analogue à ce jet

---

1 Michaud, op.cit., Le thème du miroir dans le symbolisme français, p.212.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Conflit, p.356.

d'eau quand il dit: "Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour parce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retombe délicieusement en son âme."[1]

Poésie, poète épris d'eux-mêmes, autant d'adhésions au moi qui montrent, nous le verrons, une manière paradoxale de passer à l'extérieur de soi. Il y a plus que symbole parce que la présentation ne vaut pas que par elle-même comme dans le sonnet du cygne. Il y a aussi praxis, une manière de faire, une activité psychique ordonnée à un résultat. Soupir montre une complexité subtile, d'autant plus qu'il paraît si peu abstrus au cours d'une lecture en surface. C'est un trompe-l'oeil; un trompe-l'esprit exquis pour lequel j'offre une interprétation personnelle.

Voici le portrait d'une nature féminisée plutôt qu'une présence féminine s'y infiltrant en s'en servant comme support afin de se reconstituer en quelque mesure. Mallarmé reconnaît que le miroir du bassin a un potentiel génésique parce qu'il offre un point de départ et la constatation d'une série de formes. Il promet l'oméga et l'économie d'une existence que Mallarmé veut sui generis; non seulement cette existence mais, comme dans Les Fenêtres, sa valeur. Dans l'image élargie[2] du

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.241.

2 Note: comparez de Gustave Flaubert le festin des mercenaires dans Salambô, éd. Rencontre, Lausanne, 1965, p.32: "Les cratères, à bordure de miroirs convexes, multipliaient l'image élargie des choses."

bassin, tout est offert, accessible et intégral. Ainsi que dans Apparition et Las de l'amer repos, le passé que vise le dynamisme de l'oeil s'éprouve comme récent.

Le vocabulaire même du poème trahit la primauté du réflexif. On compte le dédoublement de 'vers l'Azur' placé de part et d'autre d'un tiret qui paraît précisément au milieu du texte; ainsi les cinq premiers vers mirent les cinq derniers. Encore, 'errant' de la première partie du texte répond à 'erre' dans la deuxième partie. Aussi 'attendri' du vers 6 reprend le sens profond de 'soeur' au premier vers et les "taches de rousseur"[1] prédisposent aux feuilles fauves. Mais ce qui me paraît le plus fort indice de réflexivité est le recours au vocatif 'ô' devant 'calme soeur'. On sait que dans Hérodiade ce vocatif figure le sigle du miroir: "O miroir! / Eau froide"[2]. Cette lettre devient un homocentre, le centre commun de cercles concentriques, bassin, oeil, front. On compte ailleurs d'autres recours à 'ô' quand Mallarmé introduit la hantise du miroir. Il y a reflet d'un lac dans L'Après-Midi d'un Faune: "ô bords siciliens"[3]. Aussi, dans Toast funèbre, pour ne mentionner qu'un autre recours à ce vocatif sigillaire, on y voit le double du

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Soupir, p.39. Note: remarquez aussi le répétition de "vers to front" et "vers le ciel".

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45. Note: l'association du vocatif 'ô' avec le miroir paraît ailleurs dans Hérodiade, II, Scène: "O mon coeur", p.45; "O mon enfant", p.46; "ô charme dernier", p.48; "ô ma soeur éternelle", p.48.

3 Ibid., p.50.

cercle planétaire: "Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre?"[1]

L'emploi avertisseur du 'ô' dans Soupir offre surtout l'évocation de l'oeil féminin qui fait du miroir une infra-conscience. L'oeil se livre déjà à nous de toute manière parce que le visage flotte sous l'insistance du regard; son évocation sigillaire active le dénoué du potentiel liquide oculaire et assure la retransmission coulée de sa vitalité. Il y a un affinage sensuel de l'image. On est en droit de se demander ce qui précisément paraît miré. L'âme du poète, comme dit Mallarmé, dans une figuration céleste d'un oeil angélique? L'azur et son soleil dans l'eau? L'anima du poète rêveur se contemple dans l'onde; or le contemplateur réussit à ne pas saisir son reflet mais à capter l'azur. Le lecteur se leurre; il imagine l'homme qui regarde par en haut parce que le poète décrit son propre oeil comme azuréen. Or l'extase est généralement décrite ascensionnelle; il ne faut pas confondre son remous émotif avec le bassin en bas où se pose actuellement le regard. Le ciel 'erre' parce qu'il s'étend reflété dans l'eau faiblement fluante, car aucun bassin ne possède une eau parfaitement morte à moins qu'elle ne soit gelée. Celle-ci n'est morte que par contagion avec les feuilles agonisantes[2]. La vision se spatialise par un effet

---

1 Ibid., Toast funèbre, p.55.

2 Note: un miroir qui enferme des feuilles [Hérodiade, II, Scène], des roseaux [Las de l'amer repos et la première version du Pitre châtié] ou une présence végétative agonisante [Brise marine] devient un analogon de l'herbier parce que sa surface pure et censément close conserve autant que l'herbier de Prose...

d'hypallage: c'est l'oeil qui erre. Mon extase rejoint l'azur qui, comme mon oeil, "mire aux grands bassins sa langeur infinie"[1]. Pourquoi le pluriel? Il mire au bassin du rêve, du jardin, du ciel et de son propre regard bleu attendri.

Dans le rond du 'bassin' féminin, le personnage peut contempler sa soeur, son double angélique. La mémoire se resserre sur une présence féminine qu'elle sent virtuelle encore. La présence de la mort [froid sillon tombal, feuilles] se fait lentement sentir. Même si Mallarmé retire cette végétation et l'automne environnant à la mort en leur substituant la vie d'une carnation jeune et couverte de rousseur, l'effet recherché et obtenu s'éloigne de celui d'une apparition. Peut-être, comme dit Royère, il y a "une catachrèse unique, un mirage, une vision"[2] mais non une tentative réelle de retrouvailles avec la figure féminine disparue. Mallarmé disait bien: "tu sais que la seule occupation d'un homme qui se respecte est à mes yeux de regarder l'azur en mourant de faim."[3] Le voyant et la vision paraissent néanmoins indivisibles. C'est en son propre regard, en son miroir intérieur que le personnage découvre son 'Ophélie': "s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde

---

1 Ibid., Soupir, p.39.

2 Royère, op.cit., p.109.

3 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.118.

intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée..."[1]. Il y a gratification d'une rencontre entre un donateur et un donataire en circuit fermé et représenté par le jet d'eau. Paraît angélique ce dont le reflet est perçu: l'âme du poète dans le miroir d'un regard antérieur que capte le miroir de l'azur miré dans un bassin. Mallarmé confond si savamment le réel et l'image qu'on ne sait plus si l'azur d'octobre d'en haut mire sa langueur dans l'eau touchée par le rêve ou si l'azur aquatique du bassin se répercute au ciel. Disons que le jet d'eau s'avère effectivement un soupir qui évoque un jet d'eau. Le circuit fermé se reflète en ce jet qui condense en lui la vaporisation et la sublimation du haut et du bas. Il introduit la suggestion d'une autre vaporisation, celle du coloris. Le poète précise que ce jet intermédiaire s'élance en blancheur. Je devine une faible reprise du vide bleu que capte un presque-vide bleu; l'éclipse d'une trajectoire de blancheur - elle tend à se perdre sur un fond azuréen qui émet un voeu de conversion blanche. Ne s'agit-il pas d'un "Azur attendri"[2], à pâleur charnelle? Non seulement un hâve tarit la vivacité céleste d'un Octobre personnifié, mais une 'pureté' s'y dispense, c'est-à-dire une transparence nulle, une nudité d'eau que confère la giclée blanche.

---

1 Idem, op.cit., O.c., Hamlet, p.302. Note: cf. cette thèse, p.573 pour un commentaire sur l'androgynie de Hamlet-Ophélie.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Soupir, p.39.

Avec le recours aux miroitements multiples, Mallarmé veut atermoyer l'effet de l'apparition et différer l'excès de coloris. Cet équilibre délicat des reflets promet de garder "l'harmonie surnaturelle où [il] s'attarde"[1]. Dans son ésotérisme léger la glace livre accès à une sorte d'ataraxie, de tranquillité de l'âme qu'on retrouve dans Las de l'amer repos. Le miroir du bassin fait croire à une étreinte que l'auteur cherche à établir entre la pensée amoureuse ou divinatoire et l'image-énigme. Il opère une conversion juvénile et 'insulaire'. Cette jouvence insulaire marque une fidélité, un reflet ineffable des origines: "Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur - "[2] Ce jet reproduit plus que l'état d'âme du contemplateur; il donne une confirmation de l'être féminin réfléchi, car la femme idéale s'élance en " Fontaine intarissable d'elle-même,"[3]

Richard reconnaît une tonalité de tristesse à Soupir: "L'azur ne s'accorde à nous que pour mourir en nous à la fin de Soupir."[4] Vrai, le feu s'éteint comme il le fait sur les surfaces miroitantes de Tout orgueil fume-t-il du soir, de Toast funèbre et de l'Ouverture ancienne d'Hérodiade. Mais la

---

1 Ibid., Symphonie littéraire, p.262.

2 Ibid., Soupir, p.39.

3 Ibid., Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur..., p.311.

4 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.59.

dissolution des choses n'est pas pour Mallarmé un ravalement. Ce sera à d'autres poèmes de faire déflagrer le miroir. L'adresse qui marque cette expérience de la réflexivité se résume en son particularisme et en son prix de radiance qui maintiennent une volupté indéniable. Soupir se résout en un inachèvement heureux; la transcendance ne sera dégradée par aucun mouvement fait pour s'en rapprocher. Dans Pour votre chère morte, par contre, l'immédiateté candide de la revenante échappe aux diverses vétustés du décor. Lytton-Sells met le doigt sur ce qui fait en partie obstacle à l'union: "How very adult, how almost old, not exactly wearied but yet over-experienced is Soupir."[1] Mais, je répète, l'union ne fournit pas le but du poème qui paraît plutôt enclos dans une méditation du poète: "L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves."[2]

5. Hérodiade. I. Ouverture ancienne.

Abolie, et son aile affreuse dans les larmes
Du bassin, aboli , qui mire les alarmes,
Des ors nus fustigeant l'espace cramoisi,[...]

Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, [...]
Ah! des pays déchus et tristes le manoir! [...]
Du cygne quand parmi le pâle mausolée [...]

---

1 Lytton-Sells, op.cit., p.59.

2 Mallarmé, op.cit.; O.c., Richard Wagner, Rêverie d'un Poëte français, p.545.

l'eau morne se résigne,
[...] l'eau reflète l'abandon
De l'automne éteignant en elle son brandon:[...]

Pourpre d'un ciel! Etang de la pourpre complice!
Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail. [...][1]

Une touffe de fleurs parjures à la lune
[...] et les tiges de qui
Trempent en un seul verre à l'éclat alangui.[...]

Sur un confus amas d'ostensoirs refroidis,[...]
Fatidique, vaincu, monotone, lassé,
Comme l'eau des bassins anciens se résigne.[2] [...]

Son père ne sait pas cela, ni le glacier
Farouche reflétant de ses armes l'acier,[3] [...]

Hérodiade. II. Scène.

Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille,
Les pâles lys qui sont en moi,[4] [...]

Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
A me peigner nonchalamment dans un miroir.[5] [...]

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs [...]
Mais de l'or, [...]
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal,
Armes, vases depuis ma solitaire enfance.[6] [...]

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41.

2 Ibid., p.42.

3 Ibid., p.43.

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.

5 Ibid., p.44.

6 Ibid., p.45.

Assez! Tiens devant moi ce miroir.
O miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité! [...][1]

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie. [...][2]

Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure![3] [...]

Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle
Mon rêve montera vers toi: [...]
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule.[4]

Mallarmé travailla à Hérodiade de 1864 à 1867. Puisque je suis revenu souvent à cette oeuvre au cours de mon étude du miroir mallarméen, je ne présente ici qu'un commentaire succinct de ce chef-d'oeuvre qui a déjà suscité une pléthore de commentaires érudits. Le nom même de la princesse excite le poète à une rêverie du miré: "J'ai laissé le nom d'Hérodiade

---

1 Ibid., p.45.

2 Ibid., p.46.

3 Ibid., p.47.

4 Ibid., p.48.

pour bien [...] faire miroiter ce qui probablement hanta, en apparue avec son attribut - le chef du saint"[1].

Je songe à une confidence que Mallarmé fait à Cazalis à propos de cette oeuvre triple: "Hérodiade, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes et mes malaises."[2] Une tentative d'élucider ces vers immortels porte quiconque à partager le malaise que l'auteur lui-même ressentait envers son oeuvre:

> Pour moi, me voici résolument à l'oeuvre. J'ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit.[3]

Toute entreprise exégétique se doit de ne pas errer trop loin de l'effet produit par Mallarmé.

L'écriture elle-même de l'Ouverture ancienne fournit un reflet de la princesse, c'est-à-dire de la Beauté. Royère résume ce phénomène: "Dans Hérodiade toutefois, [...] la phraséologie nimbe le personnage hiératisé; elle en est le miroir."[4] Walzer partage cet avis; des premiers vers de l'Ouverture, il dit:

---

1 Idem, op.cit., Noces, p.51. Note: cf. cette thèse, p.467-469, p.697 et p.806 pour d'autres précisions sur le nom-miroir dans la pensée mallarméenne.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.221.

3 Ibid., p.137.

4 Royère, op.cit., p.107.

> Que lire à travers cette surcharge de métaphores, de répétitions et d'allitérations à destination musicale? Rien d'autre, semble-t-il, qu'un nouveau portrait d'Hérodiade, figure de la Beauté idéale.[1]

Avant même de considérer les manifestations principales du mirant et du miré dans l'Ouverture, j'accorde ma foi à ceux qui voient en cette première partie avec ses quatre-vingt seize alexandrins qui composent l'incantation de la nourrice un miroir trouble tendu à la princesse, miroir précisément de 'l'effet qu'elle produit'. L'Ouverture avec sa nourrice fantômale[2] réfléchit l'atmosphère de la Scène à la manière de l'entrée des sorcières dans Macbeth, lesquelles aménagent le ton fatal de la tragédie du prince écossais[3]. L'affect convulsionnaire ou crispé de la princesse point dans le site réfléchi, tout raréfié par un bassin d'eau - "L'eau morte [...] reflète" non une saison, ce qui serait déjà un mouvement vers l'indétermination, mais "l'abandon / De l'automne éteignant en elle son brandon"[4]. Aussi le

---

1 Walzer, op.cit., p.123.

2 Note: comparez la nourrice sibylline qui prend sa robe dans la tapisserie à la décollation de saint Jean. Comparez aussi cette nourrice à Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.439: Sa "dernière figure [est] séparée de son personnage par une fraise arachnéenne et qui ne se connaît pas [...] sa dualité est à-jamais séparée." Ainsi aussi la tête de la nourrice subsiste toute seule ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.42.

3 Cf. ibid., La fausse entrée des sorcières dans Macbeth, p.346. Cf. aussi Block, op.cit., p.13.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, I, Ouverture, p.41. Note: au vers 1 et au vers 37 qui ouvrent et ferment la première laisse de l'incantation, il reprend le voeu réflexif de l'eau stygienne des larmes qui paraissent dans Ses purs ongles. Note: pour un commentaire sur l'eau morte, cf. Richard, Poésie et profondeur, éd. du Seuil, Paris, 1955, p.96.

"bassin, aboli" ne mire pas l'imprécision d'une étendue céleste, mais l'état d'âme de celle-ci; ce lieu qui ne se dresse même plus intact "mire les alarmes" d'un "bassin cramoisi"[1].

Mais le bassin reflète plus qu'un jardin, un ciel, une saison, voire leur état d'âme. Je suggère que l'auteur entend aussi faire refléter, et par là transformer le 'manoir' d'Idumée. Du moins c'est ce que de longues lectures de l'Ouverture ont fini par me révéler. Mallarmé donne de clairs indices de ce bâtiment qui ne laissent pas de doute qu'il existe reflété - peut-être uniquement reflété - soit par le bassin, soit par le poème:

> Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
> Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, [...]
> Ah! des pays déchus et tristes le manoir! [...]
> Du cygne quand parmi le pâle mausolée[2].

Il parle de 'tour cinéraire' alors que rien dans la description de son intérieur ne porte à croire que cet habitat sert aussi de 'tour cinéraire et sacrificatrice'. Les vers 17,18 et 19 précisent le lieu du sacrifice:

> Crime! bûcher! aurore ancienne! supplice!
> Pourpre d'un ciel! Etang de la pourpre complice!
> Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail.[3]

L'étang, complice du ciel, double son incarnat. Complice également, le vitrail qu'allument ces rougeurs, vitrail aussi de cette

---

1 **Mallarmé**, op.cit., O.C., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41.

2 Ibid., p.41.

3 Ibid., p.41.

poésie qui livre une flaque réflexive centrale, celle du bassin en feu. Reflété par cette eau ignée, nécessairement ce manoir [comme les fleurs que j'explique bientôt] en imbibera le coloris, paraîtra 'tour cinéraire', ou encore 'bûcher'. Un deuxième indice de miroir-reflet paraît avec 'lourde tombe' qu'a fui l'oiseau. Laquelle? Il est malaisé, pour ne pas dire peu poétique, d'imaginer ce promeneur aquatique dans un édifice. Mallarmé révèle qu'il s'agit du 'pâle mausolée' d'antan où flottait le cygne, la tête sous son aile, habitant d'un reflet d'édifice, blancheur sur une nappe de tain. L'oiseau s'est arraché au mausolée. au reflet de celui-ci dans l'eau parce que sa blancheur n'aurait pu s'accorder à une orgie de rougeur aurorale ou crépusculaire. De poète laisse cependant entendre que son fantôme peut sillonner l'eau en esprit: "Ou la plume plongea la tête"[1]. Combien loin sommes-nous du reflet patent mais esthétiquement marginal, toujours dans un bassin, d'une résidence noble qu'évoque la Préface à Vathek: "le vieux Fonthill House, réfléchi dans le miroir d'un monotone bassin."[2]

Dans cette surface aqueuse inutile, aux bords démolis[3], Mallarmé ne sait plus s'il possède un rêve, une vision ou une

---

1 Ibid., p.41. Je souligne.

2 Ibid., Préface à Vathek, p.553.

3 Note: d'après moi, cette "tour"abolie ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.41, vers 5,et ce "manoir" ibid., p.41, vers 8 reflète le "faux manoir" de ibid., Un Coup de dés, p.471. Mallarmé emprunte probablement le thème de la 'tour abolie' à Gérard de Nerval. Avec ce dernier, cependant, il est question non d'une princesse mais d'un 'prince d'Aquitaine'.

horrible réalité qui parvient à tarir la végétation et à vaporiser le paysage - qui parvient même à porter atteinte au sacré, réduit maintenant à un "confus amas d'ostensoirs refroidis"[1]. Ces pièces d'orfèverie contiennent le corps du Christ et l'exposent à travers une petite vitre à l'adoration des fidèles. L'hostie évoque déjà la lune de Scène. "J'ai encore quelque souvenances de jeunesse de la merveilleuse réfraction lumineuse de ces minuscules vitres. Le poète y songeait peut-être à sa manière, ce qui expliquerait que ces supports du sacré soient refroidis, c'est-à-dire ne réfléchissant plus les cierges du sacré.

Une exception à cette raréfaction du miroité: on retrouve dans cette désuétude un restant de vie rebelle, une hantise de celle-ci: "Une touffe de fleurs parjures à la lune"[2]. Ceci possède d'après moi plus d'un sens; que les fleurs virent au rouge préfigure la bouche d'Hérodiade. Ne reflétant pas d'une blancheur de rigueur celle de la lune-mère, la rubification florale ne peut être mirée ouvertement, ni dans la pensée, ni dans l'oeuvre. De ces corolles réfractaires à la tonalité lunaire exsangue ne se laisse deviner qu'une hantise de reflets: "les tiges [...] / Trempent en un seul verre à l'éclat alangui"[3].

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.42.

2 Ibid., p.42.

3 Ibid., p.42. Je souligne. Note: comparez ce passage à ibid., Surgi de la croupe, p.74: "Le pur vase d'aucun breuvage / Que l'inexhaustible veuvage / Agonise mais ne consent" qui offre une rose. On sait depuis Igitur que fiole-vers et miroir se valent quelquefois.

Un bassin d'eau qui s'offre comme lacrimaire à la nature ["Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes!"[1]], une étendue céleste, "Pourpre d'un ciel!" dont l'analogon est "Etang de la pourpre complice!"[2] et un vitrail incendié par l'heure privilégiée de la rubification aurorale ou crépusculaire, "sur les incarnats, grand ouvert"[3] additionnent leurs évidences furtives, celles d'un site extérieur rubescent effarouché, pour capter ensemble la présence florale carminée. Mais cette "liquéfaction de miroirs"[4] d'un jardin qui offre à la fois un vase [les fleurs éparses réfléchies dans le bassin paraîtraient par effet d'illusion se tremper dans un seul réceptacle] et une glace à l'efflorаison pourpre ne peut effectivement rien mirer, si ce n'est dans l'imagination du lecteur. Comme la lune blanche absorbée en la 'blanche nue' de Las de l'amer repos, comme le cygne, bloc de pureté enraciné dans la transparence d'un lac voilé, cette étendue, cette sédimentation de rougeurs ne peut ni capter ni renvoyer sa propre manifestation chromatique, celle d'un rouge floral parjure.

Le lecteur sent en la présence lunaire la notion d'un miroir protagoniste. Toujours l'incertitude réflexive.

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.42.

2 Ibid., p.41. Je souligne.

3 Ibid., p.41.

4 Ibid., L'Action restreinte, p.370.

La lune existe-t-elle ailleurs que dans l'imaginaire de la princesse? Mallarmé ne manque pas de préciser: "Le croissant, oui le seul est au cadran de fer / De l'horloge"[1]. Le relief lunaire - appendu à l'horloge ou poursuivant une orbite céleste - tend un miroir qui, chacun le sait, marque le passage des heures, des saisons. Pour un personnage en contemplation devant une lune imaginaire s'éprouvera "un temps indéfini, assure Suzanne Bernard, où le héros se trouve immobilisé, captif"[2].

La Scène d'Hérodiade hérite de la complexité réflexive de l'Ouverture. Je reprends avec quelques changements une citation de Royère à la p.440 de cette analyse: 'l'intentionnalité lexicale de la Scène [l'exégète dit: 'la phraséologie de l'Ouverture'] nimbe le personnage hiératisé; elle mire le miroir.' Je parle du vocatif sigillaire 'ô' qui reviendra pour rehausser le réflexif dans Soupir, Quand l'ombre menaça, Hommage (à Puvis de Chavannes) et L'Après-Midi d'un Faune[3]. Il rétribue encore cette fonction dans Pour votre chère morte[4]. La redondance réflexive de la voyelle 'ô' qui s'imprime en sotto voce au sonnet triomphe dans un étalage quintuple lors du monologue d'**Hérodiade**:

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.43. Je souligne.

2 S. Bernard, Mallarmé et la musique, Nizet, Paris, 1959, p.102.

3 Cf. cette thèse, p.432, 491 et 547 pour d'autres propos sur ce 'ô' réflexif.

4 Cf. ibid., p.666 pour un commentaire sur 'ô' dans ce sonnet.

Assez! Tiens devant moi ce miroir.[I]
O [II] miroir! [III]
Eau froide[IV] par l'ennui dans ton cadre gelée [v] [1].

Les quatre premiers mots enchaînent ininterrompu leur reflet surdéfini, dont trois fois sans interruption autre pour affirmer la valeur réflexive du vocatif central 'O'. Dans l'isolement de la lettre exclamative, on reconnaît le cadre circulaire de la glace que tend la nourrice; cette majuscule réfléchit concrètement les substantifs identiques, de part et d'autre, qui le nomment en un dédoublement lexical immédiat, l'un cernant le révolu, l'autre définissant le futur. Non seulement est-ce que 'eau froide' évoque la paroi d'une glace, mais encore 'eau' fournit l'homonyme de la voyelle sigillaire 'O'. Et ce vers se clôt avec 'cadre'. En plus de reprendre cinq fois en deux vers le miroir et ses proches analogons, Mallarmé y précise l'épreuve de la glace: l'ennui.

Alors que l'Ouverture offrait un décor comme étant l'image de la princesse, ici cette même enfant réfléchit le monde environnant, tant céleste que terrestre, et jusqu'au monde souterrain. "L'invocation des 'Etoiles' tend, dit Carofiglio, à souligner une analogie existentielle entre la princesse et les astres."[2] On peut voir une réminiscence d'Astarté qui se transforma en la constellation de la Vierge. Encore, le monde a-

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45. Je souligne.

2 Carofiglio, op.cit., p.38.

nimiste et terrestre réverbère en l'aspect farouche, léonin ou sphingien, de l'enfant royale. Mallarmé en parle aussi en termes floraux, végétatifs et surtout aromatiques.

Dans l'évocation des yeux de la princesse, le poète exalte leur qualité gemmale et stellaire, unissant ciel et enfer sous le qualificatif de l'inutilité. Montesquiou raconte que la vierge reste hantée par l'intrusion spéculaire du prophète Jean[1] tombée par hasard sur elle et que, par suite de ce traumatisme, elle se détourne des lumières et des regards. Ainsi est-il curieux que Jean ne paraisse nullement dans les deux premières parties d'Hérodiade et que la princesse soit absente du Cantique de saint Jean. Il faut attendre la publication posthume de Noces pour les voir figurer ensemble. Chez Mallarmé, "les yeux semblables aux pierres rares"[2] ne rivalisent pas avec ces pierres. Ils conservent un reliquat du charnel, ne serait-ce que parce que Hérodiade se déclare la soeur de cet astre attendri, la lune. Son oeil serait le sponsa lunaire alors que le diamant qui s'y apparente figurerait le sponsus stellaire. L'oeil entretient plus de réflexivité poétique que la glace parce qu'il tient du diamant impersonnel: "Vous, pierres où mes yeux, comme de purs bijoux / Empruntent leur clarté mélodieuse"[3]. Les yeux

---

1 Robert de Montesquiou, Diptyque de Flandre, Triptyque de France, Chiberre, Paris, 1921, p.235.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Phénomène futur, p.269.

3 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47. Note: cf. de Sylviane Huot, Le "Mythe d'Hérodiade" chez Mallarmé, Nizet, Paris, 1977. Au chapitre III de son étude, elle traite de la tragédie du regard.

d'Hérodiade réverbèrent dépourvus d'autonomie; ils incarnent les répliques charnelles des bijoux et en reçoivent leur loi d'hétéronomie.

Hérodiade passe par plusieurs expériences devant ses miroirs, ses bassins d'eau, son "glacier / Farouche reflétant de ses armes l'acier"[1]. Elle se parachève en suivant les enchaînements d'une pensée binaire, réflexive. Quelque chose se produit au cours de sa fuite au devant de la lumière vers une existence tombale: glaciers, chevelure, bijoux, bassin, paysage, étoiles et lune la répercutent et elle en fait autant. Si, au début, elle se contente de se "peigner nonchalamment dans un miroir"[2], sa glace a tôt fait de la faire "rêve[r] aux exils"[3]. Son contact avec les surfaces réflexives s'étire en une longueur paralysante: "Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes"[4]. Haletante de fierté, elle connaît la volupté panique de l'horreur spéculaire et de la dénudation: "Mais horreur! [...] dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité! "[5] Elle

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.43.

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.

3 Ibid., p.44.

4 Ibid., p.45.

5 Ibid., p.45. Note: cette horreur prémonitoire reparaîtra chez les personnages féminins des surréalistes. Comparez les Milésiennes de Marcel Schwob, Le roi au masque d'or, Crès, Paris, 1920. Trois femmes s'y contemplent au miroir divinatoire d'Athénê. De ces trois frappées d'horreur, une se suicide.

vit jusqu'à la défoliation de son essence florale: "j'effeuille / Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille, / Les pâles lys qui sont en moi"[1].

Remarquez bien la puissance de contagion du mirant et du miré; n'est-ce pas que le jet d'eau devient extracteur de son pareil lilial qui mue Hérodiade en femme-fontaine dispersée? Mallarmé disait bien que la femme était source intarissable d'elle-même; avec ce jet floral intérieur, les lys se remplacent tour à tour. Chacun accordera que cette fleur s'élance en doublet végétatif d'un blanc jet aquatique. Le lecteur de cette exégèse objectera peut-être que j'ai insisté sur la rougeur du site aquatique. Mais le personnage tourmenté se projette dans un paysage onirique, antérieur au matin apocalyptique; elle 'effeuille comme près d'un bassin', comme si elle s'approchait encore de celui de jadis - De fait, elle se trouve à ce moment à l'intérieur du manoir et a même exigé qu'on ferme les fenêtres. Un problème d'interprétation est que Mallarmé passe subitement de la plage extérieure à la plage intérieure dans sa poursuite de 'l'effet produit'. Il faut suivre le flux de sa poésie souveraine et garder à l'esprit que l'auteur combine en son héroïne la blancheur vierge d'Ophélie et la fougue sanglante de Salomé, ces deux types féminins qui occupèrent les esthètes de son temps.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.44.

La défoliation onirique s'intensifie en devenant une défeuillaison mnémotique. Il y a même une expérience d'autoscopie, une hallucination au cours de laquelle Hérodiade croit apercevoir l'intérieur végétal et crispé de ses organes. Cette défeuillaison n'a pas lieu comme il se doit dans le bassin du parc où on imaginerait volontiers des feuilles mortes en suspens. Celles de la princesse flottant entre le passé et le futur se trouvent dans une glace réelle, domiciliaire. Elle dit bien: "Assez! tiens devant moi ce miroir."[1]

Le concept de la femme-miroir paraît déjà lorsque Hérodiade réfléchit son site et la lune. Mais voici qu'elle saisit introspectivement et avec horreur son intérieur onirique et végétatif séché. Le Nénuphar blanc, Miroir II, Albums V[2] ainsi que la fleur greffée à l'âme dans Las de l'amer repos reprennent diversement ce thème de l'intérieur féminin réflexif. Avec Noces d'Hérodiade, Mallarmé va reprendre et approfondir sa vision de la femme devenue miroir intérieur. Le traumatisme du "pur regard"[3] du prophète Jean est tombé sur la vierge farouche, profondément en elle, de sorte que Noces nous présente "L'enfant aux yeux fixée - en soi"[4]. Il y a, pour intensification du phénomène,

---

1 Ibid., p.45.

2 Cf. cette thèse, p.570 à p.575 pour mes propos sur le miroir intérieur dans Le Nénuphar blanc.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Cantique de saint Jean, p.49.

4 Idem, op.cit., Noces, p.127.

reprise du cygne de L'Ouverture ancienne "parmi le pâle mausolée / Ou la plume plongea la tête, désolée"[1]. Ce nageur de reflets regarde sous son aile, en soi alors qu'il sillonne les rémanences antérieures d'une 'pure étoile' défunte, tout comme le 'vieux rêve' à l'aile rabattue de Quand l'ombre menaça contemple en soi lors d'une entropie stellaire.

Mais il y a plus dans Noces, ai-je dit, qu'une simple reprise du thème de la femme-reflet. L'exemple le plus saisissant du personnage-miroir n'a jusqu'à présent été remarqué par aucun exégète et, pour ce, je l'explique maintenant. Décrite d'abord comme "couverte de diamants"[2], donc vestimentairement réflexive, Mallarmé ajoute plus loin que la princesse se tient "dans sa gaine d'horreur et de diamant"[3]. Or 'gaine' vient du latin vagina, vagin, ce résumé de l'intérieur féminin. Il me paraît certain que, comme dans Album V, l'auteur décrit son héroïne tant par l'intérieur que par l'extérieur puisque la fin de Scène décrit l'avènement de la puberté de la princesse en termes quasi identiques:

> J'attends une chose inconnue
> Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
> Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
> D'une enfance sentant parmi ses rêveries[4]
> Se séparer enfin ses froides pierreries.

---

1 Idem, op.cit., O.c., Hérodiade, I, Ouverture, p.41.

2 Idem, op.cit., Noces, p.112.

3 Ibid., p.217.

4 Idem, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.48.

Dans Noces, la vierge se présente intacte, sa 'gaine de diamant' ['froides pierreries'] ne s'est toujours pas 'séparée'. L'exclamation de la Scène s'avère prémonitoire, mais sans nous indiquer le moment de ce passage au stade adulte. L'horreur de la gaine dans Noces reprend 'les sanglots suprêmes et meurtris' du texte antérieur. L'important c'est que l'horreur donne l'indice d'une nudité pour Hérodiade, celle déjà mentionnée de son rêve réfléchi[1]. Je signale encore l'horreur réflexive du cygne, du baigneur animiste dans Le Réveil du Faune, de la chevelure dans De l'Orient passé des temps. La nudité réflexive de l'horreur se signale même dans Igitur . Quelle nudité plus grande que celle de cette créature qui paraît non seulement 'couverte de diamants' mais 'dans sa gaine d'horreur et de diamant'? Le recours au dans est un artifice des plus mallarméens et rappelle l'ange du Guignon "Debout à l'horizon dans le nu de son glaive"[2], c'est-à-dire résumé par ce glaive comme Hérodiade se résume en ['dans'] sa féminité auto-réflexive.

Revenons à la Scène où l'intronisation réflexive se congèle d'ennui, se marque d'un oubli de toute la nature animiste qui emprunte les "Regards hais de Vénus"[3]. Or sous une de ses

---

1 Note: cf. cette thèse, p.315,342,343 et 344 où je considère l'horreur et la dénudation réflexives. Il y a encore dans Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.44, la chevelure qui la "glace d'horreur". Le premier mot plurivoque informe le second.

2 Ibid., Le Guignon, p.28.

3 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

manifestations animistes, Vénus est la planète qui régit la mémoire. Les souvenirs-feuilles s'enfouissent profondément dans l'eau mortelle de la glace d'où ne ressort pour la séquestrée que la conscience de sa dénudation spirituelle et mnémotique, ainsi que l'agonie de son destin atone: "Triste fleur qui [...] n'a d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie"[1]. Le miroir se fait puits d'où l'on perçoit un être impuissant qui se hisse vers nous. Parce que l'acte de conscience coïncide avec une négation d'émoi, une atonie, on ne peut pas voir d'expérience purement narcissiste comme le dit Montesquiou[2]. D'ailleurs Hérodiade ne voit pas un reflet fidèle ou adorable d'elle-même; elle ne perçoit qu'une ombre. Je signale que dans une première version elle observait "une ombre lointaine" qui se révélait être sa "grande nudité"[3]. L'image me paraît devenir syncrétique et proprement mallarméenne quand le personnage est perçu sans être clairement identifié, quand il contemple la seule nudité de son "rêve épars"[4].

Ceci m'amène à parler du facteur de distance réflexive qu'on retrouve ailleurs, notamment dans Ses purs ongles. 'Ombre lointaine' s'impose par association lunaire et suggère le distant

---

1 Ibid., p.46.

2 Cf. Montesquiou, op.cit., p.231.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1444.

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45.

analogon planétaire. A un grand écart une blancheur cosmique reflète une blancheur charnelle. Mallarmé renforce l'impression de distance en recourant à deux termes, d'abord le tele grec [loin]: "Mon rêve montera vers toi telle [loin] déjà"[1]. Aussi, trois fois, il met à profit le mot 'lointain' dans Hérodiade [2]. Ce mot se compose de 'loin' et 'tain', un terme apprécié pour sa valeur évocatrice de la deuxième syllabe dans L'Après-Midi et dans Quand l'ombre menaça. Des cinq occurrences dans la poésie de maturité, tous émettent un voeu de réflexivité, surtout les emplois dans Hérodiade: "O miroir! [...] / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine"[3]. Plus frappante encore cette attestation de réflexivité sonore: "(ô quel lointain en ces appels celé!) [...] / Jettera-t-il son or par dernières splendeurs"[4]. Finalement la Scène fait réverbérer l'aurore sur l'étendue blafarde du paysage à l'horizon: "Verse sur les lointains mourants ses tristes fêtes"[5].

On remarque encore une pseudo altérité, un flux et un reflux de la liquéfaction à la concrétion, le mariage ésotérique des contraires dans le carcan spéculaire. L'expérience convie

---

1 Ibid., p.48. Note: cf. cette thèse, p.492, 590 et 598 où j'ajoute à mes commentaires préalables sur le tele grec.

2 Cf. mon étude de Quand l'ombre menaça, p.492, où je m'arrête au terme 'lointain'.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45.

4 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.42.

5 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.

à la fatalité[1]; cette secousse se prête à l'apocalyptique, elle ne transmet pas le banal. Hérodiade se voit telle qu'elle se rêve, fantôme lointain. Devant sa glace de Venise, Rodenbach allait se laisser aller à une rêverie semblable: "Il semble doucement que soi-même on recule, / Qu'on s'en aille plus pâle et qu'on y meure un peu"[2]. A même ce règne paralytique un mouvement intervient dans le vers quand elle exige qu'on ferme la fenêtre; la glace rend la fenêtre inutile, non utilisée, non utilisable.

Je veux mentionner encore quelques aspects réflexifs de la Scène. Hérodiade se surprend réfléchie à elle-même par sa chevelure qu'elle décrit métallique: "mes cheveux [...] / Observent la froideur stérile du métal, / Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal"[3]. Ayant acquis ce don réflexif des reliquats gemmés et guerriers de sa race, ce "blond torrent" la "glace d'horreur"[4]. Ainsi la siccité de sa toison se concrétise en 'glace' tant de l'enfant que de son décor quand cette capillarité prolifère et - pour tout dire - s'invente métallique pour propager le métallique.

Un dernier aspect réflexif auquel je m'arrête donne suite à la mise en relief trouble du miroir planétaire de la lune.

---

1 Note: cf. cette thèse, p.490, note 1.

2 Rodenbach, op.cit., Douceur du Soir, p.276.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.45.

4 Ibid., p.44. Je souligne.

En même temps qu'elle adresse la parole à son double, à sa "soeur éternelle"[1], Hérodiade se déclare seule. Comment expliquer? Il se peut que cette lune planétaire, contrairement au croissant ornemental suspendu au cadran de fer, n'ait qu'une existence onirique semblable à celle de la princesse elle-même. Quand elle déclare: "Et tout, autour de moi [jardin], vit dans l'idolâtrie / D'un miroir [lune] qui reflète en son calme dormant / Hérodiade [son site orphique]"[2], peut-être dit-elle que la lune idéale reflète la nature féminisée, devenue par contagion une avec la voyante elle-même. Le décor animiste féminin 'vit dans l'idolâtrie' de la planète qui sait refléter de ce site que l'obvers des succulences qui comblent la personne royale. Le miroir d'Hérodiade fomente d'une manifestation esthétique du phénomène lunaire, un absolu comme on trouve dans Igitur: "L'absolu existera en dehors, lune au-dessus du temps"[3].

La froideur lunaire nous paraît une nécessaire aliénation du réflexif. Hérodiade animiséé n'existe peut-être qu'en vertu du froid reflet planétaire, n'existe dans toutes ses manifestations que grâce à cette réverbération; elle reconnaît dans cette

---

1 Ibid., p.45.

2 Ibid., p.48.

3 Ibid., Igitur, Introduction, p.433. Note: pour quelques précisions sur la lune, cf. cette thèse, p.416, note 2. Champigny dit dans op.cit., p.351: "Mallarmé's 'conception pure' (hasard affirmed and denied) and Laforgue's 'immaculée conception' (unconsciousness affirmed and denied) meet in the symbol of the moon." Cf. aussi de J. Laforgue, Les Complaintes: Climat, faune et flore de la lune où il compare cette planète à un miroir mort.

glace sa patrie ultime. Ce miroir cosmique a pour fonction d'envoûter la princesse: "O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule."[1] Remarquez le vocatif sigillaire qui précède 'charme', terme communément associé aux miroirs d'envoûtement. Mallarmé recourt à l'intentionnalité réflexive de 'charme' dans une variante du vers 12 de Brise marine[2].

La princesse-sphinx rappelle cette autre femme-sphinx d'Albert Samain, "angélique vampire / Elle rêve sous l'or cruel de ses frissons"[3]. Hérodiade dit bien: "Je ne veux rien d'humain"[4]. Elle se décrit "retirée en [sa] couche, reptile / Inviolé"[5] et affirme qu'elle "déteste [...] le bel azur"[6]. Par là elle montre son côté 'd'angélique vampire'. La lune gratifie les êtres vampiriques qui ne se livrent pas tous à des aberrations sanguinaires. Enfin, Williams a peut-être raison dans un sens de dire: "The mirror here, as in the sonnet in YX, symbolizes human consciousness turned toward the absolute within, awaiting an absolute reflection."[7] Si la lune reflète un microcosme du monde orphique,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.48.

2 Cf. cette thèse, p.426.

3 A. Samain cité par Philippe Jullian, Esthètes et magiciens, l'art fin de siècle, Perrin, Paris, 1969, p.325.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.47.

5 Ibid., p.47.

6 Ibid., p.48.

7 Williams, op.cit., p.82.

tout le jardin et la chair éblouissante d'Hérodiade, ces vers s'approprient une réflexion aussi absolue que le poète ait pu souhaiter.

6. Toast funèbre, à Théophile Gautier.

> Si ce n'est que la gloire ardente du métier,
> Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,
> Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,
> Retourne vers les feux du pur soleil mortel! [...]
>
> J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme [...][1]
>
> Le Maître, par un oeil profond, a sur ses pas,
> Apaisé de l'éden l'inquiète merveille [...]
> Moi [...], je veux voir [...]
> Survivre [...]
> Une agitation solennelle par l'air
> De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
> Que, pluie et diamant, le regard diaphane
> Reste là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
> Isole parmi l'heure et le rayon du jour![2]

Mallarmé écrit Toast funèbre à Paris en 1873 pour commémorer la mort de Théophile Gautier. Je vois dans ce poème un double phénomène réflexif, le premier étant plus apparent que le second puisque le poète fait bifurquer dans ce poème la rétention et la propension spéculaires. La rétention spéculaire paraît dans l'image assez simple du crépuscule reflété dans la fenêtre d'un tombeau. On remarque aussi une propension réflexive. Car,

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.54.

2 Ibid., p.55.

par l'artifice du jeu réflexif, le soleil présidera au fait d'évidence mortuaire, tant astre levant qu'astre couchant. Couchant, il dépose l'offrande de ses rayons à la surface captatrice de la fenêtre tombale, mué par cette munificence lumineuse en paroi opaque, fulgurante et miroitante. Levant, son reflet astral remonte à ses origines célestes en une exquise courbe de parfait circuit fermé à la fois cosmique et esthétique. Je dis circuit fermé esthétique parce que, alors même qu'a lieu l'oblation solaire à la fenêtre miroitante puis un retour à sa source, se produit simultanément un pareil mouvement, une consommation du génie trépassé qui "Retourne vers les feux du pur soleil mortel!"[1] Et il le fait nécessairement chaque fois que s'accomplit le rite quotidien du circuit solaire réflexif qui évoque et mire l'apothéose intarissable du génie. En fin de compte, la réflexion qui allume l'essence terne de la vitre mordore la transcendance alors même qu'elle improvise un feu tombal, éternellement cyclique et sacré.

A la manifestation cyclique solaire du génie de Gautier répond le toast de Mallarmé, un toast qui n'est pas offert en l'espoir d'une survie. L'auteur de l'hommage à Gautier "offre [sa] coupe vide où souffre un monstre d'or"[2]. J'ai trouvé chez Noulet une explication qui s'apparente à la mienne. Elle suggère

---

1 Ibid., p.54.

2 Ibid., p.54.

qu'il y a là une allusion "au reflet concave et mouvant du fond de la coupe"[1]. Un reflet concave, oui, mais non mouvant car il y a "coupe vide", "libation blême"[2], c'est-à-dire fictive. D'après moi, l'or de la coupe concave offre son reflet au même soleil qui visite la fenêtre sépulcrale. Ce creuset alchimique contient une condensation solaire. 'Souffre' [entendez 'soufre'] introduit l'alchimie car le soufre à couleur jaune clair assurait en alchimie la condensation de la matière du feu. Le soleil est alchimiquement esthétisé, réduit à une présence mythologique, fabuleuse du phénomène solaire, une présence qui s'ajoute à celles que proposent les autres réceptacles chez Mallarmé, par exemple, la tasse de Las de l'amer repos et la coupe aux sirènes de Salut.

Le deuxième phénomène réflexif paraît plus complexe, énigmatique même. Mallarmé dépouille en une certaine mesure le don oculaire du Maître au profit du spéculaire. Son oeil combine la liquéfaction et la siccité du miroir, "pluie et diamant"[3], pour s'exercer comme "jet visuel"[4] dans le règne de la propension spéculaire. La larme et la gemme agissent comme un émollient sur l'oeil et donnent la surface relâchée du spéculaire. Il y a toujours dans l'oeil mallarméen une tentation d'échappée

---

1 Noulet, op.cit., L'Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé, p.379.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.54.

3 Ibid., p.55.

4 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.487.

réflexive. Cette qualité oculaire du Maître Gautier s'annonce plusieurs vers avant le passage en question; Mallarmé commence par refuser à la "foule hagarde" "l'horreur lucide d'une larme"[1], trois termes qui se rattachent, on l'a bien vu, à la thématique du miroir. Seul le regard coulant de l'homme supérieur donne le diamant, qui s'accomplit avec la 'pluie' humorale. Ailleurs, la femme qui a aussi "Dans l'oeil diamants impayés"[2], c'est-à-dire natifs, non achetés, jouit de la propension spéculaire dont je donne quelques exemples:

- "un regard charmant [...] / Jette à l'entour le diamant"[3].

- Le regard limpide et rieur
  Verse dans ce qui l'environne
  Son charmant être intérieur.[4]

Quand l'oeil, déjà un dynamique miroir de l'abstrait, est dit "profond" comme la glace d'Hérodiade et "diaphane"[5], il cesse de

---

1 Ibid., Toast funèbre, p.54. Je souligne. Note: ces mots ont tous un coefficient de réflexivité. Pour mes commentaires préalables sur 'horreur', cf. cette thèse, p.315, 342, 343, 449. 'Larme' propose un noyau mobile et comme une fonte attendrie du diamantaire auquel elle est associé par les mots 'pluie et diamant'. Il y a pour confirmation les larmes du bassin-miroir d'Hérodiade au premier et au trente-septième vers de l'Ouverture ancienne. Je signale aussi les 'pleurs du Styx', répondant du miroir mortel de Ses purs ongles. Je signale aussi que le 'lucide contour' de Prose... et 'l'hiver lucide' de Renouveau accueillent aussi le réflexif.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Rondels,I, p.61. Note: pour mes propos sur le diamantaire, cf. cette thèse, p.391,392,393,394.

3 Ibid., Fêtes et anniversaires, XIX, p.145.

4 Ibid., Dons de fruits glacés au nouvel an, XXXIV, p.124.

5 Ibid., Toast funèbre, p.55. Note: comparez le regard réflexif d'Hérodiade ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48: "clair regard". Aussi ibid., Hérodiade, III, Cantique de saint Jean, p.49: "pur regard".

recevoir pour renvoyer son essence privilégiée, le fond même de son être vers l'extérieur; il assume en sus la charge d'une relation plénière avec la matière. L'organe rendu spéculaire fige temporellement le paysage; il "Isole parmi l'heure et le rayon du jour" des fleurs "dont nulle ne se fane"[1], n'a le temps de se faner. L'oeil privilégié peut "y susciter avec tous ses feux une beauté tournée au dedans"[2]. Il y a surtout concomitance notionnelle qui hypostasie le voyant au jardin d'Eden, celui auquel seul le poète créateur confère les noms-miroirs floraux, 'rose' et 'lys'. L'oeil réflexif du génie sert d'instrument heuristique qui promet de faire découvrir au lecteur ce que le poète tente de lui communiquer. Ainsi Mallarmé tente avant Sartre, d'authentifier et de consacrer le paraître.

La double opération du miré entretient des rapports avec un monde radieux à distance; sous des nouveaux déguisements, ce monde radieux comblera Brisé marine, Les Fenêtres, Ses purs ongles, Las de l'amer repos, La Symphonie littéraire, Quand l'ombre menaça, Au seul souci de voyager et Le Nénuphar blanc. La gaine lumineuse des analogons réflexifs - fenêtre et oeil du Maître dans cet hommage funèbre à Gautier - nous assure un imago mundi, une appropriation consommée de sa nappe changeante, bref, la transposition de ses évidences en nature orphique. Il peuple l'enceinte

---

1 Ibid., Toast funèbre, p.55. Je souligne.

2 Ibid., La Musique et les Lettres, p.650.

du manifesté des lueurs du déjà-manifesté pour assurer le maintien du fané mallarméen, ici, Eden évanoui, ailleurs, végétation, jardins, cadres défunts. Dans Toast funèbre Mallarmé a réussi, ce me semble, une mise en équilibre des deux mouvements de rétention et de propension réflexives.

7. Prose (pour des Esseintes).

> Nous promenions notre visage
> (Nous fûmes deux, je le maintiens)
> Sur maints charmes de paysage,
> O soeur, y comparant les tiens.[1]

C'est en 1885 que Mallarmé écrit Prose (pour des Esseintes). Ce curieux poème s'épanche en miroir de l'oeuvre d'un auteur ami, A Rebours de C.J. Huysmans. Le poète a eu la joie de se voir décrit dans ce roman, reflété au fond des pages du livre magnifique et tourmenté de son ami. Il confie au romancier l'impact qu'a eu sur lui l'apparition de son double fictif huysmansien:

> Je ne crois qu'à deux sensations de gloire, presque également chimériques, celle apprise du délire d'un peuple à qui l'on pourrait, par des moyens d'art, façonner une idole nouvelle; l'autre, de se voir, lecteur d'un livre exceptionnellement aimé, soi-même apparaître au fond des pages où l'on était à son insu et par une volonté de l'auteur. Vous m'avez fait

---

1 Ibid., Prose..., p.56. Note: comparez dans ibid., Livres aux étrennes, p.134: "Ce poème devenu prose, / Comme tout se passe à l'envers!"

connaître celle-ci, ma foi, jusqu'au délice[1].

Prose... décrit un itinéraire initiatique sans destination ni direction, dont le mouvement s'apparente à une contemplation immobile; remarquez que le regard, "visage"[2] se promène. "Il y est traité des droits de l'imagination"[3], selon l'expression de Soula, mais ceux d'une imagination capable de ressusciter le Beau selon quelque nécromancie poétique: "ne sais-tu te lever"[4]?

Le poète ne regarde pas actuellement sa soeur: 'notre visage' signale qu'ils se fondent en conjunctio, qui, lorsqu'il s'assouvit, se mire dans "maints charmes de paysage"[5]. Le jardin met au point un miroir de l'être originel, l'animus-anima d'avant la dislocation en Adam et en Eve. En tant que reflet animiste du site, la soeur détermine l'objet reflété. Elle se somme elle-même sous les espèces de 'charmes de paysage' [pays-oeuvre], mais livre aussi comme dans Soupir un reflet de celui qu'elle aime, sa transfiguration projetée. Le reflet des 'charmes' donne chant

---

1 Idem, cité par Mondor dans op.cit., Histoire d'un faune, p.239, 240. Je souligne. Note: sans se limiter au bain d'altérité qui joint le roman d'Huysmans à ce poème, il reste que pour Mallarmé tous les livres se reflètent plus ou moins. Il dit dans op.cit., O.c., Crise de vers, p.367: "Plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées." Le poète confie aussi à Mendès dans op.cit., Corr.I, p.324: "Hespérus, que je crois vous avez fait un peu pour moi tant ce poème y trouve un parfait écho."

2 Idem, op.cit., O.c., Prose..., p.56.

3 Soula, op.cit., p.33.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Prose..., p.55.

5 Ibid., p.56.

et enchantement. Je commente sur la fusion réflexive de 'charme','charmant' lors de mes propos sur Hérodiade et Brise marine[1]. Il est certain que ce mot se rattache au thème de la réflexivité.

Nous assistons à une apparition dirigée, la pentecôte d'un bonheur de la coïncidence et d'un climat de simultanéité[2]. Mieux qu'un alter ego, Mallarmé donne l'hypostase d'un personnage-miroir, nouveau Janus: "Nous promenions notre visage, / Nous fûmes deux, je le maintiens"[3]. L'hypostase envahit le vers et l'image mallarméens; dans les deux, elle s'affirme avec un réalisme magique. Dujardin ne saurait oublier cet infra-réalisme mallarméen de l'hypostase:

> Je me souviens que Mallarmé m'a dit un jour: "Je raye le mot comme du dictionnaire." Voilà le secret de Mallarmé. Il ne dit plus: "Telle chose ressemble à telle autre...". Pour lui, cette chose est devenue cette autre.[4]

La soeur de Prose... est appelée à opérer une diffraction de la rêverie, son paroxysme auréolaire. Il transparaît de l'expérience réflexive la clairvoyance "de vues et non de visions."[5] Le phénomène spéculaire des 'charmes' qui se répondent promet d'assouvir un certain narcissisme esthétique: "On ne peut

---

1 Note: pour mes commentaires préalables sur 'charme', cf. cette thèse, p.425,426,458.

2 Note: cf. cette thèse, p.358, où je parle de la mise en question spontanée et fugitive du hasard dans Prose....

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Prose..., p.56. Note: cf. cette thèse, p.390 pour des précisions sur l'hypostase.

4 Dujardin, De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel, Mercure de France, Paris, 1919, p.21.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., Prose..., p.56.

croire à son oeuvre si l'on ne se voit pas capable de faire plus et mieux qu'autrui. Le miroir permet alors de faire les comparaisons qui s'imposent."[1]

Je tiens à signaler particulièrement qu'il y a dans Prose... le clavier réflexif de quatre noms propres mentionnés dans le poème. Voici un des nombreux commentaires mallarméens sur le sens qu'ont pour lui les noms propres:

> Un beau nom est l'essentiel
> Comme dans la glace on s'y mire
> Céline reflète du ciel
> Juste autant qu'il faut pour sourire.[2]

Pour Mallarmé, le nom propre donne en partage un miroir, une présentation qui incite sa représentation. Le lecteur familiarisé avec l'oeuvre du poète n'a pu manquer de constater à quel point il était épris d'onomancie, cette science occulte de la vénération des noms propres. Mallarmé avait un entendement qu'on peut appeler cabbalistique des noms de personnes; il voit en eux le miroir des âmes et de la nature. Par exemple, Hérodiade, dont nous avons déjà vu l'importance réflexive[3], évoque pour son créateur le fruit de la grenade. Prose se fait cantique en hommage aux noms, ceux de des Esseintes, de Pulchérie, d'Anastase, de la famille des iridées, enfin ceux des trois guides, "Atlas, herbiers

---

1 De Becker, op.cit., p.308.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Albums, X, p.147. Note: il veut dire que ce nom propre contient les quatre lettre du mot 'ciel'. Cf. cette thèse, p.806 sq. de mon étude de Pour votre chère morte pour de plus amples commentaires sur la valeur des noms propres.

3 Cf. cette thèse, p.439, 440.

et rituels"[1], les deux premiers étant des classifications de nomenclature et le dernier étant l'art de résumer le Beau gestuel et parlé.

Le nominalisme mallarméen s'affirme clairement; il y a effort de captation. Il ne méprise pas toujours l'exactitude au profit de l'impression[2]; le nom propre figure une demie exactitude et partant consolide une des manifestations du miroir esthétique. Car avant d'être foyer de transmutation, de distortion et de réintégration du monde antérieur, toute glace propose une certaine fidélité. Il peut être, comme dans le cas du nom propre, instrument d'approximation. Toujours le poète a reconnu la vertu de ces termes; ce qu'il tient à mâter joue sur "les mirages d'un fait"[3]. Pour lui, tout particulièrement, les noms des esprits créateurs mirent leur génie. La délectation mallarméenne pour ceux des auteurs naissait en partie de quelque coïncidence entre leur sens apparent et le destin de ceux qui les portaient. J'ai justement remarqué une parité entre le nom de Shakespeare, que vénérait le poète français, et son propre nom, une équivalence que personne ne

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Prose..., p.56.

2 Note: voici de Russell une pensée qui me paraît quasi mallarméenne dans op.cit., p.166: "Shakespeare and Denmark and the noise 'Hamlet' are real, but the noise 'Hamlet' is not really a name, since nobody is really called 'Hamlet'. If you say 'Hamlet is the name of an imaginary person', that is not strictly correct; you ought to say 'It is imagined that Hamlet is the name of a real person'". Ce jugement nous paraît d'autant plus juste quand on considère qu'en anglais le mot 'hamlet' signifie 'village' - par conséquent le nom 'Hamlet' correspondrait au terme Everyman.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Spectacle interrompu, p.276.

semble avoir relevée: celui qui a 'l'arme tremblante' [shaking spear] serait 'mal armé'. Dans Prose..., des Esseintes résume en son nom l'oeuvre qui lui est dédié ainsi que Mallarmé l'exprime à propos de Tennyson:

> Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant.[1]

Bien que Pulchérie et Anastase aux somptueuses sonorités royales paraissent dans ce poème, l'aventurier choisit de taire le nom ultime sur une pierre tombale, de l'occulter derrière une fleur. mêmement le nom chéri de la morte dans Pour votre chère morte n'est jamais livré au lecteur mais reste connu du seul veilleur qui le chuchote lors de sa solitaire vigie nocturne. Dans les deux poèmes, le souvenir se concentre en un nom tu, reflet verbal sur soi du personnage fantomatique.

8. Eventail (de Madame Mallarmé).

> Aile tout bas la courrière
> Cet éventail si c'est lui
> Le même par qui derrière
> Toi quelque miroir a lui
>
> Limpide[2]

9. Eventail (de Mademoiselle Mallarmé).

---

1 Ibid., Tennyson vu d'ici, p.529,530.

2 Ibid., Eventail (de Madame Mallarmé), p.57.

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.[1]

Eventail (de Madame Mallarmé) date de 1891 et Eventail (de Mademoiselle Mallarmé) fut composé en 1884. Je présente les deux poèmes ensemble bien que l'effet réflexif obtenu ne soit pas le même dans les deux textes. Ils offrent cependant un tout indissoluble, celui "Du logis très précieux"[2], le sanctuaire domiciliaire de Mallarmé agrémenté de présences féminines familiales.

Le poète reconnaît dans l'éventail, grâce à sa parenté avec 'aile' [remarquez 'ail(e)' à la fin du mot 'éventail'] un reflet graphique: "les abrupts, hauts jeux d'aile se mireront, aussi"[3]. Dans Eventail (de Madame Mallarmé) cet instrument, comme le miroir qui le reflète par derrière, fascine avec la force hypnotique de son oscillation sémillante au "rire enseveli"[4]. Mallarmé emploie 'battement' dans les deux Eventails[5]. Cette répétition assume le va-et-vient d'un graphisme automatique. L'éventail épuise les présences de maintenant, possède et repossède l'imagination et le site. Il somme, pour Madame Mallarmé, le

---

1 Ibid., Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

2 Ibid., Eventail (de Madame Mallarmé), p.57.

3 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.386. Note: la lettre 'v' répétée réaffirme l'association avec aile.

4 Ibid., Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

5 Note: ibid., p.58, il y a ce sixième vers : "Te vient à chaque battement" et ibid., Eventail (de Madame Mallarmé), p.57, il y a ce deuxième vers: "Rien qu'un battement aux cieux".

"futur vers" qui se dégage "Du logis très précieux"[1]. [A part le foyer familial, entendez aussi dans l'emploi de 'logis' main ou encore jointure à la base de l'éventail.]

Mallarmé écrit dans le premier poème: "Cet éventail [...] / Le même par qui derrière / Toi quelque miroir a lui / Limpide"[2]. Il faut apprécier dans ce texte la valeur confusionnelle de l'absence de ponctuation. Je crois qu'il s'agit d'un miroir qui en réfléchit un autre, aussi d'un miroir authentique qui joue à se mirer[3]. On est en droit de questionner cette tautologie symbolique, cette appétence pour le pléonastique qui, ailleurs, aimante le poète vers l'écho. Une fascination pour la redondance verbale et imagée fonde de grands écrits, tels Igitur et le Coup de dés. A maintes reprises, Mallarmé n'hésite pas à nous en parler. Bien à propos pour rendre compte du présent dédoublement de surfaces réflexives me paraît une belle constatation qu'il fît au cours d'une méditation sur Pelléas et Mélisande de Maeterlinck:

> Peut-être que si tacite atmosphère inspire à l'angoisse qu'en ressent l'auteur ce besoin de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles aient été et leur assurer à défaut de tout, la conscience de l'écho. Sortilège fréquent, autrement inexplicable entre cent; qu'on nommerait à tort procédé.[4]

---

1 Ibid., Eventail (de Madame Mallarmé), p.57.

2 Ibid., p.57.

3 Note: j'ai dit à la page 368 de cette thèse qu'un miroir ne peut pas se mirer, mais il peut témoigner de la pure réflexivité lumineuse de son semblable.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Planches et feuillets, p.330.

L'auteur donne certains attributs de l'éventail-miroir qui se précise pour l'imagination à partir de l'activité coulée d'un mouvement, celui de sa liquéfaction argentée. Il n'est pas rare de couvrir un éventail de paillettes, de grains dorés ou argentés, ou de les fabriquer avec un tissu luisant, métallique; c'est même assez commun. Quand on agite un tel éventail, par un effet d'illusion d'optique, une seule surface lumineuse et ondoyante se manifeste. Cette valeur miroitante nous échapperait peut-être dans Eventail (de Madame Mallarmé) n'était-elle reprise et amplifiée par le miroir qui a "lui / Limpide"[1] à cause de cette mise en mouvement d'un mirant métallique ou cristallin. "Le futur vers [verre] se dégage / Du logis [jointure de l'éventail] très précieux"[2] porte à croire qu'il y a probablement une pulvérulence vitrifiée à même l'objet.

Le rêveur d'éventails va jusqu'à préciser ceci: à mesure que l'objet d'agrément redescend, qu'un mouvement l'agite, un peu de sa poussière décorative, "grain", "cendre" tombe de son aile de tissu, "se dégage"[3]. Peu à peu il se dégarnit, "Seule [chose] à [le] rendre chagrin"[4]. Le 'futur vers' s'appréhende et s'organise à partir de sa préfiguration, son reflet de 'verre' parti

---

1 Ibid., Eventail (de Madame Mallarmé), p.57.

2 Ibid., p.57.

3 Ibid., p.57.

4 Ibid., p.57. Note: dans le jeu de l'éventail, il lui arrive de voir le reflet d'une temporalité intime et extatique, "se rabbattant en éventail contre une seule rive, la nôtre": Idem cité par P. Falconnet dans Mallarmé à Valvins. Les Nouvelles littéraires, IX, 1948, p.9.

en libre envol. Alors que l'instrument se consume, la glace derrière Madame Mallarmé reflète cette retombée de fragments lumineux en même temps qu'elle renvoie la liquéfaction argentée de l'éventail en mouvement, devenu miroir vivant, âme de miroir. Celui-ci, par contagion, éclabousse l'imagination d'une pluie de paillettes spéculaires et confère sa mystérieuse liquidité au miroir profane. Mais il faut que le mouvement soit continu et surtout subtil pour conférer une ondulation au miroir domiciliaire appendu derrière la femme du poète: "Toujours tel il apparaisse / Entre tes mains sans paresse."[1] Il est clair que Mallarmé souhaite revoir ce phénomène gratuit qui dépend uniquement de l'humeur de sa femme rêveuse et distraite.

Madame Mallarmé avait assurément un éventail pailleté, sinon quelques uns, puisque ce genre ainsi décoré abondait à l'époque où son mari rédige ces deux poèmes. Je dis bien que cette espèce d'éventail abondait alors, car l'éventail n'était pas le rare objet qu'il est devenu de nos jours. Robert Burnand s'exprime à ce sujet: "Il existait des éventails pour toutes les heures de la journée, pour toutes les circonstances de l'année [...]. On gardait toujours son éventail à la main."[2]

La réflexion fusible de Eventail (de Madame Mallarmé) procure une mise en équilibre; ce reflet insolite abolit une parcelle

---

1 Idem, op.cit., O.c., Eventail (de Madame Mallarmé), p.58. Note: remarquez que 'loin'= tele [grec]: 'Toujours à distance'.

2 R. Burnand, La vie quotidienne en France de 1870 à 1900, Hachette, Paris, 1935, p.73.

de hasard. Surtout un inachèvement heureux se dégage de ce tour de force miroitant. Encore une fois nous constatons que le phénomène spéculaire requiert une hypertrophie, un développement anormal du visuel comme fonction psychique. La saisie du poème présuppose une certaine hallucination spéculaire externe. Qu'on se rappelle combien Mallarmé aimait l'image de la voie lactée, de la pluie stellaire pour illustrer l'acte d'écrire. Par suite d'un simple geste inconscient de femme, la pluie lumineuse envolée fait naître l'inspiration, puis "Le futur vers [qui] s'[en] dégage"[1]. On arrive à comprendre qu'au niveau des mots et du jeu des images Mallarmé cherche, avant Saussure, un langage de signes, une sémiologie.

Dans Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), on retrouve encore une surimpression d'images et un rejaillissement moindre de réflexivité que le poète idéalisait en tant que "suspens de perpétuité chatoyante"[2]. Le thème réflexif occupe discrètement le rêveur orphique dans ses retrouvailles avec le "paradis farouche"[3]. Le paysage fictif se constitue à partir du bras, de l'éventail fermé et du bracelet de sa fille, reflétant probablement une fin de journée du paysage aquatique et familier de Valvins. L'éventail renvoie, par un procédé d'osmose, sa nature au monde dont

---

1. Mallarmé, op.cit., O.c., Eventail (de Madame Mallarmé), p.57.

2 Ibid., Berthe Morisot, p.536.

3 Ibid., Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

il présente un résumé; la courbe de son 'horizon' se lie à l'horizon réel de la campagne française qu'il cloisonne de son intimité, qu'il fait "recule[r]"[1].

Mallarmé qui vouait son existence à réaliser une explication orphique de la terre confère spontanément à sa fille une ressemblance avec la nature; il les superpose encore une fois. Ainsi sa fille, détentrice d'un horizon schématisé d'éventail et porteuse d'un bracelet solaire, lequel repose sur son bras rose qu'il éclaire au crépuscule - paraît elle-même un résumé féminin d'un ancien paysage fluvial. Geneviève se dédouble en la nature, s'y mire et s'y retrouve intacte. La femme se saisit en son reflet du monde extérieur et ce monde, de son côté, se trouve à nouveau féminisé. C'est un élan orphique que de vouloir "tout confondre en un poétique baiser"[2]. Une pareille représentation animiste d'une femme-paysage s'organise dans Le Pitre châtié, Las de l'amer repos, Soupir, Prose..., Petit Air I et surtout dans Hérodiade.

Pour Geneviève Mallarmé, l'éventail fait "naître" le conjunctio du "grand baiser"[3] universel, maintenu en suspens. Avec

---

1 Ibid., p.58. Note: comparez ibid., Eventails,II, p.107: "Aile ancienne, donne-moi / L'horizon dans une bouffée". On songe à "l'horizon unanime" ibid., Un Coup de dés,, p.463. Il y a emprunt du faste solaire de "l'horizon de lumière gorgé" ibid., Les Fenêtres, p.32 et reprise du "Soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!" ibid., L'Azur, p.37. Qu'on se rappelle aussi les calmes horizons des Fleurs, Toast funèbre et L'Après-Midi.... Remarquez dans 'horizon' le dédoublement circulaire du 'o' dans 'or' et zônè, ceinture planétaire.

2 Ibid., Symphonie littéraire, p.264.

3 Ibid., Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

son reflet insolite de "rivages roses"[1], il écarte la nullité de l'heure, puis sensibilise l'espace mi-fictif grâce à la jeune présence féminine qui le surplombe. A nouveau naissent les manifestations réflexives de la clairvoyance, "Sens-tu" et de l'exaltation, "Vertige!"[2].

A part la nouvelle fiction causée par la contemplation de l'éventail clos [sceptre] posé sur le bras fluvial et faisant surgir en une réflexion immédiate l'antique ciel d'un paysage qui s'étend à partir du doré d'un soleil couchant à la Vermeer [bracelet], il y a en vedette la feinte du "subtil mensonge"[3]. L'éventail ouvre fictivement le paysage, puis tout aussi fictivement le resserre autour du fleuve en refermant simplement son aile. Instrument aux cabrioles renaissantes qui le portent à bondir entre ciel et terre, et à les récupérer tour à tour, il fait goûter à l'âme sensible l'extase de son vertige, chavirant l'espace entre l'ici et le nulle part. A la demoiselle qui le tient, cet instrument protéen restitue son propre "paradis farouche"[4] de façon immédiate.

---

1 Ibid., p.58. Note: les 'rivages roses', à part ceux du paysage crépusculaire et leur schématisation en la jeune femme, peuvent - on l'imagine aisément - être repris sur l'éventail lui-même où, suivant le goût oriental, l'on peint assez souvent des paysages conventionnels.

2 Ibid., p.58. Note: le vertige se rattache à la thématique de la chute. Heinrich Steffens dit dans Was ich erlebte, tome I, Breslau, 1840, p.334: "le vertige est une soudaine solitude [...]. Il est chute vivante." [traduit de l'allemand].

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

4 Ibid., p.58.

10. Petit air I.

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai[1]

[...]
Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau se plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.[2]

Cette rêverie date de 1894. Il y a effectivement trois images réflexives dans ce poème qui forme un tout sans ponctuation. D'abord le regard d'un homme se vide[3]; dépersonnalisé, passif et distrait, ce coup d'oeil 'mire' un autre vide champêtre fait de 'désuétude'. J'y reconnais le traumatisme mallarméen du regard réflexif. On apprend de Mauron la deuxième image miroitante: "Un oiseau blanc s'envole. La courbe de la rivière semble suivre son vol."[4] Le seul rapport entre ce dédoublement simple et la baigneuse nue se resserre en une répétition du glissement d'un envol au glissement d'une chemise dont la femme se dépouille.

---

1 Ibid., Petit air I, p.65.

2 Ibid., p.66.

3 Note: cf. cette thèse, p.461 pour un commentaire sur le regard qui se vide. Comparez le regard 'abdiqué' d'Igitur dans Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, I, Le Minuit, p.435: "yeux nuls pareils au miroir de l'hôte, dénué de toute signification".

4 Mauron cité dans ibid., Notes et variantes, p.1484.

La conjonction se réalise par l'accord liquide des eaux humorales oculaires et de l'onde lacustre lustrale qui renouvellent les choses et condensent la femme en "jubilation nue"[1]. Voici dans la poétique du miroir encore une présence féminine nue qui s'évanouit à même une éclipse féconde. On songe au nu réflexif du Pitre châtié et de Las de l'amer repos. En conférant une image affective et en exaltant le fortuit, le miroir exauce. La réflexivité confère un apprivoisement de la femme et une transfiguration de son site orphique. Un corrélat de cette expérience consommée à distance est la fascination faite d'ambiguité et de charme: "à peine se demande-t-on si c'est la brute représentation d'un fait, qu'on voit là, ou la mise au point du sens de ce fait."[2]

Ce poème qui se range parmi les oeuvres oniriques fournit l'exemple d'un miroir idoine, qui - sans tension surhumaine et avec une résolution rapide - répond à ce qu'il faut. Il se fait idoine aux attitudes et aux besoins du sujet. Ainsi il donne à la fois une garantie d'amplification réflexive et d'allègement visuel[3]. L'allègement visuel, l'éclipse féconde de tout à l'heure met en jeu une des variantes de l'activité du miroir; il y a réflexion négative d'un corps blanc oblitéré par une

---

1 Ibid., Notes sur le théâtre, p.336.

2 Ibid., Brise marine, p.38.

3 Note: l'amplification réflexive qui est le propre du miroir onirique et le délavé de l'allègement visuel s'impriment tout particulièrement à Soupir et à Las de l'amer repos.

autre blancheur qu'on retrouve souvent dans l'oeuvre mallarméenne. Dans l'objet veuf réflexif, la Beauté est perçue avec une valence d'ironie.

11. Quand l'ombre menaça de la fatale loi... .

> Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
> Jette d'un grand éclat l'insolite mystère
> Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.[1]

Quand l'ombre menaça parut en 1883 dans Les Poëtes Maudits de Paul Verlaine, vraisemblablement longtemps après sa composition. Il renferme des phénomènes de réflexivité plutôt subtils auxquels il vaut la peine de s'arrêter. Dans ce sonnet, la mort intervient au point de départ: "ombre"[2]. S'il reste quelque doute, "fatale loi"[3] l'écarte. Avec Quand l'ombre menaça Mallarmé explore le double apparentement de la réflexion, la détermination par l'identité aussi bien que la détermination par la contradiction. Le phénomène même du miroir profane inclut une dialectique du négatif: "Like a mirror image [whose] areas are retrograde and counter, dit Shartar, [...] the action [is] internal."[4]

---

1 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

2 Ibid., p.67.

3 Ibid., p.67.

4 Shartar, op.cit., p.30.

A mesure qu'on avance dans ce sonnet, selon Chadwick,

> l'ombre ne menace plus; bien au contraire, dans un cri de triomphe Mallarmé déclare que grâce à lui la terre projette au loin une lumière étrange et mystérieuse, à travers non seulement l'espace, mais aussi le temps.[1]

Les exégètes s'accordent généralement sur cette manifestation de reflet planétaire qui ne pose guère de problème d'entendement. Ici l'action tautologique agit sur l'effluence réflexive. Au vrai, il ne serait plus besoin de signaler le miroir planétaire ainsi que le fait le poète, car Quand l'ombre menaça existe comme une déclaration de la tautologie chez Mallarmé[2]. Si je dis que A=A, il n'y a pas là de jugement mais un artifice de la pensée; le principe d'identité échappe au processus de jugement. Je transcende la synthèse judicative quand je pose, comme dans ce sonnet et surtout dans le Coup de dés, que "RIEN [...] N'AURA LIEU [temps écoulé] QUE LE LIEU [espace défini]"[3]. Ou encore quand je pose "la neutralité identique du gouffre"[4]. Or tous les exégètes reconnaissent que le drame qui conditionne le sonnet se joue autant dans l'espace que dans le temps.

Mallarmé reste fasciné par une réflexion d'avant la lettre, un en deçà de la démarche rationnelle, c'est-à-dire une

---

1 Charles Chadwick, Mallarmé, sa pensée dans la poésie, José Corti, Paris, 1962, p.58,59. Je souligne. Note: Poulet suggère dans op.cit., p.338 que la terre subsiste comme quelque rémanence lumineuse dans le cosmos, la source tellurique ayant cessé d'être: "sa lumière subsistant - continue d'avoir une existence insolite, idéale."

2 Note: pour un commentaire sur la mutualité tautologique, cf. cette thèse, p.395.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.474,475.

4 Ibid., p.473.

proposition dont le prédicat ne dit rien de plus que le sujet. Chez lui les termes s'équivalent sans être pour autant identiques. Par le truchement des mots dont la sémiologie nous apprend les possibilités étourdissantes, par l'identité de 'lieu' et de 'lieu', il pose ad absurdum que le temps équivaut à l'espace, que ce qui [du moins au dix-neuvième siècle] ne peut coïncider se mire mutuellement. Il faudra attendre Wittgenstein pour approfondir les possibilités de l'empirisme logique, celui des propositions complexes qui s'avèrent en vertu de leur forme, quelle que soit la vérité des assertions qui la composent. Mallarmé accède à un simulacre de la tautologie qu'il a bien illustré avec l'image des dés dont le résultat reste absolu, indépendamment des jeux de chiffres qui y concourent. Ces propositions moléculaires fondent la tautologie.

Au cours de cette exégèse de Quand l'ombre menaça mes commentaires se restreignent, à peu de chose près, au phénomène de la réflexivité qui s'y étale multiple; dans le constat de ce cumul réflexif, le sonnet présente suffisamment de difficultés pour occuper notre attention. On peut dire sans exagération que ce poème, comme Ses purs ongles, a suscité les commentaires les plus abstrus et les plus contradictoires. Je cite en exemple un seul des exégètes, Mauron, qui y voit "un sursaut de révolte"[1] alors que j'y trouve le langage et les images d'une grande

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.115.

sérénité. Mauron signale encore une "exaltation anthropocentrique"[1] tandis que je crois retrouver un abandon de l'humain pour faire triompher le génie anonyme. Il s'adonne encore à des associations pascaliennes quand il conclut à la supériorité de la conscience humaine sur l'immense univers. D'après moi, l'aboutissant poétique serait une défaillance cosmique que double une abdication du rêve. Ne pouvant, ni l'une ni l'autre, refléter dans ce champ obscur, leurs rémanences affichent une mutualité insolite. La confrontation de l'univers et du génie qui se réverbèrent - sur le mode ironique - leur infirmité à se répondre tient lieu d'une authentique réflexion réciproque. Il y a tautologie de la réflexion, torsion lumineuse sur soi des guirlandes célestes et reploiement de l'aile du rêve; guirlandes et rêve meurent en quelque sorte par repliement sur eux-mêmes, identiques dans ce sens qu'ils exhibent la non-réflexion de deux délivrances réflexives internes qui s'éteignent. N'oublions pas que Mallarmé dit bien "l'insolite mystère"[2] au vers neuf.

Dans un contexte esthétique plutôt que logique, il fallait vider la scène d'autant de déterminantes que possible pour accueillir la tautologie. Mallarmé y parvient dans Plusieurs sonnets I,II,III,IV[3]. L'indépendance des causes concourantes

---

1 Ibid., p.116.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

3 Note: les sonnets en question sont: I. Quand l'ombre menaça; II. Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui; III. Victorieusement fui le suicide beau; IV. Ses purs ongles.

se manifeste dans Quand l'ombre menaça; elles engagent l'univers et le génie. Il faut mentionner qu'on a voulu faire de ce sonnet un manifeste d'hégélianisme. Mais là où Hegel ambitionne d'organiser le chaos suivant un échelonnement de hasards soumis à sa dialectique, Mallarmé veut cosmiser ce chaos. Il ne s'acharne pas à le cerner mais le joue tout simplement; à l'achèvement hégélien il substitue l'inachèvement. La concordance des deux pavoisements d'être reste invérifiée, invérifiable par des causes efficientes. Alors que Hegel dit: "L'esprit a la certitude de se retrouver lui-même dans le monde, [...] la raison qu'il doit chercher dans le monde n'est que sa propre raison"[1] - le poète dit: "Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres"[2]. Le rêve de ne pas mourir est mort. Dans ce sens, et par d'autres aspects encore, Quand l'ombre menaça paraît aménager le champ conceptuel de Ses purs ongles, le premier ouvrant la série de quatre poèmes, l'autre la fermant.

La tautologie surtout à considérer s'engage entre rêve terrestre et rêve cosmique, ou, pour emprunter le vocabulaire du sonnet, entre 'vieux rêve' et 'guirlande célèbre'. La guirlande dissimule cet autre rêve, la chimère. Mort du vieux rêve = mort de la chimère. Un deuxième aspect implicite annonce que rêve-miroir = chimère-miroir. Le lecteur, instruit déjà par

---

1 Hegel, Philosophie de l'Esprit, trad. Véra, T.II, Baillière, 1869, p.91.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

Igitur, sait que le poète fait le lien entre rêve et chimère, bien qu'il lui arrive de les distinguer par certains côtés. Voici un passage où il établit le lien: "Depuis longtemps morte, une antique idée se mire telle à la clarté de la chimère en laquelle a agonisé son rêve."[1] Nombreux sont ceux qui reconnaissent le rapport entre guirlande céleste et chimère. Cohn va plus loin encore: "guirlande-constellation-ligne-chimère"[2]. La chimère céleste agonisante et torse reste seulement évoquée dans ce sonnet: "pour séduire un roi / Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres [célèbres en ce sens que constellations bien connues de tous]"[3]. Chimère et guirlande appartiennent au domaine décoratif qu'elles se partagent. Elles se rejoignent dans l'imaginaire mallarméen, particulièrement dans l'évocation des cadres de miroirs de Frisson d'hiver et de Ses purs ongles.[4]

Il existe une manifestation du monstre mythologique pour confirmation que les 'guirlandes célèbres' y correspondent.

---

1 Ibid., Igitur, I, Le Minuit, p.436.

2 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.123.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

4 Note: voici quelques mentions de la chimère qui aident à en saisir quelque peu le sens; d'abord il y a ibid., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.440: "les meubles tordre leurs chimères dans le vide"; et à la p.441: "leurs monstres, ayant succombé avec leurs anneaux convulsifs, fussent morts dans une attitude isolée et sévère, projetant leurs lignes dures dans l'absence d'atmosphère, les monstres figés par leur effort dernier"; "suprêmes frissons de la chimère". Comparez ibid., Quelle soie, p.75: "la Chimère s'exténue [...] torse". Comparez encore les mentions du monstre dans ibid., Le Genre ou des modernes, p.316 et ibid., L'Action restreinte, p.370.

Avant, relisons du poème ces mots: "menti par les ténèbres"[1], car pour l'auteur la chimère se révèle mensongère. Non seulement cette descendante du serpent édénique apparaît-elle trompeuse, elle incarne le mensonge. Elle le fait d'autant plus qu'elle introduit l'alchimie: chimère-chimie. Mallarmé résumait ainsi cette ascèse ésotérique de jadis: "cet appareil de la chimère"[2]. Voici à présent un passage en prose où les guirlandes d'étoiles laissent deviner leur nature de monstres chimériques; nous reconstruisons imaginairement ces créatures retirées dans un au-delà derrière l'obscurité à partir de points fixes stellaires qui les schématisent. On n'en perçoit que les blessures déchirées dans la toile nocturne du ciel:

> Quelle agonie, aussi qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'idée; [...] Surprendre habituellement cela, le marquer me frappe comme une obligation de qui déchaîna l'Infini.[3]

Que le lecteur garde à l'esprit la valence orphique du mensonge dans la pensée de Mallarmé[4]. Il confond la chimère

---

1 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67. Note: voici quelques exemples de la chimère mensongère ibid., Triolets, p.185: "La lune verse sa chimère"; ibid., Catholicisme, o,392: une entre les chimères, la religion"; idem, op.cit., Corr.I, p.246: "la Beauté complète et inconsciente [...] ayant été mordue au coeur depuis le christianisme pas la Chimère, et douloureusement renaissant".

2 Idem, op.cit., O.c., Magie, p.400.

3 Ibid., La Musique et les Lettres, p.648.

4 Cf. cette thèse, p.201 sq. où je donne une présentation de la fiction orphique.

mensongère et l'omniprésente ligne, celle de l'art ou de la Fiction. Par exemple: "L'idée aux coups de croupe sinueux et contradictoires"[1]. Vieux rêve et chimère se déploient dynamiquement négatifs; en se confirmant, ils confirment leur abolition. J'explique pourquoi "Tel vieux Rêve"[2] affiche une valeur négative. Il ne s'agit point, comme dit Fowlie, d'un "rêve du poète"[3]. A la date probable de composition de ce sonnet, le poète parle, dans sa correspondance, de l'aile ployée du 'vieux et méchant plumage', le Dieu chrétien[4]; il mentionne encore à Mendès "un vieux Rêve [qui] avait installé en [lui] comme une grotte marine"[5]. Gill arrive à une conclusion semblable à la mienne: "The other meaning of vieux Rêve is mandkind's eternal desire for something beyond the reality we know, la maladie d'idéalité, or l'instinct de ciel."[6] "Les siècles hideux"[7] seraient ceux de l'illusion, celle d'une foi en une survie biblique. Qu'on se rappelle que, pour Mallarmé, les étoiles symbolisent le hasard et non quelque ordre divin. Il regrette des astres "l'incohérent

---

1 Idem, op.cit., O.c., Solitude, p.408.

2 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

3 Fowlie, The Theme of Night in Four Sonnets of Mallarmé, Modern Philology, mai 1947, vol. 44, no.4, p.255.

4 Cf. Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.241.

5 Ibid., p.324.

6 Gill, op.cit., From "Quand l'ombre menaça" to "Au seul souci de voyager"..., p.423

7 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la nuit"[1] et lui préfère le spirituel zodiaque des Lettres "avec ses vingt-quatre signes"[2]. Mallarmé précise que la littérature offre l'inverse du message stellaire, noir sur blanc, issu de l'encrier[3]. Pour avoir la confirmation que l'arrangement stellaire reflète inversement le génie et son activité, il faut que la chimère montre un coefficient de réflexivité: "Chimère, y avoir pensé, au reflet de ses squames, combien le cycle [...] subit un éclair absolu"[4].

Le 'rêve qui ploie son aile indubitablement' reprend ce miroitement vers soi et sur soi de la chimère; l'homme peut refléter l'univers dans la mesure où il se recueille, où il s'oublie en tant qu'être extérieur:

> Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer.[5]

Une avancée et un ajournement du reflet tautologique d'égal à égal paraissent dans le vers suivant: "L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie"[6]. Qu'on aille vers l'extérieur

---

1 Ibid., Ballets, p.303.

2 Ibid., Diptyque II, La Littérature, p.850.

3 Cf. ibid., L'Action restreinte, p.370.

4 Ibid., Crise de vers, p.367. Je souligne.

5 Ibid., La Musique et les Lettres, p.648.

6 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

ou vers l'intérieur, Mallarmé unit temps et espace. Bien que l'illusion nocturne[1] élargisse au loin la démarcation obscurcie de l'horizon tandis que les délimitations visuelles du monde diurne semblent resserrer l'espace en lui imposant des bornes perceptibles, cet espace demeure en réalité 'à soi pareil'. Encore, le mouvement cosmique vers l'extérieur équivaut à celui, esthétique, vers l'intérieur[2]. L'espace qui s'accroît élargirait le macrocosme de la nuit informe et indifférente; celui qui se nie concentrerait le microcosme de l'oeuvre. Mallarmé s'éloigne de l'aristotélisme qui ne touche pas au principe d'identité mais s'en tient au principe de non-contradiction.

Poursuivons encore quelques miroitements à l'intérieur de ce sonnet. La réflexivité en clair-obscur fournit un mode qui séduisit particulièrement Mallarmé, sur lequel Proust porte cette appréciation:

> [...] ses images, obscures et brillantes sont sans doute, encore des images des choses, puisque nous ne saurions rien imaginer d'autre, mais reflétées, pour ainsi dire, dans le miroir sombre et poli du marbre noir. Ainsi dans un grand enterrement, par un beau jour, les fleurs et le soleil brillent à l'envers, en le noir, au miroitement du noir.[3]

Revenons au détail du sonnet. Dès le premier vers pénétré de privations et de spasmes de lumière, l'atmosphère s'établit: ombre-menaça-fatale-loi. Or une ombre étale le reflet flou d'un être

---

1 Cf. Gill, op.cit., From "Quand l'ombre menaça" to "Au seul souci de voyager"..., p.425.

2 Fowlie, op.cit.,The Theme of Night in Four Sonnets of Mallarmé, p.256.

3 Proust cité par Guillot de Saix dans Au temps du symbolisme, Les Nouvelles littéraires, 18 sept.,1952, p.23.

et ne s'offre pas en tout point identique à 'obscurité'. L'ombre, de soi projette notre double privé de vie et nous rappelle qu'on meurt inévitablement. J'espère ne pas trop hâter l'analyse de ce sonnet en précisant que le dernier vers [avec son 'astre en fête'] résume négativement l'obscurité du jeu de reflets; plus particulièrement, "allumé le génie"[1] contrebalance 'ombre' du début. Le génie pénètre l'ombre [spectre du poète] qui finit par s'allumer inespérément comme celle de la revenante dans Pour votre chère morte[2]. L'ombre du début livre l'ontogénèse et le génie de la fin donne l'ombre impersonnelle et accomplie du poète, sa phylogénèse.

Un commentaire s'impose sur l'emploi de 'menaça' et de 'fatale'. Le verbe paraît rarement chez Mallarmé; on le trouve cependant dans le Coup de dés et dans Petit air (guerrier). Cohn, qui a pourtant écrit une oeuvre magistrale sur le Coup de dés, ne fait aucun commentaire sur la quasi identité de ces deux passages:
- "comme on menace"[3] [correspond à 'poing'].
- "comme une autre menace"[4] [correspond à une main gantée].
J'en conclus que "menaça de la fatale loi"[5] correspond au poing

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

2 Note: cf. cette thèse, p. 742 à p.747 où je considère le mot 'Ombre'.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.462.

4 Ibid., Petit air (guerrier), p.67.

5 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

levé du Coup, lequel tient les dés du hasard, de la fatale loi. Je veux aussi mentionner que parmi les emplois poétiques que Mallarmé fait de 'fatal', tous renvoient à une figuration ou à une réflexion[1].

L'auteur nous invite à reconstituer la salle des autres poèmes nocturnes, pièces isolées et vides, recueillies autour d'une fenêtre, d'un foyer, d'un meuble, d'un miroir emblématiques. Ici, la chambre funèbre avec son plafond, analogon de la glace, reprend l'obscurité à peine scintillante du dehors. Aussi "luxe", "séduire", "orgueil" et "ennui"[2] s'accordent-ils au thème du miroir, lequel est amené par "salle d'ébène" et "guirlandes"[3]. L'auteur, nous l'avons vu, s'attarde plus d'une fois au bois assombri, torse et enguirlandé du cadre des glaces. Dans Igitur guirlandes-chimères participent à l'ameublement de la chambre-miroir. Cet accouplement paraît encore comme élément de l'intérieur lors d'une élaboration du thème réflexif dans Noces: "La chimère au rebut d'une illustre vaisselle / Maintenant mal éteinte"[4].

---

1 Note: comparez ibid., Hérodiade, I, Ouverture, p.42: "fatidique, vaincu, monotone, lassé, / Comme l'eau des bassins anciens se résigne"; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47: "Une splendeur fatale"; ibid., Toast funèbre, p.54: "fatal emblème". Il y a aussi ibid., Les Mots anglais, p.901: "réfléchi que fatal".

2 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67. Note: 'luxe' et 'séduire' ne paraissent que cette fois dans la poésie de maturité. Pour un commentaire sur 'orgueil', cf. cette thèse, p.664-669. Pour une étude de l'ennui dans la thématique du miroir mallarméen, cf. cette thèse, p.323 à p.331 et aussi p.771-774.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

4 Idem, op.cit., Noces, p.56. Note: dans ce même livre, au cours de ses notes explicatives, Davies dit à la p.28: "Le plat d'or s'identifie au nimbe de saint Jean et au disque du soleil."

Que 'salle d'ébène' soit précédée du vocatif sigillaire "ô"[1] m'encourage à croire que le bois d'ébène peut faire office de cadre, d'autant plus que les chambres se réduisent souvent à des cadres dans l'imaginaire du poète, celle d'Igitur, par exemple, qui n'offre qu'un prolongement tri-dimensionnel de la glace. Je ne veux pas insister sur l'arrière-image problématique du miroir, mais j'ajouterais ceci: il est plus malaisé d'imaginer un veilleur mallarméen invoquant une salle qu'il ne l'est d'imaginer de sa part une invocation du miroir.

Il paraît toutefois certain que le premier tercet consent à la pure réflexivité. J'ai déjà mentionné l'accord des exégètes quant à ce phénomène de miroitement planétaire dans l'espace, qu'on s'étonne de voir imaginé au dix-neuvième siècle avant la récente confirmation photographique du potentiel de réflexivité lumineuse de notre planète. Le mystère comble l'insolite de la manière suivante: Mallarmé imagine que la terre s'allume aussi de la lumière répercutée vers elle par les constellations en voie vers l'entropie cosmique. Les "feux vils"[2] font réverbérer leur lumière authentique et dépourvue de conscience pour allumer la planète, foyer de la conscience. A part l'emploi de 'vil' dans ce sonnet, le poète n'y recourt que trois autres fois dans ses vers, dont deux occurrences lui donnent pour signification 'réel',

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

2 Ibid., p.67. Note: Poulet dit dans op.cit., p.338 que les 'feux vils' sont "un reflet et un témoin du monde de la pensée."

'vérifiable'. Dans Toast funèbre il authentifie "l'heure commune et vile de la cendre"[1]; mais l'emploi qui confirme en toutes lettres se trouve dans les Vers de circonstance qui aident si souvent à sonder le vocabulaire mallarméen.

> Ces fruits vils [authentiques] ne sont que mensonge
> Pour un oeil ravi d'épier
> Tout l'éclatant jardin du songe
> Qui mûrit sur votre papier.[2]

Interrogeons le mot 'lointain'. Quand Mallarmé dit "Au lointain de cette nuit"[3] il veut dire aussi la nuit des vers en clair-obscur. Dans 'lointain' il y a les mots 'loin' et 'tain'. Ce terme peut être choisi pour la valeur évocatrice de la deuxième syllabe. Cela paraît possible parce qu'on retrouve 'lointain' quatre autres fois dans la poésie de maturité, laquelle exploite à tout coup la valeur réflexive de 'tain'. Avec "l'or glauque de lointaines / Verdures dédiant leur vigne à des fontaines"[4] l'auteur de L'Après-Midi d'un Faune transpose dans cette verdure le propre de l'eau qui recueille le reflet des vignes. Les autres emplois du mot paraissent dans Hérodiade. Un de ceux-ci dans la Scène fait réverbérer l'aurore sur l'étendue blafarde du paysage à l'horizon. On y remarque comme dans ce sonnet la

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.54.

2 Ibid., Dons de fruits glacés au nouvel an, II, p.117.

3 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67. Note: il y a un rapport entre 'lointain' et 'Tel [tele grec] vieux rêve'. Cf. cette thèse, p.455 et p.598.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

présence des fêtes: "Verse sur les lointains mourants, ses tristes fêtes"[1].

Dans Quand l'ombre menaça "La terre / Jette d'un grand éclat"[2] son or, celui aussi des mots du poème: 'tordent'-'mort'-'orgueil'. De plus, au vers huit il y a le "solitaire ébloui"[3]. 'Eblouir' vient de exblaudire; de là, la fascination, le trouble de la vue par suite d'une clarté insoutenable. Mallarmé donne à 'éblouir' un coefficient de miroitement gemmal dans Hérodiade aux "savants abîmes éblouis"[4]. Une valeur réflexive s'imprime irréfutablement à 'ébloui' dans Le Vitrier; la réflexion solaire y réverbère contre une vitre que porte un travailleur sur son dos. Quand cette modeste surface accueille le reflet solaire, elle se mue en miroir insolite, si bien qu'on ne voit plus la chemise du vitrier qui transporte cet objet mutatoire:

> Le pur soleil qui remise
> Trop d'éclat pour l'y trier
> Ote ébloui sa chemise
> Sur le dos du vitrier.[5]

Le solitaire du sonnet regarde 'ébloui', frappé de clarté réverbérante, cette clarté intérieure de la foi esthétique qui permet

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44. Note: je souligne le vocabulaire parallèle. Cf. cette thèse, p.455 où je parle de la valeur réflexive de 'lointain'.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67. Note: on retrouve l'emphase sur les sons en 'or' et en 'oir' dans Tout orgueil fume-t-il du soir.

3 Ibid., p.67.

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47.

5 Ibid., Le Vitrier, p.64. Je souligne la reprise du vocabulaire de Quand l'ombre menaça.

de procéder avec cécité. Remarquons aussi que "grand éclat"[1], à part de profiler une orbe lumineuse reflétée par un corps brillant, signifie aussi un bruit violent. Eclat du silence. Employé huit fois dans la poésie mallarméenne, 'éclat' se déprend presque toujours de ses associations usuelles pour concentrer une activité fatidique.

Selon mon entendement du dernier tercet, les associations hégéliennes de ce sonnet ne sont pas fondées. Il est clair que les 'feux vils' et authentifiables des astres considérés en eux-mêmes président à un inachèvement d'être. Il appert aussi que Mallarmé n'allume pas les astres avec la pensée, qu'il n'informe pas la matière cosmique. Non que les astres l'emportent sur le génie; plutôt l'afflux de leur lumière pare l' "astre en fête"[2], la terre d'un étalage lumineux dubitatif, débris des illusions d'un destin positif hégélien, révoquant toute culmination qui comblerait une recherche structurale de l'univers. Aux années soixante Mallarmé entretenait le concept d'un univers matériel capable de se dérober tout en réfléchissant vers le génie sa "brève et féconde scintillation"[3].

Une contre-offensive de lumière désacralisée puis resacralisée luit en l'avènement du génie dont l'affirmation reste

---

1 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

2 Ibid., p.67.

3 Idem, op.cit., Noces, p.131.

équivoque , "orgueil menti par les ténèbres"[1]. Cette contre-offensive accélère sa période jusqu'au dernier vers qui arrive soudain. Tout à fait personnel dans sa description du drame cosmique est comment Mallarmé vacille entre l'entropie, l'apocalypse et la fête. Ces manifestations ne font qu'un avec l'hallucination d'un avènement de la fiction, peut-être quelque chose qui n'a pas eu lieu, "hallucination éparse d'agonie [...] avant de s'arrêter"[2]. Bref, il ne tient pas tant au génie de réfléchir les astres qu'à ceux-ci de livrer un témoignage lumineux de 'l'astre en fête'.

12. Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... .

> Ce lac dur oublié que hante sous le givre
> Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui![3]
>
> [...]
>
> Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
> Il s'immobilise au songe froid de mépris
> Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.[4]

Il est pénible d'entreprendre une étude, quel que soit le thème d'élection, sur le sonnet du Cygne. On a tôt fait de pâtir de sa défaillance exégétique. Une foison de commentaires ont

---

1 Idem, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67.

2 Ibid., Un Coup de dés, p.473 et p.477.

3 Ibid., Le vierge, le vivace, p.67.

4 Ibid., p.68.

prospecté ce sonnet, un des plus exquis de la langue française. J'offre au départ mon regret de ne pouvoir guère me consacrer, au cours de ces quelques pages, qu'au thème du miroir. J'essaierai néanmoins de donner quelques précisions autres qui s'imposent à l'entendement du poème.

La première édition de ce sonnet date de 1885. Mallarmé commence alors ses rêveries aquatiques assombries par une présence tombale. Avec ce poème beaucoup plus complexe que ne le présente mon étude, nous pénétrons un recoin pour la fission de la nomination. Je signale que ce n'est pas inopinément qu'on nommait Virgile, Fénelon et Shakespeare les cygnes de Mantoue, de Cambrai et d'Avon. Il s'agit encore ici du poète, dit Jean Chaillet: "Dans le cygne du sonnet, Mallarmé 'se reconnaît', selon le sens exact du mot sumbolon."[1] S'il se profile dans les glaces une présence qui refuse d'être passagère, c'est bien celle du cygne. A part ce poème, il n'y a que Ses purs ongles où Mallarmé cherche à se fixer en contemplation éternelle devant une glace éternelle.

Nous avons à compter avec un miroir rebelle, occulté; il se spatialise et se concentre "sous le givre"[2], présent seulement à l'esprit. Me fondant sur l'emploi que l'auteur fait de 'oublier' dans son oeuvre poétique, je le prends pour interchangeable avec 'ignoré' ou 'enseveli'. Des onze emplois que j'ai

---

1 · Jean Chaillet, Etudes de grammaire et de stylistique, Bordas, Paris, 1969, p.259.

2 · Mallarmé, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace, p.67.

comptés de 'oubli', ils ne s'en dégagent que deux qui répondent à son sens conventionnel. Ici, comme dans Pour votre chère morte, 'oubli' se surajoute et adhère en tant que linceul de neige, dans cette instance, étalé sur un miroir-piège[1]. Le cygne immortel qu'on peut se passer de présenter reprend le conflit entre le rêve d'accès à l'absolu et sa résolution en un témoignage poétique, présenté cette fois en une veine dénuée d'espoir. L'immobilité physique du personnage se confirme sur le plan idéo-graphique. Ainsi toutes les rimes du sonnet répètent la voyelle crispée 'i'[2],

En ce cygne qui incarne la noble solitude, il faut reconnaître 'signe' tel qu'avertissait Proust à propos du nom de Swann[3]. Le recours aux lettres 'v' et 'i' met en relief le rêve d'accès au reflet souterrain occulté et le voeu d'accès à l'ailleurs céleste. Dans les Eventails le 'v' ouvert remplit la même fonction d'envol idéographique.

---

1 Note: cf. cette thèse, p.331 à p.345 pour mes propos sur l'oubli. Je considère encore ce thème lors de mon analyse du premier vers de Pour votre chère morte dans la quatrième partie de cette thèse.

2 Note: on appelle ce sonnet 'symphonie en i majeur'. Cf. A. Lagarde et L. Michard, XIXe Siècle, textes et littérature, Bordas, Paris, 1960, p.536.

3 Note: comparez de Mallarmé, op.cit., O.c., Les Mots anglais, p.949 ce passage où il porte un commentaire sur l'oiseau dont le nom en anglais résume la fonction comme il le fait en français pour 'cygne'-'signe': "dove: colombe dont le vol plonge." En outre d'être un nom d'oiseau, dove donne en anglais un temps au passé du verbe 'plonger', 'to dive'.

Stephano Agosti remarque:

> Mais ces lettres qui reviennent possèdent en elles-mêmes une valeur iconique [...]. 'v' restitue par sa forme l'image d'une ouverture, d'une ouverture d'ailes précisément, qui représente la fuite dans l'espace. 'i' au contraire est la lettre qui nie, par sa constitution même, l'espace: en effet, c'est l'unique lettre de l'alphabet qui ne bouge pas, qui ne couvre ni ne contient aucune partie d'espace.[1]

L'oiseau qui ne peut se mirer sur la surface givrée, mais seulement rêver le reflet de son passé idéalisé, se refuse à l'extériorisation consolante d'un chant de cygne, chant suprême en ce sens qu'il est à la fois le premier et le dernier. Il s'infléchit, "captif solitaire"[2] comme le veuf, mais en un 'seuil' de glace obnubilée. Le cou superbe de l'oiseau synthétise toute l'aventure; arc lumineux qui jaillit du gel lacustre vers le ciel, il incarne la force d'arrachement. Claude-Louis Estève rappelle que "le col et non les pattes secoue la blanche agonie."[3] Ce col retombe en traçant une courbe, un point d'interrogation duveteux qui fixe de façon sigillaire son éternelle question, sa quête intériorisée passant par un lieu figé, site inviolable des "vols qui n'ont

---

1 S. Agosti, Technique et connaissance dans la poésie de Mallarmé, Synthèses, déc. 1967 - jan. 1968, p.21. Note: cf. aussi cette thèse, Appendice III, p.862,863.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69.

3 C.-L. Estève, Etudes philosophiques sur l'expression littéraire, Vrin, Paris, 1939, p.146. Note: comparez le cygne de l'Ouverture ancienne qui plonge sa tête sous son aile et ce passage de l'auteur cité par Mondor dans Mallarmé lycéen, Gallimard, Paris, 1954, p.23: "Un col flexible et blanc se courbe et plonge en l'eau."

pas fui!"[1] Ainsi son majestueux col de 'signe' unit ciel et terre comme la fontaine de Soupir, l'oeil quadripolaire de Las de l'amer repos, la croisée de Ses purs ongles et des Fenêtres. Il se peut qu'avec l'ange du Guignon il y ait encore un tel voeu de jonction; "Debout [vertical] à l'horizon dans le nu de son glaive [horizontal ou vertical]"[2]. Bref, on en est toujours à la quadripolarité du réfléchi mallarméen; à cause de celle-ci, le site perd l'effervescence d'une extériorité pure. Il n'y a qu'une ligne étalée de givre que coupe l'arc du col élancé, Comme avec la figuration du lac dans Las de l'amer repos, du ruisseau dans Tombeau (de Verlaine) et de l'écume de champagne dans Salut, la couche de givre offre à l'esprit du lecteur une coupe latérale du lac autrement insaisissable.

Le choix du vocabulaire confirme que le lac concrétise un miroir souterrain du fait que paraissent ces trois mots témoins: "horreur", "ennui" et "orgueil"[3]. J'ai déjà mentionné que l'orgueil est le vice du miroir puis j'ai longuement considéré l'ennui réflexif et n'y reviendrai pas ici. L'oiseau se trouve encore engagé dans "l'horreur du sol" où son "plumage,est pris"[4].

---

1 Idem, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace, p.67.

2 Ibid., Le Guignon, p.28. Je souligne.

3 Ibid., Le vierge, le vivace, p.68. Note: cf. cette thèse, p.326 à p.331 où j'étudie l'ennui mallarméen.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace, p.68. Note: cf. cette thèse, p.315,342,343,456 où je considère l'horreur mallarméenne.

Cet émoi particulier se manifeste dans les expériences néfastes ou fatales du miroir. Pour ce qui transparaît de l'orgueil, on sent que le cygne profiterait peut-être de s'en méfier. Cette attitude fière le paralyse, le sépare du miroitement enneigé de son passé [son bec pourrait bien essuyer cette pulvérulence] et lui inflige le "blanche agonie"[1]. Le prisonnier s'illusionne en contemplant une réflexion rêvée. Une pareille méprise à propos d'une réflexion accueillie paraît dans Hérodiade, I, Ouverture ancienne, encore à propos d'un cygne:

> Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux
> [...] pour voir les diamants élus
> D'une étoile mourante et qui ne brille plus,[2]

Telle revient une des réflexions fictives préférées de Mallarmé. Encore le miroir propose-t-il recueillement et clôture, clôture sur soi. Il approprie, même en son absence, C'est sa propre personne que le captif ailé doit sommer à être en un instant éclatant mais non éclaté, un instant qui puisse supporter la nature fictive et tombale du cygne. Ces mots de Wallace Stephens portent à croire qu'il triomphe du fait qu'un parti-pris précaire, icarien lui reste possible: "believe without belief, beyond belief."[3].

Alors que le lieu d'Igitur sert de point de départ, que ceux de Au seul souci de voyager et Pour votre chère morte

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace, p.68.

2 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.43.

3 W. Stevens, The Collected Poems of Wallace Stevens, Flyers Fall, Knopf, New York, 1954, p.336.

servent de point d'arrivée, celui-ci ne sera qu'un lieu: "RIEN [...] N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU"[1] puisque l'oiseau intervient fantômal et ne se spécifie que par rapport à son reflet occulté, son évocation proprement glaciale et son agonie en suspens. La glace mobilise le sédimentaire qui survit à ses rinçages de récognition et fait saisir sa nature de seuil, Pourtant elle enjoint prodigieusement - pour ne pas dire antithétiquement - l'oiseau de pénétrer dans ses profondeurs inscientes comme jadis l'avait fait un Narcisse captif de son reflet. Du seuil à franchir, mais qui reste infranchissable pour qui ne sait courir le risque de Narcisse, s'impose l'affliction d'un exil non présenté mais représenté.

Plus clairement on prend conscience de l'ailleurs, plus claire devient la présence d'une paroi infranchissable. Encastré dans la surface voilée, le cygne assume et même cultive son supplice d' "exil inutile"[2]. La glace ne contrevient pas à l'émergence de la crispation et du faux départ. Il n'y a pas de traversée, au plus devine-t-on "un mouvement tout intérieur, dit Jacques Duchesne-Guillemin, car extérieurement rien ne paraît changé."[3] L'oiseau, agent d'envol, pâtit dans sa glace lacustre. [Comparez les séquestrations du veuf, d'Igitur, du moribond et de la

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.474,475.

2 Ibid., Le vierge, le vivace, p.68.

3 J. Duchesne-Guillemin, Encore le "Divin Cygne", Mercure de France, 1er sept., 1948, p.50.

princesse.] Il gît prisonnier en vertu d'un renversement de l'ordre des choses que Bachelard nomme une "symbiose des images [qui] donne l'oiseau à l'eau profonde"[1]. On sent l'incapacité du personnage à oublier la "fuite antique [du] cygne"[2]. Il sait pourtant que ce n'est pas en s'arrachant à la paroi qu'il vaincra: "Le jeu se borne à la perpétuelle illusion sans briser la glace"[3].

Il faut l'exil, l'obstacle du vitrifié pour combler la valeur symbolique du miroir. Seuls le pitre et Igitur enregistrent des départs vers les profondeurs incertaines des glaces. Le simple rappel du seuil réflexif assure la possibilité d'un déplacement et le constat d'un ailleurs. L'exil de la glace donne sur une distance compensatrice et augmentative où saisir notre idéal, pour le rêver ou encore pour prendre conscience comme le cygne du fait qu'on ne peut le rêver. Le pitre a déjà découvert que le déplacement entrepris vers les lointains ou vers les profondeurs de la paroi réfléchissante inflige un exil d'une autre sorte.

L'oiseau habite le sabbat de cette glace et rappelle la notion talmudique de la parcimonie gestuelle qui protège contre "la rupture de l'équilibre cosmique"[4]. Aussi il cherche par

---

1 Bachelard, op.cit., L'Eau et les Rêves, p.72.

2 Mallarmé, op.cit.,Noces, p.152.

3 Idem, op.cit., O.c., Mimique, p.310.

4 Benoist, op.cit., p.48.

l'expérience chamanique de la glace à s'émanciper des problèmes que pose la contingence, l'inexpertise, bref, toute inadéquation.

Ce sonnet paraît un cas exemplaire de ce que Joseph Chiari résume ainsi: "existential fiction of something that the poet knows to be unreal, something that he creates willfully in order to abolish le hasard."[1] Ce miroir impossible peut abolir comme dans Soupir, Las de l'amer repos et Ses purs ongles une parcelle de hasard parce qu'il somme l'être antérieur lumineux ou transparent. Il prolonge en l'inactuel le 'fantôme' de l'idéal actuel.

Je ne peux appuyer les dires de Mauron pour qui ce sonnet aboutit au "paradis perdu pour n'avoir su trouver le compromis entre l'existence et le chant."[2] Ni l'un ni l'autre ne s'avèrent ici possibles. Le Cygne reste un Signe: il n'a pas à agir vers ou contre la vie ou la mort; il ne possède que le sommaire d'un dépouillement fantômal prolongeant une agonie par son refus d'engouffrement dans le gel de la glace. Je ne suis pas d'accord non plus avec Lund qui dit: "il faut que l'oiseau reconnaisse qu'il est un Fantôme et non pas un être vivant et que son 'pur éclat' renferme la mort."[3] Je crois au contraire qu'il assume pleinement ["que vêt [...] le cygne"[4]] cet état de choses et

---

1 J. Chiari, Symbolism from Poe to Mallarmé, The Growth of a Myth, Rockliff, London, 1956, p.146.

2 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.119.

3 Lund, op.cit., p.104.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace, p.68.

que sa connaissance implicite et sa résignation devant la situation provoquent la rêverie contrôlée du "songe froid de mépris"[1] et qu'il transcende en fin de compte le "coup d'aile ivre"[2]. La giclée du souvenir sert d'exutoire. On sent un malentendu avec le réel et un dérèglement de l'instinct par suite de la ligature glaciale. Le cygne vacille entre l'apprivoisement et l'impudeur de l'indifférence. Malgré les excitations de l'éploiement, il affronte le vaste espace ennemi en face duquel il peut nier mais non abolir sa captivité où "resplendi [t] l'ennui"[3]. Nous prospectons l'inverse avec l'expérience du veilleur dans Pour votre chère morte. Ce dernier pourrait abolir son isolement en quittant la chambre, mais il ne saurait la 'nier'.

La glace promet qu'il n'y aura plus besoin d'essor ni spontané ni calculé parce qu'elle va assurer une prise d'initiative du rêve. Elle confère au prisonnier, en plus de sa transparence[4] et le contrepoint de sa fixité vibrante, une élégance de la convulsion spirituelle et un faste de la désaffectation. Au 'Je est un autre' de Rimbaud le captif de la sédimentation de ses reflets répond: 'Je n'a pas d'autre'. Il vit une dépossession sans déchirure. Le lac-miroir se creuse, vecteur profondément

---

1 Ibid., p.68.

2 Ibid., p.67.

3 Ibid., p.68.

4 Note: pour des commentaires sur la transparence, cf. cette thèse, p.413,414,422.

intériorisant et amenuisant des êtres captifs. L'habitant de la glace se dégage déjà fictif, fictif parce que reflet partiellement détaché de la surface. Au tact et au terrorisme du rétractile glacial, il répond par l'irradiation élancée de son col.

Nous avons vu que l'image centrale de Soupir ainsi que celle de Las de l'amer repos se dévouent à un primat d'androgynie. Le cygne de Mallarmé, autant que ceux de la mythologie, est androgyne[1]. A propos de Mallarmé, Baudelaire et Wallace Stephens, Michel Benamou précise: "The imagination's sex, always androgynous in all poets, follows the dialectics of animus and anima."[2] Dans le sonnet du cygne, le plumage duveteux, la ligne arrondie du corps offert au gel chtonien prend la part du féminin et semble se dissoudre dans les sédimentations mnémotiques de la glace; le puissant col viril assume la part du masculin. Qu'on songe à l'union du chaste et de l'ardent dans les Eventails.

L'androgynie rend compte encore de ce que le prisonnier contemple son ajournement interne. Il y a assomption de la crispation, véritable conversion paralytique. S'oppose au cygne un soi féminin, un "latent compagnon qui, en moi, accomplit d'exister"[3]. Tandis que le cygne enclos dans la glace existe au bord de la désincarnation, la partie de sa forme qui s'en détache

---

1 Note: pour un commentaire succinct sur la symbolique du cygne, cf. Jacques Duchaussoy, Le Bestiaire divin, La Colombe, Paris, 1958, p.127 à p.133.

2 M. Benamou, Wallace Stephens and the Symbolist Imagination, ELH, XXXI, mars, 1964, p.43.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Confrontation, p.411.

entretient comme une ellipse de la réflexivité où plongent ses pattes. Inconsciemment, l'oiseau corrobore en son apparence et en son essence un précipité dynamique et tri-dimensionnel de miroir. La 'blanche agonie' représente le givre et le 'transparent glacier' résume le 'songe froid'. Or le cygne "vêt"[1] ce songe et par là devient lui-même transparent glacier.

Je rappelle que le principe déterminant de la morphè ne comptait guère pour Mallarmé. Ce qui fait que la chose est miroir plutôt qu'un de ses analogons, plutôt que fenêtre, chair nue, page blanche, diamant, chevelure, bassin d'eau ou oeil a tôt fait de s'estomper. Alors se manifeste un particularisme du miroir. Si la hylè de la glace ordinaire semble s'intégrer les formes accidentelles des objets - soi face à cet agent, ou la porte derrière soi - celle du miroir magicisé porte à un autre niveau le procédé d'intégration. Outre les formes accidentelles étrangères, cette hylè privilégiée accueille les formes substantielles qui fondent les choses et déterminent que ces êtres se constituent de telle ou telle manière. Le miroir orphique s'intègre plus encore: l'essence de l'oiseau, l'activité et la raison d'être de ses "vols qui n'ont pas fui!"[2] Tandis que le personnage agit par contagion sur le miroir lacustre au moyen de sa forme substantielle et de ses plus intimes consignes d'être, ce

---

1 Ibid., Le vierge, le vivace, p.68.

2 Ibid., p.67. Note: comparez cette thèse, p.50, citation 3.

lac réflexif ébranle l'intégrité charnelle du prisonnier en laquelle il quête son achèvement - sa persuasion paralytique élancée où aboutit sa sublimation cristalline et spéculaire pour s'y éternellement avouer. Le commentaire de Frédérick McDowell sur les symbolistes a sans doute du vrai: "Images like face, water or mirror - conventional Symbolist images indeed - are means whereby, in a new way, the transition from empirical to metaphysical perception is accomplished."[1] Mais chez Mallarmé un procédé autre s'élabore où l'on reconnaît une certaine asymbolie, une perte de l'entendement instinctif des symboles. Toujours, il interroge l'existant selon le caractère qu'il lui reconnaît: "tout insaisissable finesse"[2]. D'ailleurs, pour répondre à McDowell, il s'est efforcé d'entraîner dans ce sens les purs symbolistes, H. de Régnier, Viélé-Griffin, Stuart Merrill et André Fontainas.

A part la dialectique vol-plongeon qui instaure la fixité tendue du "songe froid de mépris"[3], le cygne se trouve dans un entre-deux temporel. Chaillet dit:

> Le thème du temps lancé par aujourd'hui (v.1) se répercute au deuxième quatrain dans autrefois. Mais il est surtout soutenu par le jeu des formes verbales; elles parmettent l'intervention du futur, discrètement dans l'interrogatif va-t-il, puis de façon

---

1 F. McDowell, The Poet as Critic, Northwestern University Press, Evanston, 1967, p.77.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Genre ou des modernes, p.318.

3 Ibid., Le vierge, le vivace, p.68.

éclatante dans secouera.[1]

Le condamné ne peut ni vivre ni mourir, certainement pas éprouver la sensation de vivre qui s'identifie à l'acte de mourir comme le fait Igitur. Dans Las de l'amer repos, Hérodiade et Soupir, pour ne nommer que ces poèmes, l'acte de réflexion rejoint celui de se tourner en arrière: reflexio, reflectere. Il s'agit d'un "cygne d'autrefois"[2], ce qui rappelle cette autre invocation de jeunesse, "un vivant d'autrefois"[3], pure présence originelle et indéniable. Le cygne connaît plus qu'une éclipse temporelle, il goûte l'immédiateté d'un jamais. Encore ici, la glace figure un cercueil temporel qu'on se choisit. En somme, elle transmet son silence, le chant du cygne n'aura pas lieu. Rien 'n'aura lieu' qu'un lac impossible projeté diamantairement sous forme d'oiseau.

13. Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...

Première version.

> La nuit approbatrice allume les onyx
> De ses ongles au pur Crime lampadophore, [...]
> Car le Maître est allé puiser l'eau du Styx
> Avec tous les objets dont le rêve s'honore

---

1 Chaillet, op.cit., p.254.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le vierge, le vivace, p.68.

3 Idem, cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé lycéen, p.190.

Et selon la croisée au nord vacante, un or
Néfaste incite pour son beau cadre une rixe
Faite d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, Décor
De l'absence, sinon que **sur la glace**, encor
De scintillation le septuor se fixe.[1]

Version définitive.

(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).[2]

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.[3]

La version originale de Ses purs ongles datait de 1868 et s'intitulait Sonnet allégorique de lui-même. L'oeuvre finale qui surtout nous intéresse date de 1887. On pourrait discourir longuement sur ce sonnet énigmatique qui a suscité une foison de commentaires tant érudits que babéliques[4]. Mais puisque le miroir figure ouvertement et qu'il n'est pas besoin de le faire saisir à travers

---

1 Idem, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1488.

2 Ibid., Ses purs ongles, p.68.

3 Ibid., p.69.

4 Note: je me restreins à citer un seul exemple, pourtant d'un homme averti. Chassé dit dans op.cit., p.131: "Il y aurait, suivant M. Fromilhague, lutte dans le miroir entre la lumière des étoiles et le visage humain qui s'y reflète." Or Mallarmé précise en toutes lettres qu'il n'y a personne dans la pièce. Cf. R. Fromilhague, Nouvelle exégèse d'un sonnet de Mallarmé, Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse, Littératures II, novembre 1953, p.218 à 236. Il y offre des propos intéressants sur le combat de la licorne et de la nixe. Un pareil accouplement paraît ailleurs dans Mallarmé, op.cit., Eveentails II, p.107: "Ton dos de licorne ou de fée".

le jeu des images, mon étude tâchera, partant, de se borner à certains effets de réflexivité qui ne s'offrent pas à une lecture cursive. Ici le miroir se fait lui-même image, une idée que Mallarmé a pu hériter de Baudelaire. Michaud explique:

> [...] chez Baudelaire, non seulement le miroir a pour fonction de représenter à l'homme son image, mais il redevient lui-même image en s'identifiant métaphoriquement [...]. Nous assistons là à un processus de réintégration [...] à travers Rollinat et les décadents d'une part, à travers Mallarmé d'autre part.[1]

Une parité indéniable existe d'ailleurs entre le sonnet à l'étude et la pénultième oeuvre de Spleen et Idéal, L'Irrémédiable dont voici quelques extraits:

> Une Idée, une Forme, un Etre
> Parti de l'azur et tombé
> Dans un Styx [...]
> Un damné descendant sans lampe
> Au bord d'un gouffre [...]
> Un navire pris dans le pôle [nord]
> Comme en un piège de cristal, [...]
> Emblèmes nets, tableau parfait
> D'une fortune irrémédiable, [...]
> Tête-à-tête sombre et limpide
> Qu'un coeur devenu son miroir
> Puits de Vérité, clair et noir,
> Où tremble une étoile livide[2]

A part dans Ses purs ongles, le miroir paraît dans Les Fenêtres, Hérodiade, Quelle soie aux baumes de temps, Eventail (de Madame Mallarmé), Igitur et Frisson d'hiver. On le retrouve encore encore dans deux poèmes de circonstance, Miroir II et Miroir III. Ce dernier quatrain léger montre encore ce support du réflexif

---

1 Michaud, op.cit., Le thème du miroir dans le symbolisme français, p.200.

2 Baudelaire, op.cit., Oeuvres complètes, Les Fleurs du Mal, Spleen et Idéal, L'Irrémédiable, p.149,150. Je souligne.

offert encore à une fenêtre:

> Cet humble miroir s'ennuyait
> De ne refléter ton visage
> Ou, par la fenêtre, en juillet
> Quelque autre moins doux paysage.[1]

Dans le sonnet à l'étude, il entretient un voeu d'égalisation des fastes et des dépossessions du poète, saisis dans sa mi-région filtrante. La réconciliation des choses et leur intégration s'apparente à la fonction de l'imagination artistique. Ce miroir idéal reste appendu dans une zone synthétisante, un entre-deux fait de pureté polaire qui permet "à l'âme de s'exiler très haut."[2] Parce qu'il occupe une telle zone, il paraît limiter l'espace tensionnel du vide. Il parle à l'âme d'assouvir en elle un besoin de la conception architecturale du Beau venue de Poe; car l'obsession dualiste ne se rattache pas seulement au vers, aux objets réflexifs, il rejoint le rêve. N'est-ce pas que Mallarmé vise une "symétrie comme elle règne en tout édifice, le plus vaporeux de vision et de songe"[3]?

Je ne dis pas que l'obsession dualiste s'absente du plan prosodique de ce sonnet. On n'a qu'à lire le commentaire que Mallarmé écrit à l'intention de Cazalis:

> il est inverse, je veux dire que <u>le sens</u>, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) <u>est</u>

---

1 Mallarmé, <u>op.cit., O.c., Miroir III</u>, p.131.

2 <u>Ibid., Catholicisme</u>, p.391.

3 <u>Ibid., Planches et feuillets</u>, p.328.

évoqué par le mirage interne des mots mêmes.[1]

Je ne peux que remarquer que le contre-poids des quatre lettres RIME se trouve dans l'injonction esthétique de ces mêmes lettres remaniées: MIRE. Mallarmé dit encore au même Cazalis: "J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons."[2] A travers le principe de similitude qui joue à plein, le poète convoite un éclair final de béatitude. Le miroir des mots de Ses purs ongles ne donne rien de moins que les Ephémérides littéraires, ou encore un état naissant de la parole. La réflexivité du sonnet se fonde sur une géométrie de la glace-croisée et une axiomatique des mots versifiés, ceux mêmes que Valéry nomme "miroir[e] des souterraines suggestions"[3].

Mallarmé insiste sur la réalité du miroir dont il suggère jusqu'au cadre dans la version première ainsi que dans sa correspondance. Il résume bien un "oubli"[4], mais le poète localise, fixe en un point cet oubli, même s'il figure appendu sur un fond nocturne fait de vide et de mort. Toujours à Cazalis, il explique:

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.278. Je souligne. Note: il faut prendre garde aux commentaires mallarméens sur ce sonnet. Ce poème avait assurément un sens et c'est sans doute par souci d'occultation que Mallarmé en désavoue la structure logique manifeste. Encore à propos de cette oeuvre, il demandait à ses amis de se concerter pour trouver le sens du mot 'ptyx' qu'il disait avoir inventé pour satisfaire aux besoins de la rime. Ce mot paraît dans la poésie de Victor Hugo et possède non un seul, mais plusieurs sens.

2 Ibid., p.279.

3 Valéry cité par Mondor dans op.cit., Vie de Mallarmé, p.267.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.69.

> Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présente les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la Grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde.[1]

Je vois une équivalence sonore entre un objet d'intérieur et la glace agrémentée d'un "septuor".[2] Cette équivalence me paraît double et s'établit entre l'horloge suggérée par "ce minuit"[3] et le vaisseau "d'inanité sonore".[4] On sait depuis Igitur qu'il y a une parité entre la fiole et l'horloge. Dans ce texte et dans Pour votre chère morte, l'horloge se présente sonore et lumineuse; elle participe activement à l'acte de réflexivité:

> feu pur du diamant de l'horloge [...] lueur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité, scintille le feu pur du diamant de l'horloge, seule survivance et joyau de la Nuit éternelle.[5]

Du "seul objet dont le Néant s'honore"[6] Carofiglio déclare: "le calembour blasonne ici l'essentiel"[7]. A cause du 'minuit' j'avais senti d'instinct qu'il y avait là un rapport numérique, scintillant et sonore avec le septuor. Je suis presque comblée de dire que,

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.279.

2 Idem, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.69.

3 Ibid., p.68.

4 Ibid., p.68.

5 Ibid., Igitur, I, Le Minuit, p.436.

6 Ibid., Ses purs ongles, p.68.

7 Carofiglio, op.cit., p.111.

lors de lectures exégétiques récentes, j'ai trouvé mon intuition confirmée par Cohn et par Chisholm. Cohn commente que "the clock-face leaps to its complication stellaire et marine"[1] Chisholm dit à son tour:

> The unnamed object (used as a starting point) is, I feel certain, a clock with its two hands lifted up to indicate midnight. (One does not say hands in French when speaking of a clock but that does not preclude the metaphor).[2]

Cette métaphore est d'autant moins à écarter quand on se souvient que Mallarmé recourt aux structures et aux termes anglais pour occulter des vers autrement beaucoup plus clairs.

Je partage l'avis de Chisholm et vois en "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx"[3] une hantise d'horloge; absente et présente, car si le poète décrit ce salon "sans meubles", il ajoute avec équivoque "sinon l'ébauche possible de vagues consoles, un cadre belliqueux"[4]. Autant que le ptyx, l'amphore cinéraire et le lampadophore, on ressent la présence de l'horloge dont l'éclat sonore et étincelant des aiguilles à pointes d'onyx reviennent en le dernier mot du sonnet. D'ailleurs il y a l'imminence instaurative de minuit qui introduit une ébauche d'horloge.

Cette horloge fournit une musique élémentale, pythagoricienne, son 'septuor' harmonique. Cohn explique:

---

1 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.146.

2 Chisholm, op.cit., p.17.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.68.

4 Idem, op.cit., Corr.I, p.279. Note: dire que le salon est vide signifie ici vierge d'inanités, de distractions. Le message de la coquille a été aboli.

> digit (nombre) which goes back etymologically to digitum (doigt); hence the stars which are the symbol of nombre (mathematical number together with its etymological sense of 'harmony', recalling Pythagoras' music of the spheres'.[1]

Il est reconnu que Mallarmé connaissait l'étymologie latine de ses termes; ongles, ungula fournit la racine de 'onyx'. Et il dit bien que les ongles dédient [élèvent vers la position de minuit] leur onyx. Le poète restait très marqué par la valeur fluide du musical, de "l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique."[2] Il y a plus qu'une synesthésie. Je voudrais proposer le mot chromatropisme parce que chromos rejoint la couleur et la musique. Ainsi la pure réceptivité du miroir de Ses purs ongles livre l'univers par la seule sensation; Mallarmé marie non seulement le vide d'en haut avec le vide d'en bas, il confond ceux d'un 'creux néant visuel' et d'un "creux néant musicien"[3].

Il est un autre miroitement interne que signale Richard, celui d'une eau à la fois lustrale et létale. Le poète exploite aussi sa force réflexive dans Tombeau (de Verlaine). Richard dit:

> Cette limpidité mortelle de la larme [pleurs] devient dans les tercets la transparence glacée d'une eau spéculaire où se noie la nixe, mais où surgit la constellation. Larme, eau à la fois mortelle [...] et amoureuse, miroir, étoile.[4]

Je remarque aussi un reflet de ce reflet stygien; entendez dans

---

1 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.139.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.368.

3 Ibid., Une dentelle s'abolit, p.74.

4 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.519.

'dédiant leur onyx' la présence de 'eau nixe'. Ceci paraît certain: les pleurs du Styx ne se fondent pas sur une eau humorale. Considérez les mots écrits quand trépassa son petit fils Anatole: "Larmes, afflux de lucidité, la mort se revoit au travers."[1] Les pleurs du Styx donnent une onde du néant sans qu'il soit besoin de se déplacer de ce salon mort pour les cueillir. Encore une feinte de Mallarmé; il a moins vidé la chambre d'objets que de mouvement.

Le recours à "Phénix"[2] marque aussi un reflet interne de Ses purs ongles. Il indique une préoccupation pour les choses lointaines, les instincts supérieurs. Mallarmé mentionne à quelques reprises dans son oeuvre le "Phénix recouvré de sa cendre"[3]. Maurice-Jean Lefebvre nous renseigne: "Or Phenicé signifie la Petite Ourse que les Phéniciens auraient appris de Thalès à reconnaître."[4] Je ne m'étonne pas de la présence de cette Petite Ourse que Lefebvre signale pertinemment ailleurs: "Quatorze vers, soit sept rimes en IX (ou - IXE), sept en OR (ou - ORE), ou bien sept masculines et sept féminines; autant d'analogons graphiques des deux Ourses."[5]

---

1 Mallarmé, Pour un 'Tombeau d'Anatole', documents inédits, éd. du Seuil, Paris, 1961, feuillet 60.

2 Idem, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.68.

3 Ibid., La Cour, p.418. Cf. aussi ibid., Les dieux antiques, p.1274.

4 M.-J. Lefebvre, La mise en abyme mallarméenne et la preuve par X, Synthèses, déc.1967 - jan. 1968, p.82.

5 Ibid., p.84.

Je propose aussi une interprétation de la présence insolite du mot "ptyx"[1]. Les sourciers ont repéré un bon nombre de sens, mais je m'arrête au premier qui en fait un coquillage de l'espèce de ceux qui font bien entendre le bruit de la mer quand on les colle à l'oreille. Le symbole, clairement féminin, marque une projection du pygmalionisme de Mallarmé. Mircea Eliade explique: "C'est grâce à leur puissance créatrice - en tant qu'emblèmes de la matrice universelle - que les coquillages ont leur place dans les rites funéraires"[2]. Il faut un coquillage fictif pour transporter une eau fictive, celle du Styx. Voilà pourquoi le poète le décrit usé, troué, "aboli bibelot"[3] comme le sont très souvent les coquillages. Il présente un ptyx nul, vide et sans fonction qui n'existe qu'en tant qu'objet qui symbolise l'initiation. Il retient son sens ancien de 'dédale'[4] à parcourir, dédale vide s'enroulant sur lui-même et qui ne va nulle part sauf vers la connaissance qu'il n'y a nulle part à aller. Voici ce

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.68.

2 Eliade, Images et Symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux, Gallimard, Paris, 1952, p.173.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.69. Note: je suis la première à suggérer que ce bibelot n'est rien de plus abstrus qu'une coquille trouée.

4 Note: on sait que le terme 'dédale' vient du nom d'un personnage grec. Une ironie de la légende d'Icare veut que le roi Minos ait songé à une ruse pour capturer Dédale, enfui avec son fils. Il fit déclarer une compétition dont le gagnant réussirait à faire passer un fil à travers une coquille, sachant que seul Dédale saurait triompher d'un tel problème. L'architecte y réussit - pour son malheur - en attachant une ficelle à une fourmi qu'il plaça dans l'ouverture du coquillage. Ainsi fut-il deux fois défait par son génie à résoudre le problème des dédales.

qui me frappe surtout: la coquille sert de réceptacle. Le rêveur de mots ne pouvait pas ignorer qu'en anglais les deux Ourses s'appellent 'louches d'eau': Big Dipper et Little Dipper.[1] On peut idéalement puiser les eaux de l'au-delà avec un tel vaisseau.

Il reste deux derniers reflets à signaler. Un regard au dictionnaire nous apprend que la nymphe [nixe] Callisto fut transformée en Grande Ourse par suite de la rage de Junon. Aussi le lecteur du Coup de dés et d'Igitur reconnaît en "la Corne de licorne - d'unicorne"[2] le cornet pour jeter les dés stellaires. Cohn a le mérite d'établir une parité frappante entre ce sonnet et la fin du Coup de dés:

> This X is echoed also in the final page of the Coup de dés along with some key words of the sonnet: septentrion, nord, vacante, oubli, peut-être and the image of the Grande Ourse.[3]

Dans la version définitive, le manichésime des personnages mythiques, leur rixe sont inversés. Il faut voir en 'nixe' l'incarnation de l'onde sombre et les licornes en feu comme les reprises lumineuses à même le 'cadre belliqueux' de la scintillation centrale.

---

1 Note: on remarque un bon nombre de coupes, de verres, de réceptacles dans les poèmes voués au miroir. Voir Toast funèbre, Las de l'amer repos, Salut, Hommage (à Puvis de Chavannes), Hérodiade et aussi Igitur. Il y aurait intérêt à étudier Surgi de la croupe et du bond à la lumière de cet accouplement. L'analogon réflexif 'plafond' y paraît. Il se peut qu'un amant boive au verre tandis que l'autre se rassasie au miroir, peut-être du reflet de son partenaire.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.441. Note: je trouve une autre réminiscence anglaise - 'unicorn' traduit 'licorne'. Aussi 'décor' à la rime du vers dix donne le 'dé'-'corps' stellaire. Comparez le latin: unicornus [uni-corps-nu]. Cf. cette thèse, p.525, citation 5.

3 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.139.

Le miroir donne le site du déjà manifesté, il propose un frisson lumineux, un affleurement d'être "dans une nuit faite d'absence et d'interrogation"[1]. Cette absence et cette incertitude se trouvent de part et d'autre de la fenêtre. Parce que le salon se livre presque vide, n'encadrant que la glace, un vide de cristal, ce lieu hérite du miroir son sens profond d'un "oubli fermé par le cadre" - le "seul objet dont le Néant s'honore"[2], ébauche de réceptacle, peut en fin de compte être la glace, toute faite pour le recueillir. Avec elle, Mallarmé repuise les eaux du Styx, son analogon ptyx-fiole étant déjà parti et aboli.

La paroi de verre se prête à faire exister les êtres par le rêve. Combien était-il aisé de se leurrer à croire que cela était entrepris sans soutien matériel - la glace étant par sa substance et par les métamorphoses auxquelles elle se prête vraisemblablement capable d'échapper aux prohibitions de la commune matérialité. Un des subterfuges de la fiction morphologique qu'elle incarne, son illusion première nous prédispose à sa fonction onirique en nous portant à croire à son immatérialité, à sa nature fantomatique. Il ne reste du cosmos que l'appropriation lointaine d'un oubli enraciné dans l'essence vigilante du miroir. On sait que les images ne peuvent subsister dans une glace dépourvue de source lumineuse, même pas selon quelque mode fictif. Une certaine pyrolâtrie nous attire vers les miroirs, vers leur palpitation

---

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.179.

2 Idem, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.69. Note: dans ibid., Notes et variantes, p.1488, Mallarmé dit bien que le "Décor / De l'absence [néant]" tient à "l'obscurcissement de la glace".

lumineuse. Ces articles d'ameublement semblent des héliotropes du monde de l' 'Artefacte', non pas tant qu'ils se tournent vers la lumière, mais qu'ils semblent la détourner vers leur surface, ici, la faible lueur scintillante d'une horloge évoquée et d'un cadre aux sombres reflets dorés.

Mallarmé dit "proche la croisée"[1], proche du point de mire qui fixe notre attention et organise l'espace. Proche de cette croisée vacante on sent une présence d'or en agonie, qui n'existe que reflété sur le plan mythologique de la rixe du cadre et de l'origine légendaire d'une constellation évoquée. Il est curieux que dans un sonnet qui ait fait couler tant d'encre exégétique on ne se soit pas attardé sérieusement à ce mot 'croisée'. Nous avons vu l'étreinte quadripolaire combler l'action dans Soupir, Las de l'amer repos et Igitur. Elle se présente ici de façon indubitable.

Bien entendu, les exégètes se sont attardés avec minutie à cet autre présence cruciforme, celle des rimes en X. Je cite encore Lefebvre:

> A l'intersection des mots et de la pensée résonnera comme au centre vibrant de l'X, la fixité du prodige. Or il suffit de simplement remarquer que le sonnet est, dans sa structure prosodique et phonique, l'image même des constellations.[2]

Voilà une belle pensée en soi, mais il me semble qu'il y a des origines à cette fascination de l'X. D'abord ce X a son répondant

---

1 Ibid., p.69.

2 Lefebvre, op.cit., p.84.

dans les formules magiques des Ephésiens, ce qu'on nomme Ephesia Grammata. Une des plus célèbres de ces formules sensées réaliser immédiatement les souhaits est justement: LIX [entendez: l'IX]. Encore, X importe dans la pensée des grecs antiques pour d'autres motifs. Rony nous donne des précisions: "L'évocateur dépouille volontairement les grands dieux, de ce qui les individualise, et va même en Grèce, jusqu'à les désigner par des lettres (X = Osiris)"[1]. Une lecture de Pierre Burland nous apprend la chose suivante:

> [en ce qui concerne] la curieuse quête d'une substance appelée IXIR (ou Yx'r), nous devons voir là la traduction du mot arabe "elexir", le traducteur ayant laissé tomber la première syllabe "el" qui, en arabe, est l'article défini correspondant à notre "le" [...]. Tout comme les créatures végétales et les fruits de la terre sont par la volonté de Dieu rendus parfaits par le Soleil, ainsi l'Or qui est le ferment Ixir anime et recèle tout corps métallique.[2]

Au plan phonique de la rime, nous avons bien dans ce sonnet Yx-[O]r. Même la lecture d'une vulgarisation des principes alchimiques aurait livré le mot Yx'r et son association avec l'or; il est donc surprenant que personne ne l'ait signalé jusqu'ici. Je me défends d'une interprétation plus approfondie du sens possible de cette parité, mais je souligne tout de même en passant que dans ses rêveries écrites pour la revue La Dernière mode, Mallarmé signait quelquefois IX ses articles. Déjà en 1877, obsédé de lettres et de syllabes qu'il sondait de façon tout à fait

---

1 Rony, op.cit., p.23.

2 P. Burland, Le savoir caché des alchimistes, Laffont, Paris, 1968, p.201. Je souligne.

personnelle dans Les Mots anglais, il appréciait la preuve résiduelle du point de mire en X, dont la préfoliation existait déjà dans Frisson d'hiver [1864] avec sa croisée et ses toiles d'araignée.

James Lawler parle des rimes de Ses purs ongles: "The sonnet imitates a mirror with masculine rhymes in the quatrain becoming féminine in the tercets, feminine becoming masculine"[1]. Ce qui, pour moi, prime de 'X' et 'or', symboles de l'inconnu et de la perfection est le fait suivant; la rime en X reflète et reprend la croisée et la rime en OR communique la luminosité et le cercle sigillaire que nous retrouvons dans tant d'autres poèmes. Jung parle du symbolisme de cette quadrature:

> it appears in situations of psychic confusion, the archetype thereby constellated represents a psychological "viewfinder", marked with a cross or circle divided into four, superimposed on the psychic chaos so that each content falls into place and the confusion is held together [...]. It becomes a yantra.[2]

Le 'viewfinder' de Jung élucide mon intuition du 'point de mire'. Viser, mirer, mirer le point de mire. Nous avons vu dans la présentation des autres poèmes de la glace que dans sa thématique du miroir, Mallarmé met à contribution cette image organisante et réticulaire, le concept de la visée sans laquelle il n'y aurait pas dans ces oeuvres de miroir privilégié, mais un thème qui s'imprime à toutes les consciences poétiques.

---

1 J. Lawler, Three Sonnets, Yale French Studies, no.54, 1977, New Haven, p.84.

2 Jung, The Secret of the Golden Flower, Routledge and Kegan-Paul, 1945, p.96.

Le sigle de la croisée impose une quadrature à la fenêtre qui intériorise le drame du cosmos "Epris de qui va le saisir"[1]. Il pose au sonnet une grille d'une certaine austérité mais qui n'est pas un entonnoir vers le néant. Il introduit un principe de complémentarité, celle des angles géométriques où l'être insaisissable s'accroche 'en filigrane' à la surface comme dans Las de l'amer repos. Car la croisée de la vitre, nécessairement, se reflète dans le miroir. Une ligne marque la vocation d'horizontalité de l'homme et du monde et l'autre ouvre, entre les réalités artistiques et le cosmos, un couloir. Elles signalent une tentative plutôt qu'un état de la matière, "enfin quelque immobilité"[2] d'un mandala idéoplastique qui rassemble les sept étincelles de la Grande Ourse. Le signifiant se fait dépositaire de son propre signifié par un processus d'intégration. Mon étude de Pour votre chère morte précise l'importance du nombre 'sept' dans cette oeuvre et son association avec les défuntes mallarméennes. Ce nombre donne le germe étincelant des origines interpénétrées de toutes ces figures. Aussi, une 'constellation' signifie en langage littéraire une pléiade, un groupe de personnes illustres, de créateurs.

Il appert que la croisée fait de la glace-fenêtre un lieu fatidique. Le présent signe, doublement signe puisqu'il apparaît

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.52.

2 Ibid., Théodore de Banville, p.519.

comme lettre insolite de l'alphabet au fond du miroir perturbe le contemplateur s'il retourne à son autre sens universel; en même temps que la croix [interchangeable avec X, croix de saint André] signale l'inconnu, elle symbolise aussi la mort, 'cross bones' en anglais, signe, dit Mercier, "des voyageurs téméraires"[1]. La glace devient le lieu par excellence de l'ancienne trilogie Homme-Temple-Univers. Son axis mundi recueille le reflet de l'axis cosmicus. A travers cette conjonction du haut et du bas peut optativement passer le voyageur initiatique, nouveau 'Croisé' sacré, à travers la 'croisée'.

Mais Mallarmé dit bien que la croisée reste vacante, ce que les exégètes ne semblent guère relever. Alors d'où vient la constellation? Ce ne serait pas seulement la figuration étincelante de la nixe qui incarnerait la "défunte nue"[2], mais l'étendue du vide, de la nue céleste[3]. N'oublions pas que Ourse traduit en anglais donne 'bear' et que son homonyme est 'bare' ou nu. Il se peut bien que les étoiles réelles ne peuvent être perçues dans un ciel fait de vacance, une 'défunte nue'. La constellation serait non seulement fictive puisque appréhendée dans une glace, mais doublement fictive du fait que sa présence n'est suggérée que par la scintillation de minuit et du cadre reflété obscurément contre la fenêtre nocturne. Ellen Burt dit que "Perhaps the

---

1 Mercier, op.cit., p.269.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.69.

3 Note: ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.502, Mallarmé emploie "et le passage des nues" avec une note funeste.

gold is the stars, linked only to the mirror frame by memory."[1] Mais dans la version première l'or représente bien la couleur du cadre. Le miroir se reflète dans le poème avant d'être spécifié. Aux vers neuf et dix l' "or / Agonise"[2] parce qu'il enclôt la glace, nouveau rivage du Styx. Cet or tourmenté du cadre qui dessine une rixe mythologique scintille, pour peu qu'on y pense, contre la croisée tout à fait vacante. Ce reflet mythologique réverbérant sur la fenêtre évoque en l'esprit un reflet astral aimanté vers la surface spéculaire appendue au fond du salon vide. L'or trouble rappelle celui de "l'idéal amer"[3] dans Le Guignon, aussi celui du cadre de la glace de Venise dans Frisson d'hiver, lequel s'animait, "rivage de guivres dédorés"[4]. Ce n'est qu'à la suite de leur réfraction à la fenêtre, à leur retour au coeur de la glace que ces points lumineux se constellent en 'septuor'. Il me paraît que Mallarmé a réussi à personnifier la nue céleste, autrement obscure et indifférenciée, avec une quintette au vers douze: "Elle [1], défunte [2] nue [3] en le miroir [4] encor [5: 'en corps']"[5]

---

1 E. Burt, Mallarmé's "Sonnet en yx": The Ambiguities of Speculation, Yale French Studies, no.54, 1977, New Haven, p.58.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Ses purs ongles, p.69.

3 Ibid., Le Guignon, p.28.

4 Ibid., Frisson d'hiver, p.271.

5 Ibid., Ses purs ongles, p.69. Note: Mallarmé exploite la valeur réflexive de 'encor' dans Las de l'amer repos. Cf. cette thèse, p.423, citation 1.

Je retrouve dans Ses purs ongles une ressemblance avec le dix-septième Arcane majeur du Tarot qu'on appelle communément l'Etoile. Il y a un personnage qui porte des cruches rouges [le Phénix introduit la rubification alchimique et le ptyx unique reprend les cruches ou 'dippers']. Ce personnage se trouve surplombé par huit astres dont un plus gros, figurant en tout le destin et l'inconscient universel. On peut voir aussi huit étoiles dans l'image finale de ce sonnet. L'étoile polaire [remarquez le mot 'nord'] serait représentée par la glace. Ainsi s'expliquerait le titre originel et énigmatique, Sonnet allégorique de lui-même. Au lieu de la Grande Ourse qui sert de guide pour repérer l'étoile polaire, la présence polaire de la glace livre la constellation incluse en elle, bref, l'apprivoisement du cosmos. Comparez: "Cieux chus = libre pensée en soi."[1]

Qu'on remarque aussi l'illusion suivante. Si, à la lecture, on voit une constellation dans la glace, puisqu'il n'y a pas de personnage pour imprimer sa présence au miroir, notre esprit reçoit de façon subliminale le message que ce qui apparaît dans cette glace est SOI, que SOI résume l'univers, la constellation. Le miroir devient impersonnel comme celui de Las de l'amer repos. Autant que celui-ci, il réactualise l'antérieur. Mallarmé y convoite toujours l'apothéose d'une naissance de cette matrice stellaire, il donne "La Divinité qui n'est jamais que Soi."[2]

---

1 Mallarmé, op.cit., Le Livre, p.29A.

2 Idem, op.cit., O.c., Catholicisme, p.391.

Parti en voulant faire de l'idéal avec le réel , il a fini par faire ici du réel avec l'idéal. La glace paraît exister en soi et pour soi; elle figure une hypostase de la nature réflexive. L'important c'est que tout se déroule sur un plan hypothétique. La glace reproduit les étoiles sans l'intervention directe de celles-ci; autant dire une version esthétique des Tables Rodolphines. Grâce à ces dernières, les astrologues du dix-huitième siècle purent continuer leurs prédictions sans observer directement le ciel. A son tour, le miroir de Ses purs ongles abolit le ciel en vertu de son abstraction opératoire. Le dernier mot trahit cette abolition: septuor = sept-tue-or.

Je cite en conclusion un passage d'Igitur qui reproduit le message de ce sonnet; le temps est Minuit quand "de l'infini se séparent les constellations et la mer [Styx], demeurées, en l'extériorité, de réciproques néants, pour en laisser l'essence, à l'heure unie, faire le présent absolu des choses."[1]

14. Le Tombeau de Charles Baudelaire.

Ou que le gaz récent torde la mèche louche
[...]
Il allume hagard un immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découche
[...]
comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire

1 Ibid., Igitur, I, Le Minuit, p.435.

Au voile qui la ceint absente avec frissons[1]

Ce poème fut composé à Paris en 1893. Il paraît à peu près certain qu'une oeuvre de Baudelaire, Vin des Chiffoniers, inspira en large mesure Mallarmé lorsqu'il entreprit la rédaction de ce sonnet. Le Tombeau de Charles Baudelaire compte parmi les oeuvres les plus hermétiques du poète. Il a porté Adolphe Retté à sa déclaration maintenant célèbre que l'auteur s'est rendu notoire en tant que "bourreau patenté de la langue française."[2]

Je tiens d'abord à préciser que cette oeuvre, manifestement un hommage au maître des symbolistes, se veut tout autant comme offrande votive à son oeuvre qui subsiste après lui: Les Fleurs du Mal. Ce sonnet permet au disciple d'offrir discrètement la plus belle des couronnes mortuaires, car je propose que le "feuillage séché [...] / Votif"[3] n'est rien de moins que le recueil même de Baudelaire. Ce feuillage paraît séché parce qu'il s'agit des pages d'un livre et encore parce que celles-ci condensent 'l'effloraison du mal', du crispé comme l'indique le titre du volume. Plus d'un passage en prose confirme le sens que j'attribue à 'feuillage votif', dont un, justement, en hommage à Baudelaire: "n'avez-vous pas pu jeter les derniers numéros de

---

1 Ibid., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

2 A. Retté cité par William Kenneth Cornell dans Adolphe Retté, (1863-1930), Yale University Press, New Haven, 1942, p.57.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

notre chère revue sur ma tombe comme on dépose des couronnes mortuaires?"[1] Lisons deux autres témoignages d'honneur de même inspiration: "quelques phrases à voix basse que j'ai dites, comme on dépose un feuillage"[2]. Et à propos de l'impression que lui laisse le début de Macbeth:

> frémissant feuillage étendu, comme offrande, sur le socle général des admirations que, sans doute, n'appartient à personne spécialement, mais à l'anonymat, au temps et à la faute, de reconstruire en entier.[3]

Je ne suis donc pas d'accord avec Davies qui conclut étrangement, pour ne pas dire contradictoirement, à propos de cet hommage funèbre:

> Les lauriers qu'on offrait à Baudelaire ne seraient même pas vrais; la couronne serait composée de feuilles artificielles, tressées dans ce que Mallarmé appelle ailleurs "le bazar d'illusions des cités, vulgaire"[4].

On retrouve dans ce sonnet une "contracture psychique"[5], pour reprendre le mot de Gabriel Marcel. Mallarmé part d'un site infernal, passe par une purification ignée et trouble, puis finit avec une évocation ironique de la muse baudelairienne. Au départ, "Le temple enseveli divulgue par la bouche / Sépulcrale

---

1 Idem cité par Mondor dans op.cit., Vie de Mallarmé, p.119.

2 Idem, op.cit., Propos, p.207.

3 Idem, op.cit., O.c., La fausse entrée des Sorcières dans Macbeth, p.346.

4 Davies, Les Tombeaux de Mallarmé, José Corti, Paris, 1950, p.177.

5 G. Marcel, Le mysticisme de l'être, II, Aubier, Paris, 1963, p.162.

d'égoût"[1]. Mais dès le premier quatrain le poète introduit le thème du feu. Il reprend de façon tout à fait personnelle l'idée selon laquelle le feu permet à la nature d'être rétablie dans sa pureté. Mallarmé, connu pour sa pyrolâtrie, nous donne une version de l'ancienne formule alchimique, I.N.R.I. [Igni Natura Renovatur Integra]. La valeur de l'igné s'inscrit dans l'ambigu; alors même qu'il se montre destructeur, le feu sépare les matières et supprime les odeurs nauséabondes suggérées par le poème. La flamme reste alchimiquement purificatrice aux yeux de Mallarmé. Ici, le feu occupe un réverbère, allume sa "mèche louche"[2]. Quand le poète déclare qu' "Il allume hagard un immortel pubis"[3], il suggère que la flammèche du "gaz récent"[4] d'un réverbère de ville éclaire le globe de verre qui l'enclôt. Puisque sa forme s'arrondit, elle fait songer à l'éternel féminin de la muse 'immortelle' parce que l'oeuvre poétique survit malgré tout. La muse n'existe que par le miracle de ce poème livré aux fantasmes en clair-obscur que présente cette scène sépulcrale.

Voilà bien ce que percevrait un contemporain de Mallarmé si, d'aventure, il observait dans un cimetière peu éclairé un réverbère près de la tombe baudelairienne. Mais le poète dit

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

2 Ibid., p.70.

3 Ibid.,p.70.

4 Ibid., p.70. Note: entendez le gaz d'invention récente, ou récemment allumé cette nuit-là.

ensuite que cette lueur vaguement arrondie "découche", qu'elle se déplace en se réfléchissant "Contre le marbre [...] de Baudelaire"[1]. Il est entendu qu'elle ne peut pas échapper au verre qui l'enclôt. Ne reste la possibilité que cette forme vacillante s'inscrit au pied de la surface marmoréenne. L'emploi de 'vol' authentifie le déplacement du clapotis igné. La vitre empoussiérée de la lampe et sa distorsion arrondie d'une lueur interne diffuse le reflet de la flammèche contre la surface en pierre polie. Lueur visiteuse "comme elle [va] se rasseoir"[2] au bas du monument ainsi que les figures éplorées qui ornent souvent les pierres tombales. Je suggère que la réflexion sur le monument esquisserait une forme frissonnante, blanchâtre, projetant en son arrondi féminin une lueur fantomatique, nulle autre que le guide esthétique de Baudelaire. Mais cette muse ne se manifeste ni triomphale ni réelle; il n'y a que le reflet moqueur d'une vulgaire lanterne empoussiérée des faubourgs de Paris, donc une évocation des plus baudelairiennes. La présence incertaine de la muse se réaffirme avec le "voile qui la ceint <u>absente</u> avec frissons"[3]. Mallarmé précise bien que l'apparition est sommée vainement"[4] par cette réflexion nocturne, car le jour va l'oblitérer,

---

1 <u>Ibid.</u>, p.70.

2 <u>Ibid.</u>, p.70.

3 <u>Ibid.</u>, p.70. Je souligne.

4 <u>Ibid.</u>, p.70.

et, au fond, la vraie muse du maître mort s'est enfuie à jamais avec lui. Mais comme le soleil réfléchi chaque jour sur le tombeau de Gautier dans Toast funèbre, tous les soirs, une rémanence de l'intervention des dieux, un simulacre de la muse reviendra insolite, sans bond d'énergie ni effort de captation.

Soit dit en passant que la prose mallarméenne confirme un arrière-fond fantomatique à 'gaz' et à 'reverbère'. Le surcroît spectral de gaz allait de soi puisque le fait d'évidence du gaziforme reproduit dans l'imagination les corps fluidiques du spiritisme. Dans ses propos étymologiques, Mallarmé ne manque pas d'homologuer gaz et spectre: "gaz, de geist, flamand, qui signifie esprit comme l'Anglais Ghost"[1]. Il se laisse aller à le rêver fantomatique, "vague, adouci et voilé"[2] comme dans ce sonnet. Les lampes surchargées de fioritures lui apparaissent des "appareils [...] hideux [...]. Il s'agirait de le montrer à même [le gaz], et je dirais nu, si la nudité n'était impalpable: bref, avec tout son effet de magie."[3] Faute de nudité idéale, il opte ici pour une simple bulle de verre. Quant à ce réverbère simple et docile au spectral, il ne doit distribuer de feu trop distinct ou trop cru. Suffira "la lueur [...] quotidienne du réverbère"[4],

---

1 Ibid., Les Mots anglais, p.1036.

2 Ibid., La Dernière mode, p.736.

3 Ibid., p.736.

4 Ibid., Catholicisme, p.391.

Puisqu'il s'agit d'un réverbère[1], je suggère que ce n'est pas uniquement une mèche enflammée qui serait projetée sur la surface tombale, mais son mouvement diffus par la forme d'un globe qui distord les choses et son reflet évasé par suite de la distance à parcourir de la position élevée du globe pour atteindre le bas du monument. Nous avons vu cette technique de la distorsion paraître avec la tasse réfléchissante de Las de l'amer repos. Surtout, un fait me paraît crucial. Dans un autre poème d'inspiration baudelairienne, Mallarmé évoque un reflet fort semblable sur une autre surface nocturne [un mur] du paysage urbain, celui de la lanterne des chiffoniers dans Galanterie macabre:

> Pareil à la lueur pleine de vague effroi
> Que sur les murs blêmis ébauche leur lanterne[2] .

Dans ce sonnet, le poli planiforme du marbre sert de surface réflexive. Son alacrité insulaire promet une assomption lumineuse qui n'a pas toujours lieu, certainement pas au cours de la journée quand il n'y a plus de mèche allumée. Le marbre incite à une retransmission de vivacité interne que le poète nomme "ardeur d'effusion"[3], celle qui manque justement au cygne, à Hérodiade, au Pitre châtié et à Brise marine. Par cette ardeur

---

1 Note: il s'adonne justement que Mallarmé attribuait à 'réverbère' une fonction réfléchissante en vertu du sens de ce mot à la forme verbale. Ibid., Bucolique, p.403, il dit: "le commun des murs réverbère l'écho par les inscriptions".

2 Ibid., Galanterie macabre, p.15. Je souligne.

3 Ibid., Discours à Catulle Mendès, p.862.

réflexive frémissante mais quotidienne, Mallarmé abolit encore une parcelle de hasard. De façon fictive, "vainement"[1], la muse du défunt génie atteint une manière de permanence nocturne et veille sur la dépouille de son élu. Ce miroitement du réverbère atteint un auto-accomplissement de lueur évocative.

15. Tombeau (de Verlaine).

> Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
> [...]
> A ne surprendre que naïvement d'accord
> La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
> Un peu profond ruisseau calomnié la mort.[2]

Cet hommage à l'ami de Mallarmé fut publié en 1897. Le poème s'ouvre sur l'image d'un "noir roc courroucé que la [...] bise roule"[3], un aérolithe semblable au "Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur"[4] qui marque le lieu tombal d'Edgar Poe. Le roc de Verlaine, assure Mallarmé, ne s'arrêtera pas dans sa course même si ["ni"[5] = pas même si] on y taillait pieusement une effigie à l'image du défunt poète, car la pierre qui lui est destinée "Ne s'arrêtera"[6] pas, ne se voudra pas "Tâtant sa

---

1 Ibid., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

2 Ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71.

3 Ibid., p.71.

4 Ibid., Le Tombeau d'Edgar Poe, p.70.

5 Ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71.

6 Ibid., p.71.

ressemblance avec les maux humains"[1] que Verlaine incarnait sur terre. L'expérience d'auto-identification qui lui permettra de se fonder lui-même sera plus spontanée. Elle rappelle d'ailleurs étrangement celle qui est décrite dans A une petite Laveuse blonde: "Quand, sous l'eau claire où tu t'inclines / Pour laver (et non pour te voir)"[2]. Verlaine aussi se penche sur un courant d'eau: "Il est tombé, dit Chadwick, avec étonnement sur le Styx."[3] S'il ne se penche pas sur cette eau mortelle pour y boire ou y disparaître - "La lèvre sans y boire ou tarir son haleine"[4] - il ne peut, à vrai dire, le faire que pour se récupérer en quelque sorte dans cette onde. Autrement, que fait-il là? "C'est l'âme poétique qui se délecte dans la contemplation et dans la jouissance d'elle-même"[5], dit Gill de manière générale à propos de Mallarmé.

Verlaine peut se "surprendre [...] naïvement d'accord"[6] avec cette eau lustrale et létale[7], se découvrir en quelque sorte

---

1 Ibid., p.71.

2 Ibid., A une petite Laveuse blonde, p.17.

3 Chadwick, op.cit., p.126.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Tombeau (de Verlaine), p.71.

5 Gill, op.cit., Le thème du miroir dans la poésie de Stéphane Mallarmé, p.163.

6 Mallarmé, op.cit., O.c., Tombeau (de Verlaine), p.71. Note: ici l'accord naïf sous-entend une homéopathie spontanée, un contrat de complicité par identification gratuite.

7 Note: l'eau lustrale et létale paraît encore dans Le Pitre châtié, Soupir, Las de l'amer repos, Ses purs ongles et Brise marine.

son répondant parce qu'il se livre lui-même plus pur et plus mort que la mort elle-même. Comme le symbolisme, ce reflet consent à nous dévoiler un être absent, fabuleux, puisque présent-dans-l'absence, présent-dans-la-mort. On saisit que l'activité se déroule sur un plan hypothétique; il y a refus de la preuve. A la suite de la petite laveuse blonde, Verlaine se voit malgré lui [naïvement], bien que tel n'était pas le but de l'aventure. Il s'éprouve d'accord avec le ruisseau de la mort, coïncidant avec lui non seulement pour s'y être miré, mais par une parité d'identité essentielle, celle de son être aminci, dévêtu de toute épaisseur charnelle. Comme le lac de Las de l'amer repos réduit à un abîme d'épaisseur tout juste suffisant pour réfléchir, ce ruisseau à son tour se condense et s'aplatit en sa seule surface, jusqu'à ce qu'il soit 'peu profond'. Il s'appréhende par sa latéralité comme le champagne levé en toast dans Salut. J'y vois un hommage discret au fameux 'frisson d'eau sur de la mousse' verlainien de Sagesse XVI.

On voit dans ce sonnet que la présence du miroir ou de ses analogons ne donne pas forcément suite au superlatif pour Mallarmé. L'expérience peut en être une, toute de suavité et d'heureux hasard. Ni Verlaine ni la petite laveuse blonde n'expriment de doute; ils ont foi[1], peut-être même sont-ils indifférents à leur figuration aquatique qu'ils reçoivent, sans plus.

---

1 Note: la foi spontanée en les figurations réflexives paraît surtout dans Soupir, Hérodiade et Prose (pour des Esseintes). Cette foi réaffirme l'orphisme de Mallarmé. Cf. cette thèse, p.360.

Bien que transparaisse un caractère évasif de la congélation dans le Tombeau (de Verlaine), il y a indéniablement l'épuration que confère l'eau létale. Si l'onde réflexive se veut essentiellement nappe, elle se veut encore source, mais uniquement de l'être ou du non-être dont le contemplateur n'entretient que la réflexion. Cette réflexion, qu'importe sa susceptibilité létale, assure poétiquement "le recommencement des conditions"[1]. Il est à remarquer que Verlaine se blottit contre son reflet stygien, que sa lèvre s'approche du ruisseau "calomnié"[2] et, pour lui, inoffensif. Autant que le faune à son réveil, le vieux poète va "déjà tremper l'être furtif" dans "l'horreur lustrale qui fascine l'azur"; à son tour, son 'être furtif' va "de leur glace renaître primitif"[3].

16. Hommage (à Puvis de Chavannes).

Toute Aurore même gourde
[...]

Tant que la source ample sourde

Par avance ainsi tu vis
O solitaire Puvis
De Chavannes
jamais seul

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Solennité, p.332.

2 Ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71.

3 Ibid., Notes et variantes, p.1466.

De conduire le temps boire
A la nymphe sans linceul
Que lui découvre ta gloire.[1]

On doit aborder avec circonspection ce sonnet posthume publié en 1899; à la fois méandrique et d'aplomb, il s'avère un des poèmes les plus déroutants qu'ait composés Mallarmé. Le poète dédiait cet 'hommage' à 'l'homme-mage' Puvis de Chavannes, peintre ami, épris d'idéalisme. Les oeuvres de cet artiste enclin aux fantomatiques scènes préraphaélites souvent vouées aux nymphes, troupeaux et pasteurs étaient rétives à toute ingérence du relief trop cru. Aux yeux de ses contemporains, nous apprend Orliac, Puvis endossait la défroque orphique: "[il] porte en lui la majesté sacrée de l'initié introduit dans le bosquet d'Apollon."[2] Une réputation méritée, selon Philippe Jullian, puisque ce créateur s'est tenu à l'écart des fumistes à la mode: "Parmi ces solitaires qui n'ont pas daigné se mêler à leurs admirateurs, Rose-Croix ou décadents, le plus froid fut certainement Puvis de Chavannes."[3]

Dans ce poème, Puvis apparaît le pâtre qui précède son "temps"[4] en frappant devant lui avec un bâton au cours de sa

---

1 Ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

2 Orliac, op.cit., p.175.

3 Jullian, op.cit., p.231.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

marche vers ce qui, pour lui, est le prévisible - tel Moïse avec sa houlette cherchant l'eau qu'il se sent capable de trouver dans le désert; tel le génie isolé conduisant son époque vers sa destinée; tel encore le poète orphique, révélateur des secrets cosmiques. Il s'achemine dans la certitude de la réussite grâce à sa lucidité de mage qui le dispense d'inquiétude.

Les tables tournantes apprenaient à Hugo que, du pâtre, naît le divin et que son accoutumance à la solitude l'immunise contre la fiction des apparences. Je me souviens d'une lecture qui proposait que les pâtres étaient les premiers mages, en accord matriciel avec les forces sourdes de la terre. Le seul rapport d'intimité que connaît le pâtre lie celui-ci au ciel; les premiers astrologues furent pâtres et c'est une secrète connaissance du céleste qui, nous le verrons, fonde cet hommage: "Sapiens dominabitur astris"[1] dira plus tard Yeats.

Le poème miroite fidèlement le mythe d'Orphée-pâtre tel que Mallarmé le résumait dans Les Dieux antiques:

> 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.[2]

---

1 William Butler Yeats cité par Richard Ellmann Yeats, The Man and the Masks, Faber, London, 1960, p.95.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Les dieux antiques, p.1240. Cf. ibid., p.1169.

Plus haut, il précise la nature d'Eurydice: "l'idée du matin, avec sa beauté de courte durée"[1]. Dans ce passage, Mallarmé tient pour interchangeables les noms d'Eurydice et d'Aurore, cette dernière appellation étant aussi un nom propre féminin. Alors que l'Aurore personnifiée dans le sonnet par la majuscule représente Eurydice, le 'Soleil' mêmement personnifié dans le passage des Dieux antiques cède la place au poète orphique ainsi que l'indique le mot ultime plurivoque du poème qui affiche à son tour la majuscule: "Gloire"[2].

Les commentateurs ont, d'un commun accord, fixé au matin ce drame, et j'ai, pour un temps, partagé cet avis. Pour peu qu'on revienne au mythe d'Orphée, une autre scène se présente: à l'aventure nocturne succède un dénouement hors du temps. Le point saillant pour l'entendement de ce sonnet abstrus se recèle dans la double reprise de 'gourde' et de 'sourde'. Une équivoque paraît au premier vers avec "Une Aurore même gourde"[3]. Au renchérissement adverbial s'ajoute la suggestion d'un pronom indéfini d'identité: 'Une Aurore, la même engourdie que celle de

---

1 Ibid., p.1240.

2 Ibid.,Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72. Note: la triade Poète-Gloire-Soleil est une constante dans la thématique mallarméenne, par exemple ibid., Toast funèbre, p.54: "pur soleil mortel" et "gloire ardente du métier". 'Gloire' se réfère encore à la création artistique ibid., Prose (pour des Esseintes) p.56: "Gloire du long désir, Idées"; ibid., Las de l'amer repos, p.35: "Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance"; ibid., Quelle soie aux baumes de temps, p.75: "Le cri des gloires qu'il étouffe".

3 Ibid.,Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72. Je souligne.

la fin du poème'. Ce 'même', centre actif de convergence, puis le chassé-croisé des couples identiques de mots à la rime assurent un puissant relief à cette communauté de mots rétifs à une lecture superficielle. La surdétermination avertit que c'est le moment ou jamais de compléter spontanément le pointillé entre la chair des termes pour qu'en émane une réciprocité de sens orientés vers des présences jumelles attractives, l'aqueuse et la céleste. Un seul facteur affranchit 'gourde' et 'sourde' d'une identité morphologique: leur consonne initiale. Les Mots anglais attribuent à la glottique de 'gourde' une nuance d'avidité mise en valeur ici.[1] Voilà qui forme un tautogramme singulier, 'gourde' et 'sourde', chacune porte en germe son infirmité à elle, engourdissement-resserrement pour la première, surdité-entêtement pour la seconde. Le sens glisse sur le fil des vers pour rendre le mot 'gourde' captateur et le mot 'sourde' [sourdre de l'inconnu sous-terre] révélateur.

Dans une portée sous-jacente au texte, je surprends le poète en train de donner une explication orphique de la Terre, notre vain domicile:

'Toute Aurore' [A]
'Serait-elle encore engourdie' [B]
'Par le temps qu'il faut pour foncer son poing (petit comme un 'point') [C]
'Vers la musique du jour que lui lance sa jumelle aquatique
Avance guidée par Puvis' [D]

---

1 Note: voici un exemple à l'appui où s'approfondit encore la cavité du R de 'amour', 'mourir' ibid., Le mort vivant, p.620: "mourir avec vous [...] pour pénétrer ensemble jusqu'au fond de l'amour." Je souligne.

En termes orphiques:

'Eurydice en son nom et en sa cosmicité' [A]
'Non encore épanouie comme son double, la 'source ample' ' [B]
'Imprécise et virtuelle alors qu'elle traverse la nuit' [C]
'Est guidée par Orphée jusqu'à son apothéose' [D]

Comme "la gourde / Jointe au bâton"[1] du pâtre signale son sacre, le nom même d'Orphée résume les personnalisations du premier et du dernier vers, Gloire [or du triomphe solaire ou poétique] et et Aurore [fée, nymphe animiste] : Orphée = Or-fée.

Paraissent au niveau des mots deux féminités aimantées l'une par l'autre, leur apposition du haut et du bas. Autant que dans le sonnet de la morte et dans Le Tombeau de Charles Baudelaire, le message féminin surgit ['sourdre'] du chtonien. Ce murmure animiste, "source mélodique naïve"[2] et la scansion du bâton qui frappe suffisent à sonoriser la scène; pour sa part, le pâtre garde le silence. A Cécile, "Musicienne du silence"[3] répond une 'sourde' musicienne qui 'sourd'. Elle refuse de s'écouter comme l'Orphée du mythe refusait de ne pas regarder.

D'après moi, la main ne se crispe pas en colère ainsi que le veulent les commentateurs; une telle colère contredirait la sérénité de cet hommage. D'une part, le froid nocturne et le néant qu'il signifie crispent cette main. D'autre part, un passage en prose m'incite à croire que le poing serré serait peut-être -

---

1 Ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

2 Ibid., Crayonné au théâtre, p.296.

3 Ibid., Sainte, p.54.

celui d'un être endormi: "poings fermés par la somnolence"[1], une image que personne n'a signalée. Que le poing soit dit obscur s'explique alors: poing nocturne d'une Aurore endormie, conduite vers la lumière et vers sa confirmation réflexive.

J'ai remarqué qu'un passage du Coup de dés lie poing à sourdre. Comme la 'gourde' du pâtre recèle l'essence précieuse à transmettre, le poing du Coup de dés détient la connaissance ancienne: "ancestralement à n'ouvrir pas la main / crispée"[2] se rattache à "Sourdant que nié et clos quand apparue"[3] des ténèbres. Le trésor du poing jaillit 'nié' dans ce sonnet du fait que Puvis le fait sourdre sous son pas, mais continue d'avancer et de le faire sourdre encore avec chaque nouveau déplacement. J'attire l'attention sur 'clos quand apparue' du Coup de dés: de même, dans la gourde étanche d'Hommage (à Puvis de Chavannes), l'actualisation du trésor virtuel de la main de l'Aurore, son 'eau-rare'. Eurydice détient son essence en son poing, elle serre son "horizon unanime"[4], lequel se "prépare / s'agite et mêle / au poing qui l'étreindrait"[5]. Je rappelle que 'poing' recoupe le verbe 'poindre', équivalent de 'sourdre'. Son poing qui va poindre

---

1 Ibid., Solennité, p.332.

2 Ibid., Un Coup de dés, p.464.

3 Ibid., p.473.

4 Ibid., p.463.

5 Ibid., p.463.

reflète la source qui sourd: "Le jeu de mots poind"[1], mettons dans le 'Coup de poing' céleste; toujours, on retrouve le 'Coup', le Jeu. Il y a reprise des mains électives et nocturnes de Ses purs ongles et du doigt faible de Pour votre chère morte.

Dans sa 'gourde' [au cinquième vers 'gourde' est employé substantivement] Puvis détient la quintessence du poing. De l'Aurore-poing le texte nous apprend ceci: "A le pâtre [inversion: le pâtre tient cette entité] avec la gourde / Jointe au bâton frappant dur"[2]. Exquise tautologie mallarméenne, ce me semble; il a le poing à même son bâton, et la gourde devient délicieusement superfétatoire, car Mallarmé lui-même nous apprend que 'poing' est interchangeable avec 'bâton': "fist, poing. Lat. fustis, bâton"[3].

Eurydice "contre les clairons d'azur"[4], contre la clarté azuréenne et le bleu aquatique de la nymphe s'explique par une tournure mallarméenne. Contre [envers] rejoint 'vers': crispé vers, optativement 'tout contre'. Le clairon vers lequel tend l'Aurore introduit un objet vital et primitif, l'ancêtre des instruments à vent sans pistons ni clés, agent traditionnellement

---

1 Ibid., Les Mots anglais, p.1028. Note: Mallarmé emploie souvent le verbe 'poindre' dans ses écrits en prose. Il y a aussi cet emploi poétique ibid., Placet futile, p.30: "Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres."

2 Ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

3 Ibid., Les Mots anglais, p.936.

4 Ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

annonciateur. Je signale que dans l'usage courant, 'claironner' signifie publier à l'avance. Or tout le poème se projette à l'avenir, se vit "par avance"[1].

Le contenant [creuset du poing] existe implicitement dans le bâton [fustis, fist], y est 'joint'. Que par délectation tautologique Mallarmé ajoute une 'gourde' pour assurer le transport de Aurore-'eau-rare' charme le lecteur attentif. Vu l'heure matinale qu'il transporte [Aurore figure une période temporelle évanescente, apparue à l'orient], le bâton serait peut-être une réminiscence de la jeunesse mallarméenne, occupée de franc-maçonnerie: "la canne du compagnon 'en Orient' [site de l'Aurore], c'est-à-dire en tenue maçonnique."[2] Une variante du poème donne "la gourde / Et le bâton"[3]. L'union explicite des composantes dans la version définitive évoque le thyrse surmonté d'une pomme de pin des mystères d'Eleusis, et de même, le baluchon que porte le Mât, image primordiale du Grand arcane du Tarot.

Je signale en passant une phrase de Mallarmé lycéen qui porte à croire que le bâton sert de guide au guide: "un bâton pour diriger les pas au bord de [dans ce sonnet, 'le long de son pas futur'] l'insondable."[4] L'image adolescente acquiert de

---

1 Ibid., p.72.

2 Lebois, op.cit., p.145.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1497.

4 Idem cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé lycéen, p.214,215. Note: dès cette pensée de jeunesse, on devine l'embryon du poète qui, selon le mot de J.-D. Garcia Bacca dans Mallarmé, Empreintes, numéro spécial, 1948, p.78, veut "nous place[r] dans l'univers probabiliste et non dans le petit monde de l'occasionnel."

l'ampleur quand le poète précise où s'aventure le pâtre: non dans le futur mais à côté de lui. Il avance au bord de l'insondable comme Vasco, "Outre une Inde splendide et trouble"[1], dépassait l'anecdote historique. Puvis s'invente un sol comme les voyageurs de l'île de Prose (pour des Esseintes) voyaient leur site se matérialiser pour s'offrir au progrès de leurs pas. Mallarmé précise ouvertement qu'il faut ainsi procéder: "Vous allez superbement dans votre chemin, ou, mieux, l'ouvrez devant vos pas"[2]. Surtout, ne manquons pas de marquer une différence entre l'avenir et une modalité à côté de celle-ci, intersticielle, semblable à "une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure [nymphe], sortilège instituant un lieu."[3] Le pèlerin procède sans flancher tant que se présente à lui le jet du monde, cette parente attractive de l'Aurore. Il emprunte la fixité d'attention du sage chinois, du veuf, du cygne, de Vasco, d'Igitur. J'explique une variante de 'Tant que': "Tant qu'ici la source sourde"[4] me paraît signifier 'Tant que sur terre' elle reparaisse, donc une fixité d'attention s'impose.

Puvis saisit le moment fatidique de la nature "Par avance"[5]; il l'apprivoise en le signifiant. De même il reçoit la

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Au seul souci de voyager, p.72. Je souligne.

2 Idem, op.cit., Propos, p.170.

3 Idem, op.cit., O.c., Autre étude de danse: les fonds dans le ballet, p.308.

4 Ibid., Notes et variantes, p.1497.

5 Ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

confirmation de son existence en vivant sa mort. Mais comment se fait-il qu'il soit 'solitaire' et 'jamais seul' à la fois? Il est solitaire parce que son nom se détache du reste du sonnet:

O solitaire Puvis
De Chavannes
jamais seul[1].

Par contre, il ne l'est jamais pour quatre motifs; 'jamais seul' parce qu'il précède ses disciples; parce qu'il conduit 'le temps', sinon ses disciples ou son époque, alors l'Aurore [période privilégiée] pour se tremper à sa réflexion perçue outre le temps à venir, donc inviolable; parce qu'il se mire dans le vocatif sigillaire 'O' à la manière d'Hérodiade. J'ai déjà élucidé comment le 'O' exclamatif participe au thème dualiste du miroir verbal. Le paradoxe claironne: avec la glace on s'appréhende 'solitaire' mais 'jamais seul'. 'O' est le seul mot-signe à partager les deux vers qu'occupe le nom propre du mage. De ce 'O' sourd la source réflexive autant que du bâton qui l'ébranle. Plus qu'un Moïse capable de trouver l'eau, Puvis est 'Verseau' qui la tire de lui-même; il signifie la fin de l'ère d'Ichtus et introduit l'époque illuminée qui doit succéder à l'ère des Poissons[2]. Sur le plan sonore, 'O' mire 'eau' pour rappeler qu'il s'agit du Verseau, de l'homme-eau; ce sens manifeste vient rétribuer le cadre

---

1 Ibid., p.72.

2 Note: je rappelle que Mallarmé était né sous le signe du Poisson et attendait de l'ère à venir l'apothéose artistique des hommes.

de la majuscule. Voici à présent la dernière variante du sens de 'solitaire' mais 'jamais seul': Puvis s'isole des hommes par sa vocation de pâtre, mais n'est jamais seul avec son troupeau[1].

Si l'Aurore peut tremper sa nudité intacte à son reflet chtonien, ce phénomène ne s'explique pas comme le voudrait Mauron: "tout est en avance ici, l'aurore par rapport au jour"[2]. Cela va de soi. Le présent 'jour' poétique où jaillit la source, celui où conduit le pâtre en un saut conceptuel qui se joue de la spatio-temporalité se trouve "Par avance"[3] sur l'Aurore non encore actualisée; une actualisation non artistique serait "de courte durée"[4]. Ne pouvant remonter le temps comme l'ont voulu depuis toujours les poètes, le guide orphique se résout à le devancer. Encore une fois, "Comme tout se passe à l'envers!"[5]

---

1 Note: des jeux de mots sans âge font état de la solitude du pâtre qui le sépare même de son troupeau; ainsi cette devinette: 'Je suis ce que je suis, mais je ne suis pas ce que je suis, car si j'étais ce que je suis, je ne serais pas ce que je suis. Qui suis-je?' Il s'agit d'un jeu de mots autour du verbe être et du verbe suivre. Je traduis: 'Je suis le pâtre, mais je ne suis pas une brebis, car si j'étais une brebis, je ne serais pas le pâtre.' Je signale d'ailleurs une équivoque verbale au vers 9: 'Par avance ainsi tu vis', à la fois les verbes 'vivre' et 'voir'. Dans le contexte des deux tercets il est possible d'interpréter: 'Par avance ainsi tu constatas'. Il arrive souvent à Mallarmé de juxtaposer en association confusionnelle l'éventuel et le révolu.

2 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.134.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

4 Ibid., Les Dieux antiques, p.1240.

5 Ibid., Livres aux étrennes, p.134.

Parce qu'elle double l'Aurore, 'eau-rare', la nymphe participe de l'eau azuréenne, d'une eau consacrée au réflexif. Outre son accueil du céleste, la source fonde le féminin originel. La nudité aqueuse, surgie du souterrain où elle est à l'aise, échappe au mortel, nous apparaît "sans linceul"[1]. Effectivement, au dire de Mallarmé, le pâtre commande avec équanimité la vie ou la mort pour ses brebis: "le pâtre ne prend garde aux vagissements du troupeau qu'il dirige vers le lieu tranquille de la mort ou du sommeil."[2] Si la gourde contient l'eau-rare, la source ne recèle pas la nymphe - elle <u>est</u> cette nymphe en son apparat aqueux, "montrant à l'assistance [temps, époque] une image simplifiée d'elle dans les eaux vives de son sentiment naïf."[3] L'animisme n'en commande pas moins.

La nymphe atteint son apothéose dans le reflet que renvoie la source, celui de la totalité de son jet, nécessaire pour capter la totalité de l'Aurore. L'entité s'avère 'sans linceul' pour plusieurs raisons. D'abord parce que le soleil créateur, 'Gloire' dissipe les voile de l'obscurité; 'sans linceul' aussi parce que parente des nudités immarcessibles de la 'nue' peinte par le sage chinois et celle qui paraît "encor"[4] [en corps] dans <u>Ses</u>

---

1 <u>Ibid.,Hommage (à Puvis de Chavannes)</u>, p.72.

2 <u>Ibid., Villiers de l'Isle-Adam</u>, p.482.

3 <u>Ibid., Notes sur le Théâtre</u>, p.345.

4 <u>Ibid., Ses purs ongles</u>, p.69.

purs ongles; sans voile d'Eurydice parce que perçue au-delà du futur. Comment y aurait-il linceul quand l'aube attend toujours son apothéose fatidique? 'Sans linceul' parce que le temps [moment auroral] boit, et par là s'intériorise une nudité réflexive de rigueur, la pureté de ses origines retrouvées que je considère lors de mon étude du Nénuphar blanc.

En tout sens, 'nymphe' renvoie aux origines. Son lieu d'élection, la nymphée cache la source, donc le début. Richard conclut du féminin mallarméen "qu'elle a été perdue, mais qu'elle reste peut-être à recréer"[1]. Puvis la reconstitue avant qu'elle ne soit perdue. Parce qu'elle incarne la source originelle, elle en garde l'intégrité coulée, nouvelle Ophélie 'sans linceul', "jamais noyée, elle!"[2] Cette entité animiste prodigue un mirant pour être près de l'indétermination sexuelle de l'androgynat sacré, de la jeunesse, "dans le sens admirable par quoi l'enfant est plus près de rien et limpide"[3]. Soulagée de son linceul qui la définirait, elle n'existe qu'en vertu de l'effet qu'elle produit. Peut-on reconnaître la muse androgyne d'Orphée? "mon âme... une si exquise dame anormale"[4].

---

1 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.112.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Hamlet, p.302.

3 Ibid., Solennité, p.333.

4 Ibid., Crayonné au théâtre, p.293. Note: Mallarmé maintient que son âme est sa muse ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.503.

Certaines vertus de l'image isolent la nymphe sans linceul de l'horizon coutumier des pulsions orphiques, notamment le manque de filiation qui l'aurait rattaché aux oeuvres contemporaines de même souche. On pourrait cependant faire des rapprochements avec les Hydriades de Leconte de Lisle dont Albouy rappelle "ses reflets, ses ondoiements, ses profondeurs, l'eau sous forme féminine"[1] L'orphisme mallarméen consent à cette thématique, mais y ajoute: le monde d'en haut se résorbe en celui d'en bas, il épouse l'eau qui "va nue en sa promenade"[2]. D'ailleurs, cette créature paraît l'exact contre-poids de Madame Saqui; à la nymphe, reflet terrestre d'une parente céleste répond en Madame Saqui la réverbération céleste d'une grâce naturelle terrestre: "parmi l'éther du firmament [...] comme un génie étincelant, nu et satisfait"[3].

Chez le poète il arrive au céleste auroral de se fondre en l'aquatique: "l'aurore est un lac de vin d'or"[4]. La lecture des poèmes montre ce fait considérable et porte à croire que la complicité réflexive des deux nappes s'enracinait profondément en Mallarmé. Orphée ne faisait que lui attribuer un sens. Je rappelle la scène apocalyptique du début de Las de l'amer repos

---

1 Albouy, op.cit., p.98.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Monologue d'un Faune, p.1453.

3 Ibid., La Dernière mode, p.750.

4 Ibid., Aumône, p.40.

où le chtonien sépulcral se liquéfie pour terrifier l'Aurore - encore personnifiée - avec la constatation de sa nullité. Il y a encore Remémoration d'Amis belges avec sa propagation sur une antique eau du reflet majoré de l'aurore: "multipliant l'aube au défunt canal"[1]; nouveaux corps fantomatiques, des cygnes témoins habitent ce Bruges d'aube réfléchie. L'Ouverture ancienne d'Hérodiade nous intéresse surtout avec ses quatre évocations de l'Aurore, dont deux recours à la majuscule:

> Une Aurore a [...] choisi
> Notre tour cinéraire [...]
> [le cygne] Solitaire d'aurore [...]
> l'eau reflète [un ciel apocalyptique] [...]
> Crime! bûcher! aurore ancienne! [...][2]

Et cette phrase qui conclut le premier mouvement: "Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes!"[3]

En devançant sa mort comme le pâtre la sienne, l'Aurore s'y réfléchit et l'assume fictivement. L'idéoréalisme emprunte la courbe d'une intériorisation: "le symbole presque constant, dit Thibaudet, est le voyage du Poète à la recherche de lui-même."[4] S'il y a ici cheminement c'est en dépit du thème de déplacement. Mallarmé montre un "cheminement de la pensée"[5], selon le mot de

---

1 Ibid., Remémoration d'Amis belges, p.60.

2 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41. Je souligne.

3 Ibid., p.42. Je squligne.

4 Thibaudet, op.cit., p.94.

5 J. Meyerson cité par Jean Pucelle dans Le temps, P.U.F., Paris, 1968, p.88.

J. Meyerson. Une quaternité s'affirme dans ce mouvement, un rapport en losange:

1 - Puvis conduit l'époque à un âge plus clément.

2 - Le pâtre conduit ses ouailles à la source qui rassasie.

3 - Orphée guide le voyage nocturne de l'Aurore vers son apothéose.

4 - Le Génie mène l'Aurore poétisée à un reflet prémonitoire de ses origines quintessenciées.

Le pâtre, qui les résume tous, triomphe parce qu'il se borne à son domaine d'élection, la mission animiste qui lui incombe en tant que témoin et guide des forces de la nature. Etant de plus 'sourcier', il peut remonter aux débuts mythologiques pour libérer la nature. En cela il dépasse Wagner lui-même chez qui "Tout se retrempe au ruisseau primitif:" mais "pas jusqu'à la source."[1] Mieux que sourcier, mieux encore que maître de la baguette et de la rhabdomancie, le personnage orphique incarne le bacillogire, ce porteur de baguette capable lui seul de trouver plus que l'eau, de dévoiler les trésors enfouis en l'onde souterraine, "Tant que la source ample sourde"[2].

Il existe un doublet thématique de Hommage (à Puvis de Chavannes) que je ne saurais passer sous silence; je le mets en conclusion à cette étude:

> d'autres ombres [mythiques de théâtre] - cette vacance néfaste; ils ont, à ce qu'était leur âme, ajusté pour vêtement une guenille usée jusqu'aux procédés

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Rêverie d'un Poëte français, p.544. Je souligne.

2 Ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72.

> et à la ficelle plutôt que d'avouer le voile de la Déesse en allé dans une déchirure immense ou de deuil. Ces larves demeureront touchantes et je m'apitoie à l'égal sur leur descendance pareille à des gens qui garderaient l'honneur d'autels résumés [Gloire] en le désespoir de leurs poings fermés aussi par la somnolence. Tous, instructifs, [...] imitateurs ou devanciers, d'un siècle ils reçoivent en sacré dépôt [gourde] et le transmettent à un autre, ce qui précisément n'est pas [...] un résidu d'art [nymphe sans linceul].[1]

Avec ses entités mythologiques, Solennité préfigure exactement le refus de porter atteinte au voile d'Eurydice. Le poing fermé 'résume' encore la Gloire; le 'sacré dépôt' est toujours confié à des êtres quelquefois 'devanciers' qui transmettent leur trésor à une génération à venir.

17. Au seul souci de voyager...

Un oiseau d'annonce nouvelle

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

Par son chant reflété jusqu'au
Sourire du pâle Vasco.[2]

Ce poème ne figure dans aucune des éditions faites par Mallarmé de ses oeuvres. Texte posthume, ce message à Vasco de la part du temps reprend le paysage marin de Salut. Sur une mer nocturne sillonnée par le destin navigue un explorateur cosmique.

---

1 Ibid., Solennité, p.331,332. Je souligne.

2 Ibid., Au seul souci de voyager, p.72.

Un parallèle s'établit entre la construction syntaxique et l'itinéraire initiatique. Une longue phrase ordonnée, sans bris, décrit un trajet sans escale, le cap fixé toujours vers le même but. Personnage solitaire, le Vasco fantomatique ['pâle'] agit uniquement par amour du trajet, fidèle à la prescription baudelairienne selon laquelle les vrais voyageurs de l'espace et de l'esprit sont ceux-là seuls qui partent pour partir, visée que maintiendront les amants de Prose (pour des Esseintes) et Puvis de Chavannes. Noulet attire notre attention sur cette correspondance entre la chose vue et la chose dite:

> aucun poème plus que celui-ci n'est, selon l'expression de Bachelard, un 'miracle de mouvement', et c'est la syntaxe qui dénonce et imite la plus grande des mobilités vivantes: la mobilité imaginaire.[1]

Mallarmé remue ces souvenirs de Vasco, trois fois vainqueur de Cap de Bonne Espérance parce que, dit Jacques Gengoux, l'aventurier incarne "l'unificateur de l'Univers, le correspondant du Poète qui tente l'explication orphique de la terre"[2], c'est-à-dire de la nature en sa totalité. Vasco entraîne comme le miroir du poète-mage. Les séductions de la célébrité ne le distraient pas de sa tâche; il avance "Sans que la barre ne varie"[3]. L'auteur

---

1 Noulet, op.cit., Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé, p.272.

2 J. Gengoux, Le Symbolisme de Mallarmé, Nizet, Paris, 1950, p.105.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Au seul souci de voyager, p.72. Note: comparez ibid., Sur le Beau et l'Utile, p.880: "le mécanicien se place derrière, [...] il tient la barre, en pilote".

évoque un explorateur à son image dans un lieu isolé de "Nuit, désespoir et pierrerie"[1], correspondants de "Solitude, récif, étoile"[2] de l'univers en miniature des poètes rassemblés dans Salut. Comme le personnage de Brise marine, Vasco consent à tous les sacrifices, mais, cette fois, avec un calme imperturbable[3]. Tout porte à croire qu'il ne faudra pas de bond d'énergie pour parachever les transactions réflexives. Le loup de mer vise au delà du temps, vers l'avenir où se trouve le poète qui le suscite. Il sait où il va et s'y dirige en un triple saut intuitif qui va de l'inutile gisement au cri monotone de l'oiseau, devenu enfin "chant reflété jusqu'au / Sourire"[4] du voyageur. Mallarmé montre ici sa grande nostalgie du rapport immédiat; toujours il a recherché le sourire, le regard, et dans sa correspondance, la poignée de main.

A l'intérieur de ce poème, il y a un relais dynamique, fusible et extracteur du miré, d'autant plus puissant qu'il a été indirect en passant par "ce chant monotonement suspendu"[5] de l'oiseau et des sons en 'ou' soutenus à travers le texte. On ne peut douter de la présence du miré, non seulement à cause du

---

1 Ibid., Au seul souci de voyager, p.72.

2 Ibid., Salut, p.27.

3 Note: le calme triomphe dans les poèmes du miroir sauf dans Le Pitre châtié.

4 Ibid. Au seul souci de voyager, p. 72.

5 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.165.

verbe "reflété"[1], mais parce que la traînée d'un écho comporte pour l'auteur une excroissance sonore du miroir. Igitur le confirme[2] et Mallarmé n'a cesse de nous rappeler que l'écho rejoint le réflexif dans son monde imaginaire: "Susceptibilité en raison que le cri possède un écho - des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés"[3]. Aussi le poète aime de l'écho ses lenteurs capables d'insinuer la fiction d'une perpétuation.

L'écho, "la vaporeuse arrière musique subtile"[4] chavire l'espace et reflète l'inattendu comme le vers qui réussit à donner l'assurance d'une réflexion insolite. Le vers mallarméen rejoint un noyau ontologique de profondeur; quand on en contemple une facette, elle nous paraît en équerre; autant que le reflet dans Au seul souci de voyager, elle renvoie à autre chose:

> Le fait poétique lui-même consiste à grouper, rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement ou éparses; mais qui, cela éclate, riment ensemble, pour ainsi parler.[5]

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Au seul souci de voyager, p.72. Note: tous les emplois du verbe 'refléter' dans la poésie mallarméenne sont fermement livrés à l'aventure du miroir. A part son occurrence dans Brise marine, le verbe paraît deux fois dans Hérodiade,I, Ouverture ancienne au vers onze et au vers soixante dix-sept et encore deux fois dans Hérodiade,II, Scène au vers quarante-trois et au vers cent vingt-huit.

2 Note: dans le passage suivant Ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.437, le personnage considère l'ensemble des couches d'ombre séparées de la nuit pure; cet ensemble "n'est, je le sais, que le prolongement absurde du bruit de la fermeture de la porte sépulcrale dont l'entrée de ce puits rappelle la porte."

3 Ibid., Crise de vers, p.366.

4 Idem, op.cit. Propos, p.183.

5 Ibid.,p.182.

C'est dire que le vers, comme l'écho et la réflexion, organise des approximations accumulées et opère des distorsions. Ici l'écho d'un chant d'oiseau, son reflet musical dans la durée se spatialise en tant que sourire de Vasco. Il se produit un état superlatif de l'image mélodique et visuelle à la fois. Comme dans Ses purs ongles, il arrache au néant un signe stellaire et musical reflété sur une surface dépersonnalisée, ici la figure pâle où s'avoue encore le hâle de l'arrière-image du poète. Mallarmé exploite à nouveau le sourire réflexif et initiatique de la soeur de Prose (pour des Esseintes), un sourire de dépassement, et cette fois d'implosion qui unit la persistance à l'état de transe pour tendre vers la sacralité.

La parabole qui va des déhiscences sidérales du gisement, de son étincelle tellurique au chant soutenu et à la réflexion d'un état d'âme sur le visage du voyageur, puis le dynamisme haut-bas de l'oiseau et du vaisseau-fantôme réalisent une tension stasis-kinesis. Nous retrouvons la quadripolarité de Soupir, Las de l'amer repos et Ses purs ongles, pour ne nommer que ceux-ci. Elle est introduite par le contraste entre la "barre" et la "vergue bas"[1] cet espar disposé en croix sur l'avant des mâts et servant à porter la voile. Les motifs extérieurs à la réflexivité se succèdent par à-coups: pas d'explications, pas de transitions. Il ne s'agit pas, comme le dit Michaud, d'un "poème [qui] n'est

1 Idem, op.cit., O.c., Au seul souci de voyager, p.72.

que l'évanouissement d'un appel"[1], car l'aspect vital du déterminisme astral, de la polarité céleste donne "une vision de primitif, lointaine et nue"[2].

Il reste quelques reflets secondaires à signaler. L'oiseau 'écumait', c'est-à-dire disparaissait et reparaissait au-dessus de l'écume. Ces oblitérations réflexives de blancheur paraissent dans Las de l'amer repos, Pour votre chère morte, Petit Air I, Salut, Une dentelle s'abolit et le sonnet du cygne. Il y a un autre niveau d'ajourmement que signale Van Laere: "expérience extatique et périlleuse. Transition entre deux cycles, Ombre-Nom, le pâle Vasco attend sa tombe marine."[3] Pas tout à fait exact puisque Vasco mourut en Inde. Enfin, la correspondance haut-bas du gisement que reprennent les pierreries stellaires rendent les premières inutiles par contagion, purement phénoméniques.

L'image essentielle et centrale génère une réflexion sonore, excitée par une étincelle à la fois sidérale et souterraine. Cette complicité cosmique du vivant et de la matière inerte

---

1 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.72.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Planches et feuillets, p.325.

3 François Van Laere, Le hasard éliminé: l'ordonnance d'un livre de vers, Synthèses, déc. 1968 - jan.1969, p.111. Je souligne. Note: cette même transition a lieu dans Pour votre chère morte. Je remarque qu'un visage pâle, entendez sans relief, s'apparente à l'imprécision d'une ombre. Mallarmé nous donne dans le présent poème une manière d'ombre, de figuration fantômale et un nom propre, deux analogons captateurs du miroir.

répercute en une semaille de mutualisme orphique sur un nom propre captateur de mage et sur son visage également appropriateur du miré maintenant qu'il est réduit à un seul sourire évanescent, qu'il est, par là, en quelque sorte dépersonnalisé.—On se souvient ici de la phrase de Michaud: "plus on aura su se rendre impersonnel, et plus fidèlement on reflètera le monde."[1]

18. Tout Orgueil fume-t-il du soir... .

Sous un marbre lourd qu'elle isole
Ne s'allume pas d'autre feu
Que la fulgurante console.[2]

Ce poème fut publié en 1887. A propos de ces vers, Walzer estime que "presque chaque vers est une énigme et chaque mot un rébus"[3]. Il est question dans ce sonnet d'un héros probablement mort. Nous y trouvons une scène de spiritisme manquée, car cet espace clos ne peut saisir qu'un reliquat lumineux et non une survivance-spirite. Presque tous les éléments nécessaires pour l'évocation spirite s'y manifestent. D'abord la solitude, les "Affres [...] nécessaires"[4], le couloir de l'entre-monde, le feu qu'on a laissé s'éteindre, l'encens captateur ["Tout Orgueil

---

1 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.56.

2 Ibid., Tout Orgueil fume-t-il du soir, p.73.

3 Walzer, op.cit., p.166.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Tout Orgueil fume-t-il du soir, p.73.

fume-t-il"[1]] et la chasteté de rigueur ["Torche [...] étouffée"[2]]. A ceux-ci, s'ajoutent la mort qui recule jusqu'à nous ["surseoir"[3]], la suavité et le naturel de la tentative ["à l'abandon"[4]] et le lieu familier, "chambre ancienne de l'hoir"[5]. Il y a même l'attrait des biens personnels du héros, "maint chu mais riche trophée"[6]; mais ils ne peuvent combler cette pièce avec leur familiarité invitante. S'il retournait à sa chambre ancienne, le revenant la trouverait froide et vide, à supposer bien entendu que l'évocation de son fantôme s'accomplisse. Il n'en aurait que des "affres"[7] devant la console dont le marbre évoque son tombeau. S'il n'y a que le rêve d'une évocation, il lui est possible de répondre par le rêve d'une visite. Peut-être encore s'agit-il de prémonition, de "transubstantiation de cette nuit 'du fait à l'idéal'"[8], propose Mauron.

La rémanence lumineuse d'un soleil déjà éteint, ou selon Chisholm, celle des étoiles[9], réfléchit sur la console que

---

1 Ibid., p.73. Note: l'encens n'est que suggéré ici.

2 Ibid., p.73.

3 Ibid., p.73.

4 Ibid., p.73.

5 Ibid., p.73.

6 Ibid., p.73.

7 Ibid., p.73.

8 Mauron, op.cit., Mallarmé l'onscur, p.241.

9 Cf. Chisholm, op.cit., p.13.

n'éclaire même plus de flamme domiciliaire ['torche']. Parce qu'il n'y a plus de feu intérieur, il devient possible de deviner cette rémanence lumineuse céleste. Plus d'une fois il arrive au poète de mettre en vedette des miroitements qui se réverbèrent sur d'anciens meubles polis par le temps ou exaltés par la somptuosité de leur boiserie. A l'exposition internationale de Londres, qui pourtant devait regorger de merveilles de toutes sortes, Mallarmé remarque tout particulièrement un meuble qu'il choisit de commenter dans son article sur l'exposition: "Bois pâle [...] [une console] toute de cupidons et de couronnes, réfléchis obscurément par un miroir situé sous la plaque d'onyx qui recouvre le meuble"[1]. La vétusté d'un bahut de son propre ameublement acquiert aux yeux de Mallarmé le don de miroitement. Il "est très vieux: contemple comme ce feu rougit son triste bois"[2].

Dans ce sonnet qu'il faut verser au dossier de la crypto-réflexivité, le thème du miroir paraît dès les premiers mots. "Tout Orgueil"[3] nous acclimatise à une des attitudes que peut susciter le miroir. 'Orgueil' acquiert une importance signalétique pour être le seul emploi poétique que Mallarmé dote d'une majuscule. Ce premier vers miroite l'entropie stellaire, l'"orgueil menti par les ténèbres"[4] de Quand l'ombre menaça. Il incombera

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Trois lettres sur l'Exposition internationale de Londres, p.667.

2 Ibid., Frisson d'hiver, p.271.

3 Ibid., Tout Orgueil fume-t-il du soir, p.73.

4 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

au néant de démentir cette double occurrence du stellaire réfléchi sous les espèces de faibles étincelles d'être. L'éclat astral ne vaut pas le sacre du génie ou de l'amour orphique; à nous de rétablir l'équilibre entre les deux et redonner une 'explication orphique de la terre'. Un miroitement plus significatif de poème à poème sollicite notre attention. J'annonce sommairement mes analyses de la p.668 et 669 de cette thèse où je signale que le premier tercet de Tout Orgueil fume-t-il du soir mire de façon exceptionnelle celui de Pour votre chère morte. On retrouve l'orphisme d'une tentative spirite impossible, ici une visite superfétatoire, envisagée avec flegme. Le tercet s'explique ainsi:

> Tourments nécessaires de celui qui est passé
> Serrant comme avec des mains osseuses
> Le lourd marbre qui nie la vie.

Ces vers reprennent du sonnet spirite la présence d'une énergie trépassée, celle des mains squelettiques ['serres'] appuyées contre une dalle écrasante. Le même déterminisme tragique revient ['affres (...) nécessaires']. Mais Tout Orgueil fume-t-il du soir propose un tableau d'assimilation d'un défunt, probablement son fils Anatole ['hoir']. Le père s'imagine être le lieu tombal de son enfant. Par un effet de renversement, celui-ci accède à une demi-vie du fait que son père consent à une demi-mort[1].

---

1. Cf. cette thèse, p.653. Note: Mallarmé élabore très jeune ce concept. Comparez ce passage de lui cité par Mondor dans Mallarmé plus intime, Gallimard, Paris, 1944, p.27: "elle est couchée dans la mort et dans la terre, et moi je m'ensevelis chaque jour dans la solitude désolée de mon bois, et dans la vieillesse."

Je remarque que la console permet de passer à la torche, et la torche à l'Orgueil. Le poète suscite un état d'esprit avec l'idée d'une torche qui maintient pour le miroir nyctalope qu'est le meuble les vestiges lumineux du dehors, ceux du naufrage solaire dans sa coulée réflexive. Qu'on se rappelle les autres surfaces miroitantes nyctalopes, celles du Tombeau de Charles Baudelaire, de Ses purs ongles, de Quand l'ombre menaça, de Au seul souci de voyager et d'Igitur.

Williams dit de ce poème: "The room, for Mallarmé symbolizes consciousness, so that this inventory of the objects in the room is at the same time an inventory of the objects of consciousness."[1] Or cette pièce qui symbolise la conscience est toute portée à se résumer en une surface vacante comme elle le fait dans Ses purs ongles. On y sent un afflux de l'inactuel. Un sentiment envahissant d'isolement s'impose à nous. Or une des caractéristiques les plus récurrentes du miroir mallarméen reste l'atmosphère d'isolement qu'il communique[2]. En ce sens, selon le mot d'Henri de Régnier, il rappelle le symbole qui lui aussi confine à la séquestration. Le lecteur devine une oblation, celle d'une énigme dans le reflet insolite du meuble. Or l'énigme déguise une épreuve, nous assure Caillois. Elle ne se devine pas, elle n'est même pas devinable. Elle a "la nature d'un mot de

---

1 Williams, op.cit., p.68,69.

2 Note: l'aventure du miroir infligé l'isolement dans Hérodiade, Toast funèbre, Au seul souci de voyager, Igitur et le sonnet du cygne:

passe"[1]. On ne perçoit de ce reflet bizarre que la chose suivante: le miroir et ses analogons donnent parfois l'absolu qui est un rien, une 'hilarité des ténèbres'. Mallarmé se disait incompétent sur tout autre sujet.

19. Quelle soie aux baumes de temps... .

Première version.

Nulle étoffe jadis venue
Ne vaut la chevelure nue
Que loin des bijoux tu détends.

ces beaux cheveux
Lumineux en l'esprit font naître
D'atroces étincelles d'Etre,[2]
Mon horreur et mes désaveux.

Version définitive.

Quelle soie aux baumes de temps
Où la Chimère s'exténue
Vaut la torse et native nue
Que, hors de ton miroir, tu tends![3]

La version définitive de Quelle soie aux baumes de temps parut en 1885 et diffère considérablement de la version originelle intitulée De l'Orient passé des temps[4]. Essentiellement on y voit

---

1 Caillois, op.cit., L'énigme, origine de l'image, p.157.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., De l'Orient passé des temps, p.1500.

3 Ibid., Quelle soie aux baumes de temps, p.75.

4 Note: il existe un intéressant article écrit par Eileen Souffrin sur la première version de ce poème. Elle mentionne un aspect qui frappe dans Une oeuvre de jeunesse de Mallarmé, French Studies, janvier, 1950, p.42: "c'est l'abus des majuscules." J'ai remarqué que le recours aux majuscules accompagne souvent le thème du miroir.

une jonction amoureuse[1] de l'homme et de la femme, peut-être en un jour de fête nationale, ce qui expliquerait les vieux "drapeaux méditants"[2]. Dans la deuxième version paraît le miroir d'ameublement à la place des bijoux que porte une femme aimée. Il continuera en l'agrémentant le dynamisme lumineux de la gemme.

Dans la version finale on sent nettement un mouvement fait pour se rapprocher de la glace. La femme 'prend racine' dans sa réflexion, ce me semble, parce que ses cheveux échappent au cintre de verre en fête, échappent à cette cocarde sommaire à la manière d'une souche lumineuse encore attachée au reflet épanoui. L'homme admire cette source générative, "la torse et native nue", c'est-à-dire sa "chevelure nue"[3]. Nous accueillons ici le reflet exact des rimes en 'nue' [également adjectif et substantif] qui rehaussent l'évocation de la réflexion à la fin de Las de l'amer repos[4]. Le présent double emploi de 'nue' offre un pendant exact de l'emploi dans Las de l'amer repos, non seulement au niveau prosodique mais aussi au niveau d'une présence féminine enracinée dans l'imagerie et qui excite les valeurs réflexives du tableau de la toilette de cette amante.

---

1 Note: diverses voies de réunification amoureuse sont encore prospectées à travers la thématique du miroir, surtout dans Le Pitre châtié, Les Fenêtres, Soupir, Las de l'amer repos, Petit air I et Prose (pour des Esseintes).

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Quelle soie aux baumes de temps, p.75.

3 Ibid., p.75.

4 Note: comparez aussi ibid., La Chevelure, p.53: "cette vive nue", et encore ibid., Ses purs ongles, p.69, la "défunte nue en le miroir".

On sait que l'insaisissable habite les glaces, mais celle que présente ce sonnet nous apparaît soumise à une tendance concessive et livre, pour ainsi dire, un vivant prolongement tridimensionnel[1] sous forme de 'chevelure nue' lumineuse, et partant plus miroitante encore que la glace. Avec cette extension éidétique de l'encadré, Mallarmé va excentrer l'attention à la manière de Léonard de Vinci. Le miroir, à loisir déversoir capillaire, lumineux ou musical, assure ici la propagation de l'igné et contrebalance ainsi "la Chimère [qui] s'exténue"[2] sur un étendard ou sur un drapeau. Or ces tissus paraissent un canevas résiduel, une défroque tangible du réflexif flamboyant pour Mallarmé qui saisit que "les morceaux d'étoffes d'Orient placent au mur un vitrage incendié pareil à de la passion"[3]. Le miroir flamboie d'un suspens igné qui se propage surinvesti, spectral, grâce à une chevelure qui semble échapper à la pesanteur pour paraître un effluve qui se dégage à la fois de la femme et de la glace; nous contemplons le corps astral, c'est-à-dire l'aura de la réflexion féminine.

---

1 Note: on apprécie un prolongement tri-dimensionnel de la glace avec la fontaine dans Soupir, le cygne dans Le vierge, le vivace..., et le personnage d'Igitur à propos duquel Richard porte dans op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.201, cette appréciation: "Ce qui ressort du miroir traversé, c'est donc un être qui a recueilli en lui, comme par concrétion toute l'essence gelée et inhumaine: non plus un homme, ni même un reflet d'homme, mais une statue de transparence, un 'fantôme', un bloc aérien d'éternité."

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Quelle soie aux baumes de temps, p.75.

3 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.500.

La chevelure bénéficie d'un a priori alchimique de liquéfaction et de dureté métallique. La liquéfaction se dégage de la torsion et de l'évasivité capillaire. Le métallique se trahit justement dans la triple présence de 'or': "la torse et native nue / Que hors de ton miroir, tu tends!"[1] Il y a encore reprise du potentiel réflexif en le diamant expirant, précédé dans la première version par "D'atroces étincelles d'Etre"[2]. Les "beaux cheveux lumineux [...] font naître"[3] des éclats minuscules de lumière, des traces qui s'effacent ensuite, indiquant qu'il y a secret.

Quelle soie aux baumes de temps opère une appropriation féminine et une intériorisation du feu stellaire, ou, si l'on veut, diamantaire. Il perpétue et amplifie la lumière au niveau de la volupté que présuppose une station féminine devant la glace.

Ce regard sur les poèmes du miroir serait incomplet sans un commentaire sur deux poèmes en prose qui touchent au thème du réflexif. En premier lieu, parcourons brièvement Frisson d'hiver. Nous y retrouvons l'épouse-reflet; elle paraît le plus immédiat et total miroir qui puisse s'offrir à l'homme, réverbérant son état d'âme et même le décor de la chambre familiale. La pendule de Saxe, comme elle, vient d'une lointaine Allemagne. On y

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Quelle soie aux baumes de temps, p.75. 'Temps'-'tends': invite à retrouver une rémanence visuelle du 'OR' [o-r] dans le 'i' stationnaire inclus dans miroir.

2 Ibid., De l'Orient passé des Temps, p.1500. Note: l'indice réflexif 'horreur' paraît dans cette première version. Cf. cette thèse, p.315, 342 à 344, 456, 499, 500 et 568.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., De l'Orient passé des Temps, p.1500.

pressent le double de son coeur. Le miroir dédoré reproduit ses yeux fanés, les rideaux et les tapisseries décolorés des meubles évoquent ses vêtements. En tout Marie concourt au décor. Cette femme-reflet est l'inspiratrice. Issue elle-même de l'antérieur, elle peut convier dans cette pièce, dans le miroir de cette pièce les figures féminines du passé parce qu'elle offre le soutien d'un milieu illuminé, privilégié. Peu importe si les revenantes de la glace apparaissent en tant que soeur, amante, ange ou fantôme.

Bien que le miroir n'accueille guère les étrangères, on sent les présences comme ambiguës. Mais puisque Marie reste là pour les aviver de son essence fanée et antérieure, peut-on réellement parler de visites transitives? Même si l'apparition des visiteuses requiert une longue station devant la glace?

> Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré? Ah! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps.[1]

Le décor de Frisson d'hiver compte encore des agents de médiation réflexive. Des "vitres usées"[2] - donc opaques comme le tain - s'interposent entre le poète et un monde endormi, inconscient. Le bahut de la chambre assume une vocation de miroir:

---

1 Ibid., Frisson d'hiver, p.271.

2 Ibid., p.271.

"contemple comme ce feu rougit son triste bois"[1]. Surtout il y a l'omniprésent sigle d'un espace clos encadrant une croix. Le cercle maintes fois croisé des toiles d'araignées renforce son semblable, la vitre où s'inscrit une quadripolarité. Mallarmé y revient trois fois: "(Je vois des toiles d'araignées au haut des grandes croisées.)"[2] "(Ne songe pas aux toiles d'araignées grelottant au haut des grandes croisées.)"[3] "(Ces toiles d'araignées grelottent au haut des grandes croisées.)"[4] Il surdétermine la signification énigmatique de cette répétition par le recours aux parenthèses. Ces rets arachnéens figurent un "fil de vie"[5] et de vétusté à la fois qui livre accès au passé spectral surgissant de la glace de Venise et s'en saisit.

Considérons pour terminer un autre poème en prose, Le Nénuphar blanc. Dans les expériences suaves de la glace, les contemplateurs sont censés écarter ou ignorer la siccité de la surface, celle par exemple du glacier paternel dans Hérodiade, "Farouche reflétant de ses armes l'acier"[6]. Qui convoite l'onde réflexive

---

1 Ibid.,p.271.

2 Ibid., p.271. Note: la croisée ou son équivalent s'imprime au miré dans Les Fenêtres, Soupir, Las de l'amer repos, Ses purs ongles et le sonnet du cygne.

3 Ibid., p.271.

4 Ibid., p.272.

5 Eliade, op.cit., Images et Symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux, p.18.

6 Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.43.

suave, la femme-onde se voue " A des glaciers attentatoire"[1]. Le Nénuphar blanc triomphe comme chef-d'oeuvre de voyeurisme imaginaire et de volupté aquatique. Le contrat de réflexivité s'établit entre la femme et son for intérieur, son fantôme intérieur.

La beauté penchée sur elle-même existait au niveau ordinaire chez Mallarmé. Il se délectait dans les rituels de la vanité féminine:

> Clair regard furtif sur soi-même
> Ce miroir vous l'enfouirez
> Dans quelque robe rose ou crème
> Sitôt vos cheveux admirés.[2]

Mais voici soudain que se croisent deux entités réflexives, la femme nue et l'eau. Grenier dit:

> Le plus grand luxe est celui de la nudité. Que de calculs pour y parvenir! Les femmes nues de l'Amour profane de Titien, du Concert champêtre de Giorgione n'ont pas besoin de miroirs. Elles sont elles-mêmes des miroirs, c'est ce qui fait leur fascination.[3]

Et l'eau qui s'offre à la femme est "comme un grand regard"[4] ou bien encore comme un "naïf miroir"[5]. Avec ce surcroît de réflexivité, la femme ne s'apprécie plus par ses appâts stupéfiants mais médiats, elle épie un soi plénier intérieur, plus dépouillé et pâmé que le nu qui le désigne, elle voit "au seul théâtre de nous-mêmes qui exige [...] l'afflux de toutes nos somptuosités

---

1 Ibid., M'introduire dans ton histoire, p.75.

2 Ibid., Autres dons du Nouvel an, II, Miroir, p.130.

3 Grenier, op.cit., (pas de pagination).

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Portrait enchanté, p.596.

5 Ibid., La fausse vieille, p.603.

vitales"[1]. Il arrivera à Mallarmé de concevoir une contrepartie masculine de cette femme-reflet, un "héros [...] lisant au livre de lui-même, haut et vivant Signe [qui] nie du regard les autres"[2].

Songeons encore aux personnages privilégiés, Igitur et Hamlet. Le premier emboîte le pas de "maint et maint génie [...] soigneux de recueillir toute la poussière séculaire en son sépulcre pour se mirer en un soi propre [...] pour que l'ombre dernière se mirât en son propre soi."[3] L'adolescent-reflet shakespearien, non encore fixé par sa masculinité adulte, réussit mieux encore l'acte miré interne, car son reflet intérieur donne une anima et consacre son androgynie pubère "s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle! prêt toutjours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre."[4]

Ayda porte ce jugement:

> Le poète devra donc se mirer dans le souvenir, fixer les yeux au dedans de lui, pour retrouver son moi, ce moi auréolé de foi ou de diadème. Ainsi naîtra le symbole du MIROIR.[5]

Vrai, il arrive à Mallarmé de se mirer dans le révolu pour en quelque sorte se récupérer et pour recouvrir les disparues humaines

---

1 Idem, op.cit., Propos, p.173.

2 Idem, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1564.

3 Ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.437. Je souligne.

4 Ibid., Hamlet, p.302. Je souligne.

5 Ayda, op.cit., p.245.

ou fictives. Mais dans cette aptitude du jeune personnage à 'fixer en dedans les yeux sur une image de soi', il y a autrement plus qu'une vérification du vécu ou une évocation spirite. En l'intérieur d'Hamlet préside le recèlement concret d'une figure et d'un nom intacts, toute une présence qui, l'auteur le dit, se 'ressaisit' et non une rémanence qui peut ressusciter, revenir du passé. Son acte de mirer en soi confirme et absolutise un être élégiaque et dispos qui n'a jamais sombré dans l'antérieur inaccessible.

Autant que le personnage penché sur soi, la femme-reflet peut être son propre absolu; on n'a qu'à songer à Hérodiade de la Scène et de Noces. Quand elle se mire à son tour, elle peut se récupérer de l'intérieur ainsi que le montrent ces vers de circonstance:

> La Dame pour faire semblant
> Dans une piscine éternelle
> Plonge son pied au reflet blanc
> Mais la jeune source est en elle.[1]

Dans Le Nénuphar blanc le miroitement s'amorce d'abord interne: "Sûr, elle avait fait de ce cristal [surface d'eau] son miroir intérieur à l'abri de l'indiscrétion éclatante des après-midi"[2]. Comme par miracle animiste, ce don de miroitement interne passe par contagion au paysage orphique qui participe spontanément à l'essence de la femme-reflet: "elle y venait et la buée d'argent

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Albums V, p.148. Note: le poète suggère que la femme mire l'eau et non l'inverse.

2 Ibid., Le Nénuphar blanc, p.284.

glaçant des saules ne fut bientôt que la limpidité de son regard habitué à chaque feuille."[1] L'introspection spéculaire se mue en ruissellement, en propension mirante. Il y a adéquation à l'efflorescence du miroitement féminin sur soi.

Finalement le poème en prose du Nénuphar blanc organise ce qui paraît un miroitement idéal dans la vision mallarméenne. Le poète joue sur l'irresponsabilité du miroir comme sur celle des mots. Nous retrouvons plus et autre qu'un miroir insolite. D'une part, Mallarmé opte pour la rémanence réflexive d'une femme déjà partie: "ce suspens sur l'eau où mon songe attarde l'indécise"[2]. D'autre part, le reflet d'un paysage 'abdiqué', celui que l'on imagine se livre supérieur à tout autre: "Sans que le ruban d'aucune herbe me retînt devant un paysage plus que l'autre chassé avec son reflet en l'onde par le même impartial coup de rame"[3]. Considérez ces vers de circonstance que personne n'a comparé au Nénuphar blanc et qui pourtant gratifient le poème en prose d'un reflet en miniature presque exact de la fin de cette rêverie aquatique. Une femme y imagine un nénuphar qui se mire dans l'onde:

> Tranquille si mon canot penche
> Jeanne regarde avec l'esprit
> Surgir épanouie et blanche
> Une fleur d'eau qui se sourit.[4]

---

1 Ibid., p.284. Je souligne.

2 Ibid., p.285. Note: la rémanence réflexive des absentes paraît encore dans Soupir, Las de l'amer repos, Pour votre chère morte et elle est suggérée dans Prose (pour des Esseintes) car Pulchérie y gît effectivement dans sa tombe.

3 Ibid., Le Nénuphar blanc, p.284. Je souligne.

4 Ibid., Albums XII, p.149.

Mieux encore, le passage du Nénuphar blanc avec son reflet d'une fleur imaginaire que capte une incertaine bulle d'eau oubliée derrière le promeneur, et qu'aucun témoin n'advient pour - peut-être - évoquer dans l'esprit: "la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur."[1]

Nous remarquons encore une fois dans ce poème en prose la présence du miroir bombé repris de Las de l'amer repos et évoqué avec la surface dynamique du réverbère dans Le Tombeau de Charles Baudelaire. Mais cette brève pellicule liquide arrondie a le bonheur insolite et déchirant de ne réfléchir vers aucun épiement passager la fleur que nul n'a cueillie. Même si le nu était actuellement réfléchi sur une transparence, son exquise pâleur irait vers l'évanescence. Avec cette majoration complexe du miré, l'auteur réussit à atermoyer jusqu'à l'effet poétique de l'apparition et à différer l'immédiat d'une image transcrite en poésie. Le miroir idéal arrive à jouir d'une essence "altière"[2], transparente et nulle comme l'Idée. A la manière de cette autre surface vacante, le plancher de danse, il "acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure"[3] de l'imagination. On découvre rien de moins qu'une vocation archétypale

---

1 Ibid., Le Nénuphar blanc, p.286. Je souligne. Note: il y a aussi le refus du reflet dans Brise marine et l'éclipse du miré dans Petit air I.

2 Ibid., Avant-dire au Traité du Verbe, p.857.

3 Ibid., Autre étude de danse: les fonds dans le ballet, p.308.

de la glace[1]. Or, s'il n'y a pas d'à priorisme de l'idée chez Mallarmé[2], il y en a un du rêve archétypal. Celui-ci effectue une appropriation lointaine où se confondent paysage, miroir et parole poétique:

> le pré, avec sa pastorale fluidité d'une après-midi écoulée, se mire et fuit dans des rappels de ruisseau. [...] - Quoiqu'y confine une suprématie, [...] le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature.[3]

Ce spectacle, tant dans le Nénuphar blanc qu'ailleurs dans cette oeuvre orphique, va optativement laisser deviner en nous une âme de poète, "âme composée du reflet raréfié de chaque chose"[4].

---

1 Note: dans The Archetypes and the Collective Unconscious, Princeton University Press, Princeton, 1973, p.79, Jung corrobore ce raccourci archétypal: "[the archetype] as it were, performs the [...] structure in the mother liquid, although it has no material existence of its own. [...] The archetype in itself is empty and purely formal, nothing but a facultas praeformandi, a possibility of representation which is given a priori."

2 Cf. cette thèse, p.103.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Théodore de Banville, p.522. Cf. cette thèse, p.187a, citation 3.

4 Mallarmé, op.cit., Propos, p.178.

CHAPITRE VII

LA REFLEXION ABJUREE: LE METAMIROIR.

"Comme tout se passe
à l'envers!" [1]

Il existe trois poèmes de Mallarmé qui montrent une parité d'inspiration: le dédit réflexif et une déclaration de sa velléité. Je parle d'Une dentelle s'abolit, Salut et A la nue accablante tu. L'être enfui contre l'idée de lui-même s'annule par la mise en jeu de la tautologie, cette fois du non-avenir de celle-ci. Des 'abolitions' se succèdent, terme qui figure, d'ailleurs, dans deux des trois poèmes présentement à l'étude. En des coups de dés successifs, le Beau est jeté hors du marginal grâce à un Jeu engagé dans un sillage de fortuité. Trois fois, des métaphores tropiques s'activent par coup de chance. Il est digne de commentaire que ces poèmes réalisent une délivrance du Hasard, qu'ils le jouent pour rien, à la manière du Maître dans le Coup de dés qui va périr sitôt après. Chacun le sait, l'annihilation du hasard n'existe qu'au moment où l'on jette les dés. L'atteinte qu'on peut porter au hasard ne concerne jamais le résultat du geste, car sitôt les dés retombés, nous retombons nous-mêmes dans le monde du hasard.

---

1 Ibid., Livres aux étrennes, p.134.

Les trois poèmes introduisent une abstinence, celle du "significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers"[1]; ils présentent une coda poétique, son achèvement musical qui exploite l'instantanéité structurale du Chant et en fonde comme le Nirvâna. Cette annihilation heureuse et l'intromission du 'voile' pénétreront également des hiérogamies funèbres et fonderont un anarchisme fertilisant qui s'accommode de l'indifférentisme des textes. Les poèmes, autant que Ses purs ongles auquel Mallarmé vouait ce commentaire, sont "aussi 'blanc sur noir' que possible et [...] semble[nt] se prêter à une eau forte pleine de rêve et de vide"[2]. Le plus près que le poète ira vers le définitif imagé, charbonné par la magie des vers, sera ce 'blanc sur noir'. Le réflexif flanche en partie parce qu'on ne peut améliorer le réel: "Rien ne transgressera les figures du val, du pré, de l'arbre."[3]

Je m'écarte ici de Chisholm dont je présente le principe à titre de renseignement:

> unless they begin with a clear definition of the images, commentators must necessarily start from false or uncertain premises, and so must inevitably go wrong in their search for esoteric meanings. One could hardly say anything really sound about Vergil's artistic, philosophic and political purposes if one did not begin by construing him accurately - and understanding all his images.[4]

---

1 Ibid., Sur Poe, p.872.

2 Ibid., Notes et variantes, p.1489.

3 Ibid., Bucolique, p.404.

4 Chisholm, Substance and Symbol in Mallarmé, French Studies, juillet, 1951, p.39.

Ce n'est pas tant le voeu de comparer l'entendement de Virgile à celui de Mallarmé qui m'induit à contester les prémisses de recherche d'un astucieux exégète; je trouve ce propos peu en accord avec la pensée mallarméenne qui - une célèbre réplique donnée à Clémenceau l'atteste - partait volontiers de deux principes à la fois, mettons l'engouement pour les reflets et une répugnance envers celles-ci. Surtout la fin de la pensée de Chisholm me gêne: "Otherwise Symbolist poetry is reduced to a kind of mere puzzle, in which no word means what it says."[1] Je maintiens que le sens des symboles et du vocabulaire mallarméens restent sans cesse à vérifier et que les thèmes surtout peuvent se renverser: 'comme tout se passe à l'envers!' Pour compléter sans l'amoindrir mon étude du miroir chez Mallarmé, je présente l'envers de la médaille, ce choix de trois poèmes où l'auteur fait table rase de la réflexivité.

Une dentelle s'abolit... .

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême [...]
Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême [...]
Telle vers quelque fenêtre [...]
Filial on aurait pu naître.[2]

---

1 Ibid., p.39.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Une dentelle s'abolit, p.74.

Ce poème me paraît le plus apte à ouvrir cette étude du démenti réflexif. Je signale en partant que le rejet n'est pas total; pour écarter le thème du miroir, il faut d'abord le signifier. Une dentelle s'abolit date de 1887 et clôt le Triptyque, ensemble voué à un être en mal de devenir. Tout orgueil fume-t-il du soir débute avec l'échec de la tentative spirite qui ne peut faire revenir son fils Anatole, éteint trop jeune, à peine évolué. Surgi de la croupe et du bond confirme ensuite l'impossibilité de rejoindre un frère (sylphe) non évolué puisque deux amants n'ont pas partagé le même rêve. Finalement, Une dentelle s'abolit tend vers l'autofécondation vaguement souhaitée d'un nouvel être qui naîtrait de son moi artistique. Maurice Renault éclaire le triple drame de "vies successives comparables à des rêves et la mort [...] à un réveil où l'on entrevoit la réalité, avant de retomber dans le sommeil, c'est-à-dire de renaître."[1]

Comme celles qui suivront, je présente une interprétation tout à fait personnelle. Nous pénétrons une scène d'intérieur où pourrait se produire une naissance artistique, celle que le poète admire chez les créateurs qui, d'après lui, naquirent de leur propre volonté. L'énigme s'amorce autour d'une annulation de reflet lors du 'Jeu suprême' et orphique du retour solaire à l'aube. Chadwick a partiellement raison de dire que la dentelle est "devenue invisible dans la lumière douteuse du soleil levant."[2] Elle ne

---

1 M. Renault, Note sur Zenna Henderson, Fiction, décembre, 1956, p.92.

2 Chadwick, op.cit., p.45.

devient pas précisément invisible, mais elle s'abolit, s'insignifie pour avoir rejoint son semblable, la vitre givrée contre laquelle elle 's'enfuit', se colle. "Cet unanime blanc conflit / D'une guirlande avec la même"[1], en plus de signifier la possibilité de deux rideaux, rideaux de lit[2], baldaquin, que sais-je encore, suscite le drame ['conflit'] d'une guipure, dentelle sans fond aux motifs séparés par des vides qui s'oblitèrent contre un filigrane de la vitre. La réflexion s'annule au moment où elle se dispense de la distance essentielle au réflexif. L'oiseau trempant puis reparaissant de l'écume dans Au seul souci de voyager, la voile que hisse l'écume envolée de A la nue accablante tu entretiennent une distance salvatrice présentement absente. Il y a reprise de l'éventement qui annule le réflexif aux vers huit, neuf et dix de Las de l'amer repos; reprise aussi des fleurs funéraires de Pour votre chère morte, lesquelles 'manquent' sous la neige. Des résorptions de blancheur marquent encore Renouveau, Don du Poëme et Toute l'âme résumée.

Ici, la dentelle qui s'annule contre le givre 'abolit' le vers, "pli de sombre dentelle qui retient l'infini, tissé par mille ['unanime']"[3] pour faire du poème le linceul fécond d'où

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Une dentelle s'abolit, p.74.

2 Note: comparez dans idem, op.cit., Noces, p.60 la description du lit d'Hérodiade: "dentelles à flot torses sur le linon". Ici 'dentelles [...] torses' se mue en 'conflit'.

3 Idem, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1565. Note: Soula ne voit ici qu'un échec. Pour lui, le donné se résume ainsi dans La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé, essai sur l'hermétisme mallarméen, éd. Champion, Paris, 1926, p.88: "La donnée subjective a cheminé de l'idée que toute gloire humaine est puérile à celle que la gloire impérissable que le poète sait concevoir est impossible."

seul peut naître une vie esthétique selon la loi du WOMB-TOMB. Hérodiade introduit la dentelle sépulcrale et musicalement féconde, "les dentelles pures / Du suaire"[1]. La fin de ce sonnet annonce une pareille fécondité musicale. Le doute peut être transmis par la nouvelle "verrerie éphémère"[2] du matériau hyalin en tension, comme les carreaux de Don du Poëme, entre l'ardent et le givré: "Par le verre brûlé [...] d'or / Par lea carreaux glacés"[3]. Il peut venir encore de l'hésitation solaire, mais ce doute me paraît une méfiance mallarméenne devant quelque manifestation que ce soit du hasard. Du Maître incertain dans le Coup de dés, Chisholm dit: "hesitation is a sign of his human dignity to make the throw, which would be to play hazard's own game."[4] Or, dans Une dentelle s'abolit, il y a deux confrontations avec le hasard, une première où celui-ci s'affirme dans les quatrains, et une deuxième où il flanche dans les tercets: "c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant [occultation du rideau] ou en se niant [naissance tenue en suspens optatif]"[5].

Je propose que le doute et non l' "absence éternelle de lit"[6] introduit le blasphème, contrairement à ce que dit

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

2 Ibid., Surgi de la croupe et du bond, p.74.

3 Ibid., Don du Poëme, p.40. Je souligne.

4 Chisholm, op.cit., Mallarmé's Grand Oeuvre, p.95.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.441.

6 Ibid., Une dentelle s'abolit, p.74.

Bird[1]. Il ne s'agit plus de l'hésitation face au hasard mais d'une nouvelle incertitude; le rideau-dentelle poétique ne scelle pas suffisamment la chambre où pourrait s'actualiser l'incarnation; il flotte et devient ajouré par son propre doute de soi, il dévoile blasphématoirement en s'imprécisant contre son doublet de givre.

'Cet unanime blanc conflit' signale un resserrement et une alacrité du rideau semblable à celui de "l'unanime pli" de l'éventail au "rire enseveli"[2], toujours prêt à renaître dans Eventail (de Mademoiselle Mallarmé). A part le trouble que jettent les filigranes blancs qui s'insignifient, je répète qu'il y a le mouvement belliqueux à la fenêtre de Don du Poëme, c'est-à-dire tension annonciatrice de la naissance esthétique. Le présent unanime conflit en mal d'incarnation ne laisse pas tant l'impression d'unité comme le veut Chassé[3] que celle d'instabilité et de malaise à obturer la fenêtre offerte au soleil levant. Son frisson inquiète à la manière d' Un Coup de dés avec "cette conflagration à ses pieds / de l'horizon unanime"[4]. C'est encore le relais conflictuel que Mallarmé sonde dans cette phrase: "Je m'amuse à

---

1 Cf. Bird, op.cit., p.59.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

3 Cf. Chassé, op.cit., p.144.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.462,463. Note: 'l'unanime blanc conflit' s'enrichit de 'l'horizon unanime' que présente la 'vitre blême'.

considérer cet échange [...] la défense unanime furieuse"[1]. La prochaine citation mallarméenne emploie justement 'unanime' et 'conflit' dans la même phrase: "quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'oeil souverain, font une unanimité."[2]

'Unanime' rassemble les éléments de l'oeuvre - la dentelle poétique de tout à l'heure, "le lit aux pages de vélin"[3] de l'Ouverture ancienne et les "Poésies [...] guirlandes"[4] que Mallarmé reconnaît à l'ami Villiers. Deux autres passages en prose s'empressent de le confirmer. La gloire de Verlaine "occupe unanimement [...] comme les blanches feuilles de l'oeuvre interrompue ressaisiraient leur ampleur et s'envolent"[5]. Encore, la toile théâtrale se joint à l'unanimité des spectateurs: "parler au nom d'une unanimité de muets [...] châssis en canevas"[6].

Mauron me paraît avoir tort quand il dit: "Les rideaux de la fenêtre s'ouvrent sur une absence de lit"[7]. Lors de mon étude de Pour votre chère morte j'explique le sens souterrain de

---

1 Ibid., Notes et variantes, p.1563.

2 Ibid., La Musique et les Lettres, p.652. Je souligne.

3 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

4 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.503.

5 Ibid., Verlaine, p.510. Je souligne.

6 Ibid., Crayonné au théâtre, p.295. Je souligne.

7 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.144.

'manque' et 'absence'. En 'absence', il ne s'agit de rien de plus hermétique que la blancheur implacable des draps vides, donc visuellement nuls; 'éternelle absence' en ce sens que récurrente à chaque aube. Eternelle encore parce que dans 'lit' il y a l'injonction lire, lecture, livre; celui 'aux pages de vélin' de la princesse s'offre pareillement inutile, inutilisé, absent par sa blancheur. Une dialectique s'établit ici dans laquelle dentelle-vers fournit le substratum à lit-page; page double comme les draps d'un lit, feuillets qu'on parcourt ensemble ainsi qu'on lit ceux d'un grimoire, ceux aussi du Coup de dés. Royère résume de Mallarmé son "archétype esthétique propre. Il le veut analogue au Vers [dentelle], comme lui fondé dans l'absolu. L'unité cherchée c'est la page ['absence éternelle de lit'], mais étendu bien au delà du volume."[1]

Le 'Jeu suprême' ranime, ai-je dit, le jeu orphique: "L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence."[2] La présente mise en rapport de Jeu avec 'vitre blême','fenêtre' et 'vers' me conduit à signaler une réminiscence possible de 1863 où 'jeu' se trouve en association avec la fenêtre esthétique mallarméenne. Cette coïncidence d'alors des deux termes a pu ne guère intéresser Mallarmé que pour sa valeur passagère de rêve qui induit la sommation d'un accouplement insolite. Avant de passer à l'incident en question, je rappelle

---

1 Royère, op.cit., p.127.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Autobiographie, p.663.

que lors de la composition de Une dentelle s'abolit en 1887 la notion de 'jeu' s'était énormément enrichi aux yeux du poète qui y revient souvent au cours de ses écrits en prose. Je rappelle une citation incluse dans mon chapitre sur l'orphisme:

> Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élevation défendue et de foudre! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.
> A quoi sert cela -
> A un jeu.[1]

Cette communauté de 'supercherie' et de 'jeu' dans un passage si important de La Musique et les Lettres m'induit à rappeler l'événement de 1863 qui est un commentaire de la correspondance villérienne relatif à l'inspiration qui aurait peut-être présidé à la thématique de Don du Poëme. A propos de la fenêtre qui offre le châssis esthétique de la naissance d'Hérodiade, "l'enfant d'une nuit d'Idumée"[2], Villiers commente:

> Ma famille m'a étonné toutefois - et je lui dois un éloge: elle a presque compris le mot "carreaux" qui se trouve dans vos vers; - l'un de ses membres m'a demandé s'il n'était pas question "là-dedans" d'une allusion au fameux huit de carreau à l'aide duquel nous avions fait un schlem, la veille, au wisth (sic)[3].

Mallarmé, qui en 1894, lors de son célèbre discours en Angleterre, mettait en concommitance 'supercherie' et 'jeu' a pu

---

1 Ibid., La Musique et les Lettres, p.647. Je souligne. Note: dans cet article, 'jeu' et 'bow-window' [fenêtre bombée] paraissent dans un même passage cité un peu plus loin dens cette étude de texte.

2 Ibid., Don du Poëme, p.40.

3 V. de l'Isle-Adam cité dans ibid., Notes et variantes, p.1438.

se rappeler le curieux commentaire de Villiers, d'autant plus que dans l'esprit des gens le jeu de cartes rejoint le 'coup de dés' comme mise en scène du hasard auquel se prêtent communément les hommes. Il a pu à nouveau se rappeler le mot de son ami lors de la composition de Une dentelle s'abolit où figurent le 'Jeu' et le 'carreau' de la fenêtre.

Encore à propos de 'Jeu suprême', je considère le terme suprême lors de mon étude de A la nue accablante tu et plus longuement dans mon exégèse de Pour votre chère morte. Ce qualificatif est paradigmatique du Coup, du Jeu. Mot Janus, origine-terme, WOMB-TOMB, il tient de l'orphisme sa force sacramentale et sa futilité belle de vision sans cause. Dans Un Coup de dés il aménage la naissance d'un héritier issu d'autofécondation qu'envisage justement ce sonnet[1]. Il incite encore à la fertilité dans Hérodiade, II, Scène[2] et préside à l'avènement d'Igitur, "suprême incarnation de [sa] race"[3]. A la filiation sous-entendue dans 'suprême' se joint la fenêtre [maintes fois génésique chez Mallarmé] et la dentelle qui consacre le nouveau-né. Je signale qu'en deux vers peu connus de circonstance, le poète reprend explicitement trois termes de ce sonnet: "Que s'entrouvre cette dentelle / Le filial instinct vous prit"[4]. Serait-ce que l'écart des

---

1 Cf. ibid., Un Coup de dés, p.464.

2 Cf. ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

2 Ibid., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.442.

4 Ibid., Pour un baptême, p.117. Je souligne. Note: l'épellation du verbe diffère de celle du sonnet.

guipures, tout en blasphémant contre la pudeur féconde du lit, induit au rêve procréateur?

D'après moi, il ne s'agit pas de naître de la mandore comme s'accordent à le dire les commentateurs, mais de soi-même, de sa matrice esthétique. 'Mandore' ne sert que d'indice comme le fait "mandoline au ventre"[1] dans Noces. Car le créateur qui se reconnaît comme "pauvre poète qui n'est que poète" devient oniriquement "un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations". Celui du sonnet 'tristement dort', "est muet quand il vit dans un milieu où rien ne l'émeut, puis ses cordes se distendent, et viennent la poussière et l'oubli."[2] Il ne faut surtout pas écarter l'élément tombal des mots "creux", "néant" et "nul"[3] mais reconnaître, par exemple à "nul ventre que le sien"[4], un sens secondaire de ventre creux, vide. Aussi évitons de tenter de résoudre l'ambiguïté de la fenêtre; si elle 'fait-naître', de même elle 'fait-n'être'. C'est Mallarmé lui-même qui l'affirme dans la tentative d'incarnation de Noces: "de la belle fenêtre /

---

1 Idem, op.cit., Noces, p.159. Note: dans ce passage on découvre un vocabulaire parallèle à celui du sonnet à l'étude. Paraissent à la page 159 de Noces "jour vain", "nul jour - de la belle fenêtre", "naître", "mandoline au ventre" et à la page 160, "le drap maternel du vieux lit / Vierge de / pluie [givre]", "un froid baiser".

2 Idem, op.cit., Corr.I, p. 242.

3 Idem, op.cit., O.c., Une dentelle s'abolit, p.74.

4 Ibid., p.74. Je souligne.

Elle n'a pas aimé, cette princesse, naître"[1] remplace "vers une fenêtre / au point de n'être plus que celle / abstraite de l'homme"[1].

Le drame, ayant atténué le Jeu suprême du soleil levant par un doute, se reconstitue fictivement dans une chambre, esthétiquement utérine. Le "rêve" prend la relève de la "guirlande"[2] ou Chimère et s'approprie l'or stellaire à venir: "se dore", "dort", "mandore"[3]. Mallarmé choisit la mandore, instrument à cordes orphique, pour ses résonances masculines: 'man - d'or = 'homme' en or, c'est-à-dire le "pur soleil mortel"[4] du Toast funèbre: "chacun reconnaîtra en soi un moi divin, plus grand que soi. Chacun, dit Mallarmé, s'étonnera de cette perception mystique, individuelle et générale."[5]

L'homme 'instrumental' trahit une androgynie par le choix d'un instrument musical arrondi. La mandore n'ensevelit pas plus que la dentelle puisque son corps esquisse une ouverture ombragée, un ventre vierge pour assurer la naissance mélodique. On devine une réminiscence de la paroi musicale de Sainte. "Vitre blême",

---

1 Idem, op.cit., Noces, p.159. Je souligne. Note: remarquez la reprise de 'vers [quelque] fenêtre'.

2 Idem, op.cit., O.c., Quand l'ombre menaça, p.67. Note: cf. mon étude de ce poème où j'explique le rapport entre 'guirlande' et 'chimère', p.484.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Une dentelle s'abolit, p.74. Je souligne.

4 Ibid., Toast funèbre, p.54.

5 Idem cité par A.M. Schmidt dans Mallarmé, fondateur de religion, Les Lettres, no. spécial, 1948, p.110.

"vers" [poème, verre], résolus en un mouvement orienté sur une "fenêtre"[1], une de celles "bombées par le rêve"[2] n'ont pas pour effet de neutraliser comme le fait la superposition de la 'vitre blême' avec la dentelle, d'autant plus qu'au 'contre' négatif du premier mouvement succède un 'vers' attractif. Le recours au tele grec au début du vers souligne la distance à parcourir[3].

En conclusion, il me paraît que dans le mouvement interne de ce sonnet, organisé à partir d'une récusation du thème du miré, Mallarmé met à profit la découverte fondamentale d'Igitur: "Ayant nié le hasard, il en conclut que l'Idée a été nécessaire."[4] En gardant le Jeu suprême solaire, la naissance, bref, le lancement du coup de dés en suspens, il nie le hasard. Mais il en illustre l'idée avec l'insinuation d'une abolition réflexive à la vitre blême et inféconde. Déjà dans Les Fenêtres la paroi ambivalente offrait le lieu de la mort et de la renaissance où l'on porte son "rêve en diadème"[5], le 'rêve doré' de Une dentelle s'abolit.

---

1 Idem, op.cit., O.c., Une dentelle s'abolit, p.74.

2 Idem, op.cit., Propos, p.74. Note: comparez la fenêtre bombée dans idem, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.643: "bow-window". Peu après paraissent les mots 'jeu' et 'rêve': "ce jeu qui reste transmission de rêveries entre un et quelques uns". Comparez aussi dans ibid., Sur le Beau et l'Utile, p.880: "Une galerie, vitrée en arc (bow-window), s'ouvrant sur le site, qu'on parcourt sans rien devant, magiquement."

3 Cf. cette thèse, p.455 et p. 598 où je parle du tele grec [loin] implicite dans 'tel', 'telle'.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.441.

5 Ibid., Les Fenêtres, p.33.

La fenêtre qui affirme le hasard [fait-nêtre] mène à l'autre, esthétique, qui le nie [fait-naître].

Salut.

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

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.[1]

Ce toast de 1893 imprime une certaine insouciance à la quête orphique. Mallarmé esquisse sans ambages l'aventure esthétique en décrivant une coupe de champagne qu'il leva en salut à l'occasion d'un banquet littéraire; mais il la présente par l'intermédiaire de ce qui s'y inscrit visuellement: l'écume qui occulte le réceptacle. Ce léger prétexte déclenche sa méditation de Maître. Il navigue sur la barque de l'esprit, cette fois avec ses commensaux, sans égard pour "Le flot de foudres et d'hivers"[2]. Il convie ses disciples aux dédales de la création d'un ton affirmatif qui les fortifie au moment du départ vers leur destin esthétique: 'Solitude, récif, étoile'. En ce poème surtout, "Comme

---

1 Ibid., Salut, p.27.

2 Ibid., p.27.

tout se passe à l'envers!"[1] car les poètes vont affronter sur un mode déroutant le naufrage cosmique aux "sirènes mainte à l'envers"[2]. D'un commun accord en cette mise en scène inopinée ils regardent devant eux sans se bercer d'aspirations dépassant leur art, contentés de la seule "ivresse belle"[3]. Du moins, c'est ce que nous apprend une lecture cursive.

Salut s'avère plus important qu'on ne l'estime à l'ordinaire, et non pour le motif usuel qu'il fournit le texte inaugural des Poésies de maturité. Le premier mot 'Rien' tend à désentimentaliser. Dans ce poème comme dans le précédent, rien effectivement ne se produit. 'Rien' rejoint la phénoménologie du miroir, ce plein [rem: chose] qui propose un vide [rem: rien]. Il se propage en tétrade synonymique pour envahir le vers tout entier: rien [I] = écume (ou l'ajouré) [II] = vierge (nul, "vierge en sa synthèse")[4] [III] = vers (transparence) [IV]. Ces vides ne définissent pas la coupe du prochain vers, ils la 'désignent', d'un geste, d'un signe comme le veut le verbe désigner. Qui 'désigne' choisit pour une dignité, attribue un destin. En cinq mots il y a quatre fois interpellation du Beau. Nommer serait supprimer les hiérogamies avec ce Beau, celles qu'Une Dentelle s'abolit a soin

---

1 Ibid., Livres aux étrennes, p.134.

2 Ibid., Salut, p.27. Je souligne.

3 Ibid., p.27.

4 Idem, op.cit., Propos, p.164.

de maintenir en suspens.

Je reconnais aisément vers poétique, verre de champagne, verre d'un miroir divinatoire où l'on appréhende le destin. En ces premiers mots du poème, Mallarmé réalise son voeu de faire d'un vers un mot total et neuf, allumé de 'feux réciproques'. 'Rien' ne peut guère signifier la coupe de champagne qu'on voit pleine [et 'grosse' aussi par sa forme]. Cette coupe comblée de vin ne pourrait être qualifiée de 'vierge'. La quadruple synonymie produit un miroitement en écho pour 'désigner' la coupe, pour refléter la triade nue de "Solitude, récif, étoile"[1] ainsi que les mobiles orphiquement vains ["N'importe ce qui valut"[2]] auxquels il est fait allusion et qui aboutissent à cet autre vide, "Le blanc souci de notre toile."[3]

Rien, venu du rem latin, annule cette matérialité première et son hasard[4]. Il y a transfert absolu de valeur de 'Rien' à 'écume' et à 'vierge vers'. Cette affinité transcende le poème pour reparaître dans Le portrait enchanté: "le mensonge [Rien-fiction] est le bain aux eaux rieuses, où nagent volontiers les femmes, elles en serrent dans leurs doigts l'écume qui n'est

---

1 Idem, op.cit., O.c., Salut, p.27.

2 Ibid., p.27.

3 Ibid., p.27.

4 Note: ce premier mot mire le "RIEN" en tête de la page 474 ibid., Un Coup de dés. 'Rien' en tête de vers nous revient encore dans Brise marine, La Chevelure, Eventail (de Madame Mallarmé) et trois fois dans Rondel I.

rien."[1] Le Mallarmé des Propos nous aide à comprendre qu'il ait pu enrichir ce 'Rien' d'une déhiscence d'où sort le 'vierge vers' comme l'abolition d'Une dentelle s'abolit mène à la vierge naissance autogénétique: "le Rien qui est la vérité"[2]. A la manière du miroir, ce mot liminaire 'désigne' - à part le premier vers en sa totalité ou en n'importe quelle de ses parties - le poème selon le mode orphique:

> Seul principe! et ainsi que resplendit le lustre, c'est-à-dire lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit ['n'importe'] et notre vue adamantine, [...] il se passe, en fin de compte, rien.

L'injonction d'apparaître épouse le leurre. L'écume trace le pourtour du calice autrement invisible, nous rappelle par cet indice une invisibilité mirifique [le mirifique est relatif au miré: mirificus, mirari]. La morphè qui s'accommode de l'expansive et rétractile écume 'désigne' la hylè de l'objet. Je rappelle que les évocations réflexives tendent à substituer une noétique [le perçu] à une noématique. Nouveau 'absent de tous bouquets', le matériau hyalin surgit de son occultation: "un objet échappant, qui fait défaut"[4].

Le verre de champagne reflète le creux tombal de la tasse du sage chinois et la coupe funéraire levée en toast à Gautier —

---

1 Ibid., Le portrait enchanté, p.594. Je souligne. Note: la femme qui nage = la 'sirène'.

2 Idem, op.cit., Propos, p.60.

3 Idem, op.cit., O.c., Crayonné au théâtre, p.647.

4 Ibid., La Musique et les Lettres, p.647.

mort. Je tiens à préciser un sens qui me paraît probable. La dilatable écume 'désigne la coupe' à la manière du lac dans Las de l'amer repos[1], c'est-à-dire la 'coupe latérale' de l'objet au moyen d'une représentation qu'on suppose coupée par un plan. La tautologie abasourdit: coupe du contour, du profil - 'coupe' de la coupe. Quel mot-miroir que celui-ci: la coupe latérale d'écume, la coupe de champagne, la coupe du vers écrit, l'interruption d'un suspens. En effet, pour Mallarmé, la coupe synecdoque opère une brisure de l'ordinaire: "l'art naît d'une coupure du réel, d'une interception"[2]. Le poète soutire d'ailleurs un reflet secondaire de "Nous naviguons"[3]. Car en anglais comme en français, coupe équivaut à l'ancien 'vaisseau', vessel. L'ancienneté du terme paraît acceptable du fait que la coupe de champagne reproduit un style très ancien: "Of all modern drinking vessels, dit Lytton-Sells, the champagne glass most closely resembles the ancient kylix."[4] Aussi, il s'avère qu'une des coupes latérales traditionnelles est justement la 'coupe de navire', nous apprend le dictionnaire. A la suite de ceux de A la nue accablante tu, Brise marine,

---

1 Note: comparez dans ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71, le "peu profond ruisseau" stygien. Cf. cette thèse, p.536. Il y a aussi la coupe latérale du lac du cygne, ligne de givre qui sépare deux blocs de transparence, un même d'un même.

2 Mallarmé, Divagations, Fasquelle, Paris, 1943, p.265. Je souligne.

3 Idem, op.cit., O.c., Salut, p.27.

4 Lytton-Sells, op.cit., p.369.

et le Coup de dés, voici un nouveau 'vaisseau' fantôme, ne serait-ce que par sa transparence qui se laisse 'mirifiquement' appréhender.

L'écume étale un suspens visible, celui de sa présentation en coupe latérale[1]. Prolongement du filigrane rariflore de Las de l'amer repos, elle 'désigne' par son tressaillement une extension fantomatique, une effervescence du vers-verre saisie en 'une coupure du réel' de tout à l'heure. L'écume signale la femme volatilisée dans A une petite Laveuse blonde [2], Billet à Whistler[3] et Mes bouquins refermés. Dans ce dernier poème, l'écume encore 'désigne', choisit pour une dignité en conférant son onction lustrale à "Une ruine, par mille écumes bénie"[4]. Sa mousse participe à l'aérien et à l'aqueux, concrétisant celle-ci, volatilisant celle-là ainsi que le montrent ses emplois dans Brise marine, Au seul souci de voyager et A la nue accablante tu.

Perçoit-on un désavoeu de la fonction lénitive et organisatrice de l'écume? Les êtres qui séjournent en cette substance sans emprise devraient en être justiciables. Comment expliquer les sirènes noyées? Le côté fictif de l'écume, son relais du miré, son occultation blanc sur blanc nous instruisent. Et ces créatures

---

1 Note: ce suspens visible sera absent ailleurs, par exemple dans Mallarmé, op.cit., O.c., Toast à Gustave Kahn, p.863: "je tends une coupe privée de mousse".

2 Cf. ibid., A une petite Laveuse blonde, p.17, vers 39.

3 Cf. ibid., Billet à Whistler, p.65, vers 6. Note: dans Salut comme dans Le Guignon et Victorieusement fui, l'écume se marie à la tempête.

4 Ibid., Mes bouquins refermés, p.76.

fabuleuses? "Mainte à l'envers"[1], elle étalent la chair torse et les pâles écailles, semblables aux bulles de la surface, du dessous ichtyoïde; ceci les rend semblables à l'épatement du champagne. Peuvent-elles racheter leur vivacité en imitant les nymphes, "blancheur animale au repos"[2] dans l'eau de L'Après-Midi d'un Faune? Même pas, car la blancheur des autres créatures fabuleuses 'ondoie' [onde-noie]. L'auteur recourt à la noyade métaphorique au vers 68 du poème du Faune.

Comme dans Une dentelle s'abolit et A la nue accablante tu la musique se manifeste dans son silence. Le nom même des sirènes procède étymologiquement du chant[3]. Entendez 'si'-reine, le 'si' étant la pénultième note de la gamme d'ut exploitée dans L'Après-Midi d'un Faune, A la nue accablante tu et Pour votre chère morte. Et ces 'sirènes'? Paradoxe revisité dans Ses purs ongles et A la nue accablante tu où Mallarmé présente encore la mort des créatures fabuleuses. Les sirènes induisent en principe à la noyade et non l'inverse. La notion de noyer ce qui noie ou de faire disparaître une paroi réflexive tient tête au hasard; la mort s'en trouve réduite à une velléité, insignifiée par mutatis mutandis.

---

1 Ibid., Salut, p.27.

2 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

3 Note: cette valeur mélodique semble paraître, quoique moins précisément, dans Tombeau (de Verlaine), O si chère de loin, Petit air I et surtout dans Victorieusement fui le suicide beau où le 'si' revient deux fois.

Cohn a remarqué avant moi la redondance de "Telle, loin"[1]: "Mallarmé obviously enjoyed the harmony of tele (Greek: far) with loin."[2] Je précise du mot 'tel' la chose suivante: figurant en huit des poèmes que j'étudie, il profite de son association avec tele, loin. Dans Salut il confère l'illusion d'une grande distance. Le vers se lirait: 'loin-loin se noie une troupe'. Peut-être doit-on entendre 'mythologiquement à l'écart'. A supposer que la noyade ait lieu, elle conférerait une mort heureuse, vu la gaieté de la "troupe"[3] et l'invulnérabilité de leur androgynat: SIRENE = SIRE-REINE, janus royal qu'on retrouve dans Prose (pour des Esseintes). A part l'évocation de la septième note de la gamme d'ut mentionnée déjà, le renforcement de 'si' [oui] employé pour contredire une idée négative [celle de la mort] est à remarquer[4] ainsi que la possibilité de l'adverbe d'intensité 'si': la sirène, la tant reine.

"Mainte à l'envers"[4] ['mainte en le vers'] participe de plus au motif d'inversion des trois sonnets à l'étude. Pourquoi

---

1 Ibid., Salut, p.27.

2 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.34. Note: 'tel', 'telle' paraît encore en début de vers dans Petit air I, Quand l'ombre menaça, Les Fenêtres, Une dentelle s'abolit, et isolé en fin de vers dans Toast funèbre. Il figure encore dans Hérodiade, II, Scène, Eventail (de Madame Mallarmé) et Las de l'amer repos.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Salut, p.27.

4 Ibid., Salut, p.27. Note: comparez ibid., Toast funèbre, p.55: "Moi, de votre désir soucieux, je veux voir".

tant de sirènes? "Celle, la Muse, pas d'autre que notre âme, divinisée"[1] suffirait. Mais Mallarmé n'est pas seul à lever une coupe en toast à ce banquet. L'Orphée qu'il ébauche, ici comme ailleurs, représente l'âme collective des poètes. A part le motif d'inversion des sirènes 'en le verre' à l'envers, il faut concéder que ce motif s'affirme déjà avec les tensions haut-bas de "tangage" et de "foudres"[2]. Aussi il y a en "Le flot de foudres et d'hivers"[3] l'inversion conceptuelle d'ardeur et de chasteté qui amplifie la blancheur écumée - à la fois étale et sémillante. On peut entendre aussi 'Le flot de foudres [génie] et d'hivers [dits-vers]'. Une telle réciprocité non-pareille des contraires fonde d'importants écrits en prose comme Confrontation et Conflit.

Je passe au mot "souci"[4] qui paraît dans Au seul souci de voyager. Subsidiairement, mais au niveau de l'explicite, 'blanc souci' concourt à la volupté d'allègement des pâleurs par les pâleurs. Au noeud animiste de sirènes arrivées à l'état limite de la pâleur fragile, à celle de l'effervescence marine et ivre [champagne], à la luisance d'une coupe qui ne déroge pas de son absence mais abdique sa morphè vient affleurer 'le blanc souci de la toile' maritime et esthétique. Elle réactive sa composante, le 'vierge

---

1 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.503.

2 Ibid., Salut, p.27.

3 Ibid., p.27.

4 Ibid., p.27. Note: comparez ibid., Toast funèbre, p.55: "Moi, de Votre désir soucieux, je veux voir".

vers', l'un portant l'autre vers l'éréthisme d'un allègement total. En anglophile qu'il était, Mallarmé savait que 'souci' traduit care: considération, caution, sollicitude et amour s'ajoutent au sens. Le promeneur en yole de Valvins devait connaître ces fleurs sauvages qu'on nomme lysimaque mais qu'il aurait connu sous le nom familier de souci d'eau. L'effloraison fantomatique se laisse deviner. S'il avait dit 'le blanc lys de notre toile' chacun aurait reconnu l'absente de tous bouquets, la fleur qui paraît dans Toast funèbre et L'Après-Midi d'un Faune. Mais la mention, mettons de lys, aurait poussé le lacis d'enchaînement à l'effondrement devant lequel, toujours, il s'arrête tout juste.

Dans ce poème liminaire, léger au point que les commentateurs y reconnaissent une manière de sonate à jouer scherzo, il va de soi que le lecteur perçoive en 'blanc souci' l'émergence de 'sans-souci', tout comme on dit 'blanc de mémoire', 'sans mémoire'. " N'importe ce qui valut"[1], tout à la désinvolture du geste levé en toast confirme cette possibilité. Mallarmé profite souvent de l'indifférentisme de 'n'importe': "Toujours, n'importe le titre"[2], et encore le laisser-aller maritime dans Un Coup de dés: "sans nef / n'importe / où vaine"[3].

---

1 Ibid., p.27.

2 Ibid., Le crieur d'imprimés, p.64.

3 Ibid., Un Coup de dés, p.463. Note: dans Salut, la néantisation et le fatalisme paraissent analogues à ceux d'un passage ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p. 502: "n'importe, tout cela n'est pas, [...] n'importe."

Quel réseau autour de cette toile blanche, nouvelle toile d'araignée, tendue à présent sur le châssis d'un vers-verre évasif. J'entends l'écho du mot anglais 'toil', synonymique de souci: le blanc souci de notre 'souci' s'ajoute aux redondances déjà mentionnées - 'la coupe [latérale] de cette coupe' et 'loin-loin'. Je perçois encore l'évocation sonore de cette autre substance ajourée, le tulle, écume vestimentaire. Proteste-t-on que Mallarmé n'y a probablement jamais pensé? Que dire alors de "voile de tulle illusion"[1]? L'effervescence du tissu, "tulle illusion"[2], paraît plus d'une fois, particulièrement à propos de la danseuse. La voile blanche des bateaux, la blanche toile de l'oeuvre encore aux prises avec son devenir, jette un voile sur son pur concept, la page-linceul, "enveloppé[e] de généralité comme par le voile"[3].

Le repérage des blancheurs dénonce de la part de celui qui les sollicite et les articule entre elles une adhésion orphique au dissipé, la poussière du temps qu'il affectionne, mue en blancheur protectrice comme celle de la pruine sur un fruit. Elle assure l'intégrité non maculée tout en voilant, une blancheur en son caractère évasif et en son sursis. Entre l'oecuménisme des blancheurs attractives et l'élément mortuaire privatif ne joue aucune polarité d'exclusion, du moins pas suivant une axiomatique orphique.

---

1 Ibid., La Dernière mode, p.764.

2 Ibid., p.798.

3 Ibid., p.763.

Pour peu qu'on relise le Coup de dés, on retrouve la confirmation de la plume de la toque d'Hamlet, voltigeant à même l'écume véhémente, ce nouveau "flot de foudres et d'hivers"[1]: "plume"[2] "en foudre"[3].

Le sonnet qui débute vide ['Rien'] finit tel ['blanc souci de notre toile']. La précarité de la succession dépeinte dans Salut n'empêche pas la schématisation de cette succession. Mallarmé va vers une cristallisation, une réduction qui sera intégrale à mesure que sa toile s'agrandit à partir d'une coupe authentique non reflétée, commémorative de la complicité de la matière qui s'offre à l'Idée pour pénétrer le Beau.

A la nue accablante tu... .

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves [...]

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

Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.[4]

---

1 Ibid., Salut, p.27.

2 Ibid., Un Coup de dés, p.468.

3 Ibid., p.469.

4 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

Avec son ciel nocturne de nuages et d'éclairs [bas /alte d'un site nébuleux qui descend, puis 'laves' ignées], ses écumes fouettées par le vent[1], sa noyée androgyne [sire-reine] et son abîme d'où surgit comme un ossement le dernier vestige d'un bateau, A la nue accablante tu de 1895 présente parmi les courtes pièces le plus négatif des itinéraires initiatiques. Précédant de deux ans le Coup de dés, il en exécute un raccourci saisissant. Ainsi que dans l'oeuvre magistrale à venir, la matière s'impose à tous les mouvements de l'intelligence et de la volonté sans transcendance possible.

Aucun passage du poème ne semble offrir un espoir de sursis. Le "sépulcral naufrage"[2], cet attentat obscur ne laissant de trace qu'un "si blanc cheveu qui traîne"[3] fait dire à Mauron qu'il y a "beaucoup de bruit pour rien"[4]. Il n'y a effectivement aucun bruit dans ce décor pétrifié qui prolonge le silence d'Une dentelle s'abolit et emprunte la surdité aquatique de Hommage (à Puvis de Chavannes). L'étalage de 21 'a' mornes et le taciturne 'tu' du cinquième vers renforcent l'étouffement sonore du vers liminaire qu'impose la nue céleste avec son affaissement de basalte.

---

1 Note: ibid., Un Coup de dés, p.460, "L'Abîme / blanchi / étale / furieux" reflète de ce sonnet 'Tout l'abîme'-'vain [blanchi d'écume]'-'éployé'-'furibond'. Aussi Hamlet va reprendre la sirène non encore différenciée par l'âge adulte.

2 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

3 Ibid., p.76.

4 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.90.

'Basalte' introduit le secret, et par là le silence: "tréfonds / de basalte / Lieu du plus noir secret / Pour voile / se frange / Sinistrement blanchi et s'illumine"[1]. Non seulement silence basaltique mais ennui de l'être qu'on peut "contenir par le voile basaltique du banal"[2]. Au silence et au banal, 'basalte' ajoute la fiction: "massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte"[3]. Sans même être de basalte, la nue peut 'accabler': "De l'éternel azur la sereine ironie / Accable"[4].

Tout le poème marque un refus du reflet sonore: les échos restent 'esclaves', le drame tu, la chanteuse mythologique noyée, la trompe d'avertissment silencieuse. Aussi, 'laves' du vers deux imprécise, délave le virtuel. La sirène, ainsi que je l'ai expliqué au cours de l'étude de Salut, incarne un voeu musical manqué; elle meurt en partie par contagion, faute de s'actualiser en reflet sonore à sa jumelle céleste, "la nue accablante"[5]. L'énigme musicale des sirènes - tout fastueux clairon, dissolvant de l'esprit des aventuriers, puis la chute non fondée de leur chant avec

---

1 Mallarmé, op.cit., Noces, p.191,192. Note: tréfonds = abîme, basalte = basalte, voile = voile qui surgit au vers huit du sonnet, se frange = écume, sinistrement blanchi et s'illumine = la noyade en blanc.

2 Idem, op.cit., O.c., Crayonné au théâtre, p.298.

3 Ibid., Solennité, p.329. Note: comparez la présente fiction, 'faute / De quelque perdition haute'.

4 Ibid., L'Azur, p.37. Note: cependant, dans 'ironie', on entend l'écho anglais: iron [fer]. Iron-nie, une lourdeur métallique qui nie.

5 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

celui des marins dans l'eau - surgit du texte. La corroboration, au dire des commentateurs qui reconnaissent le mutisme, viendrait de "trompe sans vertu"[1]. Or une 'trompe de brume', entrée en usage courant en 1888, est un appareil maritime sonore utilisé pour signaler une alarme.

Cependant, dès 1820 d'après le dictionnaire Robert, il existait aussi des appareils capables d'émettre des sons dans l'eau ["sépulcral naufrage"[2]= naufrage sous-marin] et qu'on nommait aussi 'sirènes'. Mallarmé, toujours fasciné par les progrès de la fin de siècle, s'émerveillant de l'invention et de l'usage courant des becs à gaz, ne pouvait manquer d'apprécier le nom poétique qu'on donnait à l'appareil d'alerte, et surtout devait-il s'intéresser à l'autre qui résonnait sous l'eau, le premier capable de faire revenir les entités mythologiques par la stridence de leur message attenant le désastre, le second reproduisant une monotone note enfouie, 'musique marine du silence'[3].

Sans recourir au dictionnaire, je vois deux autres possibilités dont je propose maintenant la première. Je pense spontanément à la trompe d'Eustache, le canal qui rejoint la partie antérieure à la caisse du tympan. Les échos seraient esclaves, non

---

1 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

2 Ibid., p.76.

3 Note: comparez ibid., Sainte, p.53, "Musicienne du silence". En la monophone émission de l'appareil sous-marin il y a 'monotone'. Comparez ibid., Au seul souci de voyager, p.72, l'habitant aquatique " Qui criait monotonement".

accomplis si l'oreille qui leur est offerte s'avère sans vertu, infirme. Encore une fois, comme le veut le maître, on profite de revenir au plus patent, tout en se gardant de permettre à une interprétation d'en exclure une autre. J'ajoute plus loin un troisième sens possible.

D'aucuns diront que le sonnet n'a réussi qu'à noyer un être fabuleux, symbole des illusions. A une petite Laveuse blonde et L'Après-Midi d'un Faune exploitent le thème de la noyade belle parce que fictive du féminin merveilleux. Ne confondons pas la sirène avec la Chimère muette mais tourmentée considérée dans mon exégèse de Quand l'ombre menaça. Chadwick a raison de voir en la sirène une métamorphose du poète[1], semblable à Ophélie enfouie en Hamlet. Le notoire d'Ophélie? Encore une chanteuse blanche, une innocence noyée. Alors que la nymphe de Puvis est reconstituée avant d'avoir été perdue, les créatures de Salut, de Ses purs ongles et du présent sonnet meurent avant d'avoir été objectivées, germes étincelants des origines.

La résolution réflexive heureuse de Hommage (à Puvis de Chavannes) n'aura pas lieu, ni celles des nudités dans Soupir, Las de l'amer repos, Quelle soie aux baumes de temps, Petit air I ou Le Nénuphar blanc. J'arrive à la troisième possibilité de "trompe sans vertu"[2]. La sirène meurt dans un filet d'écume, "Dans le si

---

1 Note: comme la sirène, l'âme du poète ibid., Crayonné au théâtre, p.293, est "une si exquise dame anormale".

2 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

blanc cheveu qui traîne / Avarement"[1]. Je songe à Mallarmé qui voyait en la Voie lactée les pertes nocturnes d'un poète, rêverie dont cette image offrirait le répondant marin. Il y a d'ailleurs l'indice génésique "flanc", le phallique "mât dévêtu"[2] et la bave humorale. En 'mât', on remarque une reprise du Mât tarotique présent dans Hommage (à Puvis de Chavannes). Aussi l'acte de conception reviendra amplifié dans le Coup de dés dont ce sonnet propose comme le miroir en miniature. La 'trompe sans vertu', incapable de se réaliser en sa fonction, peut être une trompe de Fallope, oviducte de la femme.

La noyade dans A la nue accablante tu intéresse plus que celles de Salut. S'étant aventuré lors du poème liminaire dans la barque célébratoire de la création, il affronte à présent les eaux ultimes. Chassé dit:

> [...] il paraît très intéressant que, parti de la description des eaux enfermées dans des bassins de pierre et passant par la douce fluidité des rêveries, Mallarmé, au soir de son existence, en soit arrivé à être sans cesse visité par l'idée de la tempête en mer.[3]

Certains aspects de ce drame initial me paraissent intéressants, d'abord la notion, reprise de Salut, de noyer ce qui traditionnellement entraîne à la noyade. Ce renversement oblitère encore une parcelle de hasard. Je ne suis pas d'accord avec Bernard qui

---

1 Ibid., p.76.

2 Ibid., p.76.

3 Chassé, Le vocabulaire nautique de Mallarmé, R.S.H., octobre-décembre, 1957, p.459.

conclut que: "Il n'est nullement question, pour Mallarmé [...] du naufrage de ses espérances, [...] mais de l'homme en général et de sa lutte contre les forces de l'univers."[1] Bien que le poète évoque cette lutte, la mort s'en trouve à nouveau réduite à la velléité, vu l'atteinte portée au hasard. Voici une mort insignifiante que celle occasionnée par un simple cheveu d'écume qui réussit à noyer, mais avec difficulté, 'avarement'. On songe à la minceur mortelle et calomniée du ruisseau stygien du Tombeau (de Verlaine). Par ailleurs, Mallarmé surdétermine la mort avec le notable 'basalte' qui, comme elle le fait pour Poe, fournit plus qu'il ne faut: "bloc de basalte que l'Amérique appuya sur l'ombre légère du Poète, pour sa sécurité qu'elle ne ressortît jamais."[2]

On pourrait dire que cette mort signale la fin du rêve paradisiaque, ou encore, que même l'équipage du bateau ne peut projeter l'ombre d'un spectre. Mais le naufrage réclame un écran fantomatique; il veut se projeter seulement sur les nuages, ces apparents cumuls du pétrifié mortuaire. La "perdition haute"[3] qui devait être reflétée là comme un lointain écho dans le temps fait défaut ["faute de"[4]]. Comme dans Une dentelle s'abolit et

---

1 Bernard, op.cit., p.120.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Bibliographie, p.78. Je souligne.

3 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

4 Ibid., p.76.

Salut, le miré est abjuré. Nous avons vu que la velléité s'imprime à la noyade. Dans l'esprit de quiconque une noyade évoque la disparition puisqu'elle entraîne vers les profondeurs. Pour Mallarmé, notamment dans L'Azur et dans Tristesse d'été, la noyade représente une occultation ou une néantisation. Alors que la muse animiste s'engloutit, naît fictivement la toile-page blanche.

Il ne faut pas imaginer la lutte vouée à l'échec faute de l'aptitude mallarméenne à évoquer l'image qui s'efforce d'être, celle d'un bateau entouré d'un chant marin. Je ne suis pas d'accord avec Noulet qui dit qu'une conspiration de la matière a étouffé "ce qui existe à peine, la forme entrevue d'un mythe naissant."[1] Revenons au mât sans voile qui n'a ni utilité ni sens apparents. Vue de loin, sa forme allongée dénoncerait tout aussi bien le naufrage occulté et sépulcral de la sirène que résorbe une ténuité d'écume allongée en filet extravagant. Mais comment y aurait-il de mât au-dessus des flots si le naufrage n'était que sépulcral? Le mât viril et procréateur surgit comme le poing masculin dans Un Coup de dés. La mer écumante engendre, outre Vénus ou ses semblables, l'Oeuvre: "pourquoi prendre pour éternel modèle de l'Art l'inconsciente nature et dire 'Soyons sales!' parce que l'Océan écume?"[2]

Rien ne se meut de son propre mouvement qui soit indépendant du tout-puissant rythme marin écumé. Mallarmé nomme cette

---

1 Noulet, op.cit., Dix poèmes de Stéphane Mallarmé, p.138.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.231.

écume "Suprême une"[1] [anglicisme:supreme one]. 'Suprême' résume la connaissance ["Tu / Le sais écume"[2]] et l'amour [ême]. Su-prême donne su = le savoir et ême = aime. 'Suprême' maintient et reflète la figuration de la sirène en la torsion de sa lettre majuscule initiale, cette créature qui dans le Coup de dés soufflette le rocher qui, alors, s'évapore en brumes. Comme dans cette oeuvre exceptionnelle et dans Une dentelle s'abolit, 'suprême' participe à la procréation avec son germe inclu dans le circonflexe qui paraît d'ailleurs six fois dans le présent sonnet. 'Suprême' active chez Mallarmé une tentative d'apparition, maintenant l'élan d'ingénuité écumante qui se dégage du circonflexe. De la lutte avec les éléments, "conjonction suprême de la probabilité"[3] naît un vague héritier dans le Coup de dés, peut-être seulement une plume blanche. Les reprises à partir de Brise marine des termes 'suprême' et 'naufrage' se résolvent ici en la réapparition de la 'toile blanche' de Salut qu'incitent les nuages enroulés autour du mât; ces nuages rappellent en quelque sorte la voile du bateau.

Mais que signifie exactement 'l'écume abolit le mât dépourvu de voile'? On sait depuis l'Ouverture ancienne que l'abolition allège de toute manifestation première ou évidente. Que le bibelot de Ses purs ongles soit 'aboli' signifie, d'après moi, qu'il

---

1 Idem, op.cit., O.c., A la nue accablante tu, p.76.

2 Ibid., p.76.

3 Ibid., Un Coup de dés, p.464.

est troué, ajouré comme le rideau d'Une dentelle s'abolit. Le mât est 'aboli', entendez fictivement restitué à la blancheur de sa voile initiale par une pâleur ajourée d'écume qui se hisse spectrale, envoyée là-haut par "Tout l'abîme [...] furibond"[1], image idéale pour faire surgir l'idée d'elle-même,"cette voile alternative"[2], un même fictif à un même fictif.

Il me paraît certain que le tragique ne triomphe pas tout à fait dans A la nue accablante tu. Entre parenthèses, pour attirer l'attention, Mallarmé dit: "(tu / Le sais, écume, mais y baves)"[3]. La bave buccale anticipe l'hilarité des ténèbres du Coup de dés. Surtout remarquons la sérénité et l'accalmie du dernier vers que souligne le triple an assoupi: "Le flanc enfant d'une sirène"[4].

Encore une fois, comme dans Las de l'amer repos, Tombeau (de Verlaine), Salut et le sonnet du cygne, le maître paraît vouloir faire du sol de la réalité une horizontalité muette qui s'articule sur un vide exquis, "vain éployé"[5], un sol qu'on peut affouiller dans sa totalité. Commençant ses Poésies avec le paysage effervescent de Salut, Mallarmé clôt le recueil avec deux autres

---

1 Ibid., A la nue accablante tu, p.76. Note: cf. cette thèse, p.682 où je compare les emplois de 'manque' et 'aboli'.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.461.

3 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

4 Ibid., p.76. Je souligne.

5 Ibid., p.76.

intronisations d'écume. A la nue accablante tu et Mes bouquins refermés. Dans le présent sonnet, les fiançailles du monde produisent encore une naissance, celle de la voile idéale qu'on retrouvera dans le Coup de dés: "Fiançailles / dont / le voile d'illusion rejailli leur hantise"[1]. Le poète maintient la quadripolarité en cette tentative d'horizontalité avec le signalement vertical du mât dépouillé de voile.

Dans les trois poèmes que je viens de considérer, ainsi que Mallarmé l'anticipait pour le Coup de dés, "tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit."[2] Le virtuel triomphe. "Le cosmos, l'en-soi essentiel, dit François Hertel, [...] ne se proférant jamais, il ne se trahit point."[3]

---

1 Ibid., Un Coup de dés, p.464.

2 Ibid., Préface, Un Coup de dés, p.455.

3 F. Hertel, Du Métalangage, éd. de la Diaspora française, 1968, p.17.

QUATRIEME PARTIE

LE MESSAGE SPIRITE ET LA REFLEXION DU LANGAGE

CHAPITRE VIII

SUR LES BOIS OUBLIES...

Sonnet.
(Pour votre chère morte, son ami.)
2 novembre 1877.

-"Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre
Tu te plains, ô captif solitaire du seuil,
Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil
Hélas! du manque seul des lourds bouquets s'encombre.

Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre,
Une veille t'exalte à ne pas fermer l'oeil
Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil
Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre.

Qui veut souvent avoir la Visite ne doit
Par trop de fleurs charger la pierre que mon doigt
Soulève avec l'ennui d'une force défunte.

Âme au si clair foyer tremblante de m'asseoir,
Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir."[1]

Pour illustrer le dynamisme réflexif dans l'expression poétique de Stéphane Mallarmé, j'entreprends l'analyse en profondeur d'un sonnet que le disciple Mondor juge être "un des plus purs achèvements"[2] de son maître, Pour votre chère morte, son ami. Je ne voyais guère comment il m'était possible de présenter une vue à la fois authentique et complète du miroir mallarméen sans considérer à fond un court poème pour faire état de la prodigieuse

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69. Note: aux prochaines pages de cette étude, je donne le titre en sa forme succincte: Pour votre chère morte.

2 Mondor cité dans ibid., Notes et variantes, p.1491.

valeur réflexive du vers et du vocabulaire de Mallarmé. J'avais pendant un temps songé à faire de cette étude de texte le centre de ma thèse, mais la prolifération des appartenances du miroir m'a entraînée à prospecter des directions imprévues qui ont abouti à une thèse plus volumineuse que je ne l'avais prévue. Je présente donc, ici, ce qui est un résumé de mon étude première. Bien que celui-ci soit encore massif, j'ose penser que la lecture en sera fructueuse pour qui est sensible à l'exceptionnelle virtuosité poétique de Mallarmé. Que l'étude de ce sonnet suffise pour montrer combien le poète était marqué par le jeu des mots, des lettres même, qui se mirent d'un poème à un autre avec une complicité jamais atteinte par d'autres auteurs - et peut-être jamais entreprise.

Les analogons réflexifs du miroir au niveau du langage de ce poème me paraissent parmi les plus riches qu'en fit le poète. Puisque mon étude comporte une analyse fort détaillée du vocabulaire de ces quatorze vers, ainsi qu'une mise en rapport de celui-ci avec l'emploi que Mallarmé en fit ailleurs, particulièrement dans ses vers, une forme succincte de versification, telle que celle du sonnet, s'imposait. Aussi, j'ai opté pour un poème qui ne semble guère poser de problèmes exégétiques; comme j'ai tenté de le faire avec Les Fenêtres, je me donne pour tâche d'écarter cette évaluation communément acceptée.

Face à ce sonnet, peu d'exégètes ont consenti à poser la question que Mallarmé ne manquait pas de poser devant les choses

même les plus simples: Qu'est-ce que cela veut dire? Pourtant, il ne s'agit ni de vers de jeunesse, ni de vers badins à l'intention d'intimes, et inscrits soigneusement sur cailloux, oeufs ou éventails. Notre sonnet date de la grande période parisienne, précisément de 1877. Nous abordons un des célèbres Tombeaux et pour ce, il paraît sage de ne pas trop promptement faire chorus avec Mauron qui conclut que: "On a à peine besoin d'un commentaire sur ce sonnet."[1] Dans son oeuvre consacrée aux Tombeaux de Mallarmé, Davies réitère ce point de vue: "Il est vrai que ce poème présente peu de difficultés d'interprétation. Plus que les autres poèmes commémoratifs, il a le caractère d'une pièce de circonstance."[2] Il dit ensuite que ce sonnet mérite de retenir notre attention surtout parce qu'il offre d'intéressants points de comparaison " avec les autres Tombeaux" et permet "une précieuse vérification de [sa] méthode d'exégèse."[3]

Les Tombeaux dont on compte sept après l'immortel Toast funèbre demeurent, aux yeux de nombreux commentateurs, la quintessence de l'oeuvre mallarméenne. Ils sont orphiques de par leur préoccupation avec la mort. Ce sonnet à l'étude est le dernier de la période 1869-1884. Qu'il soit "prolongement [...] du Toast

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.103.

2 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.115.

3 Ibid., p.115.

funèbre et, comme lui, parmi les meilleurs ouvrages du poète"[1] suffit pour retenir notre attention, une entière attention que, jusqu'à présent, seul Léon Cellier a excellemment et fructueusement accordée. Richard, en dépit de sa massive recherche et son abondante documentation, n'y accorde que deux ou trois phrases. Ma présente étude fait modestement suite à celle du regretté Léon Cellier.

Que ce sonnet ait attendu 1913 pour être offert aux lecteurs de Mallarmé ne devrait pas attirer les jugements, ni le fait qu'aucune correction ou variante n'ait été retrouvée. Hérodiade allait connaître le même destin posthume; cette comparaison suffit pour nous empêcher d'attribuer au sonnet un rang de second ordre dans la poésie mallarméenne.

L'auteur lui-même nous renseigne à son sujet. Reprenons le célèbre passage sur Hamlet: "Il n'est point d'autre sujet, sachez bien: l'antagonisme du rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur."[1] Il dit bien 'son existence'. Le veuf mis en scène dans le sonnet figure une hypostase du poète: premier miroitement. Ce reflet reconnu, peu nous importe à présent que Mallarmé destine le poème à un lecteur ami, que cet homme soit l'égyptologue Maspéro ou Lefébure ou un autre, que le destinataire ait reçu ou non ce Tombeau. La loi du miroir mallarméen veut qu'à présent le poète seul compte.

---

1 Mondor cité dans Mallarmé, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1491.

Est-ce donner raison à Thibaudet pour qui le grand problème de Baudelaire et de Mallarmé aurait été qu'ils "n'ont pu sortir d'eux-mêmes"[1]? Je reconnais en cette parité du veuf et du poète, telle que considérée à travers le prisme conceptuel du miroir mallarméen, plus qu'une inhabilité à sortir de soi. Michaud constate en cette réflexivité un phénomène assez simple:

> la situation qui existe, selon Mallarmé, entre le poète, son poème, et le lecteur. Le poète apparaît comme celui qui montre, le lecteur regarde ce qui est montré, et ce qui est montré est une certaine image, que l'on voit bien entendu dans un certain miroir.[2]

Mais ailleurs, méditant sur le poème-miroir, Michaud voit un "Carrefour en liaison essentielle avec tout le reste du monde."[3] Cette assertion me porte à considérer que la conjonction veuf-poète prend une valeur secondaire dans la thématique du miroir. Avant tout, un être de langage se saisit du lecteur. Mais qui est le lecteur? Qui est ce poète? Question à laquelle s'arrête Gill:

> le miroir est [...] le poème non d'un autre poète mais de celui qui s'y mire, le poète devenu son propre lecteur, nouveau Narcisse, Poète, lecteur et poème-miroir sont devenus un même moi.[4]

Plus saisissante encore la constatation qui suit: "Oui, le miroir est parfois un poème, Un poème par exemple de Mallarmé lui-même, un poème écrit pendant sa première jeunesse et où il se voit, ou

---

1 Thibaudet, op.cit., p.31.

2 Michaud, op.cit., Le thème du miroir dans le symbolisme français, p.160.

3 Idem, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.59.

4 Gill, op.cit., Le thème du miroir dans la poésie de Stéphane Mallarmé, p.164.

voudrait se voir, tel qu'il était alors."[1] Si ce sonnet n'en est pas un à proprement parler de jeunesse, c'en est un à propos de sa jeunesse et de ceux qui l'ont peuplée.

Mallarmé avoue plus loin dans sa méditation sur Hamlet que le malheur qui donne suite à ~~tout~~ sujet authentique en est un de jeunesse, un dont l'écho ne cesse de se réverbérer: "l'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs."[2] Cette entité obsessionnelle à la source de l'oeuvre authentique, ce personnage veuf en pleine jeunesse s'affirme d'une manière autonome; éploré, il corrobore un "deuil qu'il se plaît à porter."[3] Le poète met au point cette autonomie; ce jeune affligé serait quelqu'un "qui se débat sous le mal d'apparaître" et qu'on ne saurait réprimer en nous, "personnage unique d'une tragédie intime et occulte"[4]. Plus qu'un Doppelganger, ce puer aeternus auquel Mallarmé réagit plus vivement que le commun des mortels; il y reconnaît "quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences."[5]

Mais le veuf s'épanche-t-il vraiment seul? Son épouse ne prend-t-elle pas la parole? Une phrase de Fowlie précise la nature de cette dame idéale: "What happens in the poem is due to the

---

1 Ibid., p.165.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Hamlet, p.299.

3 Ibid., p.299.

4 Ibid., p.299.

5 Ibid., p.299.

disappearance of the woman. Her speech is heard because she is not there. The creation of a poem inevitably reflects a dissolution, a vanishing."[1] Aux yeux de Mallarmé, la femme idéale sera toujours l'Absente.

Dans Pour votre chère morte, il n'est pas tant question de l'épouse que de l' 'effet qu'elle produit', de l'émotion qu'elle suscite, de l'acte qu'elle propose. Le besoin de recourir à une volatilisation du réel, d'emploi insigne d'ailleurs, se trouve peu rétribué puisque la volatilisation implique une certaine densité préalable. Dans L'Après-Midi d'un Faune, par contre, il désinvestit savamment nature et êtres de leur densité, la chair se mue en "incarnat léger"[2] et les bosquets en "sommeils touffus"[3]. Surtout n'oublions pas qu'à cette époque de 1877, la femme idéale se met en retrait pour céder la place à divers poètes, au Poète en général.

Le veuf est bel et bien un personnage unique, sa tragédie 'intime et occulte'; étant spirite, cette tragédie ne pourrait guère se définir isolément de l'occultisme. Aussi, il porte son deuil avec complaisance, ruminant toute la soirée devant le foyer, languissant pour le 'sépulcre à deux' et refusant de prêter attention au message de l'horloge. Mêmement, il se 'débat sous le mal

---

1 Fowlie, op.cit., Mallarmé, p.184.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

3 Ibid., p.50.

d'apparaître' puisqu'il est 'captif solitaire du seuil', lequel livre accès à un ailleurs, peut-être au monde en général. Il enfouit sa jeunesse dans une chambre close. Le personnage d'Hérodiade que parachève le passage suivant sonne comme un déclic: "O miroir! [...] / Que de fois et pendant des heures, désolée [...] / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine"[1]. N'est-ce pas, à nouveau, le personnage jeune et prisonnier, se complaisant dans son deuil, penché sur le passé, personnage d'une tragédie intime et occulte autant que celle du cygne? On peut tout aussi bien reconnaître dans le veuf les traits essentiels d'Igitur. D'autres personnages, le pitre esseulé, le rêveur de Soupir, le sage chinois, Vasco et le promeneur de Petit air I se mirent ici de façon globale. Plus question de rares similarités en enfilade et dont la récurrence à elle-même suffirait pour justifier la thèse des correspondances occultées chez les personnages de Mallarmé.

Ici, aucune invention ou fable, encore moins d'anecdote; assurément, l'incident est vécu autant par le poète que par le présumé Maspéro, si l'on adopte la thèse quasi universellement acceptée selon laquelle la morte figurerait la ravissante Ettie Yapp, jeune anglaise, blonde aux yeux bleus, rencontrée à peine quelques jours après cette autre femme blonde, appelée à devenir la future Madame Mallarmé. Etrange magnétisme qui semble déterminer les couples féminins dans la vie du poète, rendant l'une accessible

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45.

alors que l'autre reste tabou. On doute mal qu'une même loyauté envers cette allemande aux yeux aussi bleus que ceux d'Ettie, et envers le très aimé Henri Cazalis, alors orageusement et pour encore longtemps lié à la future Madame Maspéro, empêcha le jeune Stéphane de se laisser aller aux sentiments que même la correspondance intime laisse à peine poindre.

Longtemps après les ébats de Fontainebleau auprès de cette jeune 'séraphine' anglaise adulée à distance, la mort lève l'interdit amoureux. Le poète immortalise alors celle que les liens d'amitié rendaient accessible et pourtant inaccessible à la fois, avec l'ambivalence d'une glace proposant l'être tout en le scellant dans son froid[1]. Ce jeu d'accessibilité et de distance assurera, nous le verrons, le clou du présent sonnet.

Peu importe puisque toutes les présences féminines fantomatiques se définissent par leur mutualité, se miroitent idéalement jusqu'à se confondre: la soeur cadette perdue, le fantôme de Déborah Parritt de Ce que disaient les trois cigognes, l'amie Harriet, sa mère perdue [Elizabeth], la fée coiffée de clarté d'Apparition, la défunte nixe dans le miroir, l'épouse [Marie la 'fanée'] - - et une constellation de sept étoiles ['Septuor'] dans un miroir pour les rassembler et les résumer toutes sept. Ainsi transparaît une parité pas tout à fait secrète; elle semble d'une simplicité

---

1 Note: en quelque nostalgique et secrète sorte, les liens amicaux de Mallarmé l'incitaient à voir en Ettie Yapp sa femme par procuration. Il est déjà reconnue que cette secrète nostalgie pour l'Anglaise a pu fournir le mobile du poème Apparition.

déconcertante, et il est curieux que personne n'ait fait le rapport entre ce septuor de défuntes et les évocations de nombres dans cette oeuvre qui en compte si peu. La plus forte récurrence met en relief le nombre sept: visite de la morte Déborah le jour des Rois, donc sept jours après celui de la joie, le choix du mot 'septuor' pour clore le sonnet Ses purs ongles, le veilleur solitaire de Las de l'amer repos, "plus las sept fois du pacte dur / De creuser par veillée une fosse nouvelle"[1], enfin, la date en exergue de Pour votre chère morte. Aussi, dans ce poème, paraît au vers douze "Si clair"[2], le 'si' étant d'après une de ses acceptions la septième note de la gamme d'ut.

Le double sept commémore toutes les défuntes: la mère trépassée en 1847, la soeur dix ans après en 1857, l'**'épouse'** en 1877. Il semble singulier que l'auteur ait précisé ainsi la date pour une oeuvre qui n'en était pas manifestement une de circonstance, une dont ne témoigne aucun remerciement écrit, ni aucune mention de la part du récipiendaire dans la correspondance adressée au poète. Que plusieurs mortes soient évoquées paraît probable puisque Mallarmé se donne la peine de préciser la date de la Toussaint, de la communion des âmes. Ni Madame Maspéro ni aucune autre intime du poète n'est décédée le deux novembre[3]. Comme dans le

---

1 Ibid., Las de l'amer repos, p.35.

2 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

3 Note: St.Aubyn dit dans op.cit., p.106, qu'il s'agit de l'anniversaire de la mort de Madame Maspéro, une erreur que beaucoup de critiques reprennent à leur tour.

'septuor' de Ses purs ongles, ici encore toutes les trépassées se mirent dans ce chiffre idéal, ce qui nous aide à comprendre pourquoi Mallarmé aurait choisi de taire ce sonnet.

Le jour des Morts, a lieu la visite des vivants aux défunts, et non l'inverse comme dans ce sonnet. L'auteur lui-même insiste sur ce point au cours de son article sur ce sujet dans La Dernière mode. Dans Ce que disaient les trois cigognes de 1858, c'était encore une morte qui partait en visite, un jour de 'visitation' suprêmement royal, voire sacré, la fête des rois mages.

Seul le titre, en contraste avec le sonnet, évoque le poète; il s'y exprime d'ailleurs elliptiquement:

(Pour votre chère morte, son ami)
2 novembre, 1877.[1]

La totalité du sonnet proprement dit cède la parole à la morte. Impossible alors de douter de son existence, du moins sur le plan poétique. D.A.K. Aish dit bien que "dans les Tombeaux et les Hommages, il croit toujours en l'au-delà, en un monde non-matériel."[2] Le poème déroute; malgré la forme de communication orale qu'il prend, comment définir l'épouse comme vraiment absente ou vraiment présente? Voilà le seul aspect trouble du sonnet, d'un trouble qui ne tient pas du lieu commun mais de la subtilité du texte. On se rappelle l'expression de Mauron: "l'absence n'est

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69.

2 D.A.K. Aish, La Métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé, Droz, Paris, 1938, p.17. Note: cet auteur a tort, car tel n'est pas le cas dans Toast funèbre.

que l'expression d'une présence latente, donc un signe de profondeur."[1] Moins permis encore serait quelque doute porté contre la vitalité versificatrice de la défunte que viennent appuyer les guillemets et le tiret liminaire du texte.

Point ici de sursaut fantastique cher à Blake ni même l'ombre d'une métempsychose qui habite les Morella, les Ligéia et les Eleonora de son maître Poe. On chercherait en vain les tentatives de dépassement d'un Dante, d'un Goethe ou d'un Nerval. La mise en scène de cette revenante, insolite par sa simplicité et sa familiarité, met en retrait jusqu'à l'influence de l'ami Villiers. Gentille plutôt que grandiose, l'épouse s'exprime en consolatrice. Le lecteur ne dépiste aucun indice du monstrum horrendum profond du poète qu'exhibent la plupart des autres Tombeaux. Il n'y a même pas le manichéisme quasi édulcoré qui oppose licornes et nixes dans Ses purs ongles.

L'abord de ce poème m' incite vers une interprétation orphique plutôt que spirite. Car on sent bien que, sans que lui soit cédée la parole, le mari d'abord convoite ardemment les retrouvailles avec son Eurydice; non pour entreprendre un dialogue spirite, et, partant révélateur des mystères de l'existence, mais pour la ramener bel et bien à lui, vu que, 'captif solitaire du seuil' de la mortalité, il lui est impossible de la rejoindre. Trois aspects cependant brouillent le thème orphique. Je ne suggère pas que ce thème mallarméen ne supporte aucune variation,

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.131.

bien au contraire; ces variations agrémentent tous les textes orphiques. Ici, Eurydice prend l'initiative et vient jusqu'à l'époux prisonnier du 'seuil'. Ensuite, il manque le défi orphique dans ce sonnet tout fait de suavité. Finalement, l'aventure orphique traditionnelle de l'époux et de l'épouse ne saurait en être un de consolation et de rassurance, mais marquerait le déchirement d'une jonction impossible et culminerait en un coup d'oeil coupable et refoulé, car l'orphisme présuppose la tragédie d'un spiritisme manqué.

Cellier voulait bien reconnaître à ce sonnet un filon spirite, mais il ne manque pas de noter que la juxtaposition du "spiritisme et ses fantasmagories ou ses rites excessivement minutieux" avec "la tendresse conjugale la plus pure risquait d'être fâcheuse"[1]. A son tour, Mauron n'y reconnaît qu'un élargissement de Ce que disaient les trois cigognes de 1858[2]. Sans accorder ma foi à une interdépendance des textes, il serait regrettable si, par souci d'innovation exégétique, je refusais de voir en cette 'Narration française' un miroir rudimentaire du sonnet de la morte. Comment autrement rendre compte de la parité imagée du bois hivernal inhabité, de la tombe veuve de fleurs, de la chambre de veille où un solitaire attend la Visite en contemplant son feu, de la date officielle d'une Visitation religieuse? L'heure fatidique

---

1 Cellier, op.cit., p.161.

2 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.82,83. Note: on appelle quelquefois cette rédaction de jeunesse la Narration française.

de minuit, cette heure hors du temps, entre hier et demain, et le doigt spectral, lequel, si faible qu'il soit, s'allonge assez effilé pour percer l'obscurité comme la double lame des aiguilles à minuit suffit pour séparer le temps en passé et en futur et installer l'interstice propice à la Visite, tous ces facteurs suffisent pour témoigner d'une commune genèse des deux textes. Je crois toutefois que le sonnet renferme plus que le traumatisme du deuil adolescent et dépasse de loin son réseau d'images obsessionnelles. Le poème se distingue de l'oeuvre de jeunesse par sa suavité sur tous les plans. La morte de 1877 ne dit nulle part qu'elle pense à son mari: c'est une notion acquise qui accentue sa sérénité unique. Non plus ne réclame-t-elle des larmes, bien au contraire. La jeune Déborah de la Visite antérieure, encore aux prises avec les affres de la séparation, sentait le besoin d'établir, de dire clairement l'intensité de sa souvenance: "Le soir, quand je suis dans mon cerceuil et que pénètre en moi la lumière glacée de la lune, je pense à vous."[1]

Les sourciers pourraient tout aussi fructueusement prospecter Le Corbeau d'Edgar Poe. La même visite de minuit à un mari éploré s'y retrouve; surtout, ce poème a l'avantage d'avoir indubitablement été présent à l'esprit de l'admirateur français puisqu'il était occupé - précisément à la même époque que la composition du sonnet - à la traduction du Corbeau. Laissons de côté les

---

1 Mallarmé cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.23.

sources putatives. Le certain, c'est que le spectre, unique tant qu'on voudra, rentre bien dans la lignée des fantômes mallarméens, jamais frappés de culpabilité ni - exception faite pour l'évocation de Poe en tant qu'ange de la Mort - vengeurs. Mais cette revenante se distingue parmi ses semblables pour avoir été l'un de deux spectres à s'exprimer. Ailleurs, la parole n'est conquise qu'une fois dans Toast funèbre, pour cependant se dissoudre dans le cri désespéré: "Je ne sais pas! "[1] Le rêve n'envahit pas l'information pour l'obnubiler.

Dès le premier quatrain, l'épouse s'exprime avec une assurance qu'accentue les verbes au présent. En ce Tombeau où se confie la trépassée, nous ne décelons pas le moindre remords, à l'encontre de ce que des lectures cursives ont fait dire à trop de critiques. Malgré nous, surgit le pressentiment que l'époux partage déjà en une plus large mesure qu'il ne le soupçonne, la nature de la morte. Soit qu'il y ait vie après la mort - notion peu mallarméenne - soit qu'il y ait mort dans la vie, notion profondément sienne, et propre à cette époque où débutait la longue veille auprès de son jeune fils mourant[2].

A l'opposé du faune, la revenante ne pose pas de questions au cours de son discours qui célèbre "la force magique de la pensée et du langage."[3] Alors que le faune en arrive à un acte

---

1 Idem, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55.

2 Note: cf. cette thèse, p.563 pour un commentaire sur la vie dans la mort. Cf. aussi plus loin dans cette étude de Pour votre chère morte, p.653.

3 Aish, op.cit.,p.20.

orphique de foi poétique, qu'il s'appuie sur le souvenir pour oser croire que la communion a eu lieu, souvenir que niera la version définitive, la morte outrepasse la foi en faveur du 'dogme' également orphique et - fidèle à cet orphisme - ne s'arrête même pas à considérer la validité du rêve ou de la réalité. Elle se situe au point de croisement de l'oeuvre sur la poésie et de l'oeuvre amoureuse. Voilà qui suffit pour lui valoir une place unique dans le 'gynécée' mallarméen, voire parmi l'ensemble des principaux personnages.

Au cours de la présente analyse, comme ailleurs dans cette thèse, je vais à la rencontre des miroitements privilégiés; avec, j'espère, circonspection, n'ayant cesse de garder en mémoire l'avertissement de Cellier offert aux sourciers d'occultisme et que j'applique à mon thème:

> Critique nervalien, je ne suis pas sans savoir à quelle tentation expose la recherche maniaque des sources occultes. Car en cherchant une source occulte, on risque fort d'en trouver une, alors que ce que nous prenons pour une référence à l'occultisme, peut être un thème banal.[1]

Par fidélité à cette mise en garde, j'ai pris la précaution de limiter à un thème occulte cette analyse qui aurait pu en compter plus d'un. Une nouvelle lecture de l'avertissement de Cellier qui substitue au terme 'occulte' celui de 'miroir' suffit pour me convaincre que le scrupule d'exactitude, s'il profite considérablement de la restriction du champ de recherche, ne pourrait être

---

1 Cellier, op.cit., p.175.

adéquatement servi par ce seul moyen. Le 'miroir', soit-il ou non magique, se prête tout autant, sinon plus [vu son autonomie face à la tradition], à toutes les interprétations. -- 'Car en cherchant une source dans la thématique du miroir, on risque fort d'en trouver une, alors que ce que nous prenons pour une référence au miroir peut être un thème banal.' Ajoutons: peut être un thème tout à fait autre, peut vraisemblablement n'en être aucun. Je veux toutefois suivre un autre conseil de Cellier, donné cette fois de vive voix, à Grenoble, et qui se résume ainsi: 'Il ne faut pas étouffer ses trouvailles par pudibonderie; aussi lamentable est de pécher par manquement que par excès.

Or, pour ne pas pécher ainsi, je dois, dans la mesure du possible, m'appuyer sur l'ensemble du vocabulaire mallarméen, surtout le vocabulaire poétique. Le poète ne limitait pas seulement ses thèmes mais tout autant son vocabulaire. Que Mallarmé limitât son répertoire de mots importe; plus significatif encore, il le faisait expressément pour doter ses vers et même les textes entr'eux des prestiges de la loi des correspondances. Telle présentation serrée aboutit à des yantra, des cercles de protection censés agir contre les états d'esprit chaotiques auxquels il fut en proie.

Se consacrer au mot à mot de ce sonnet, c'est encore respecter l'injonction de grand nombre d'exégètes, parmi eux, Chadwick: "rien chez Mallarmé n'est fortuit."[1] Ayda reprend: "Ayant

---

1 Chadwick, op.cit.,p.74.

la conviction ferme que dans les écrits de Mallarmé, jamais un terme, un mot ne sont employés au hasard."[1] A scruter le vocabulaire du poète, nous avons la satisfaction d'obéir à celui même qui voulait donner l'initiative aux mots. Ainsi, en suivant son célèbre précepte, je compte retrouver un peu de "la cohérence interne [qui est] finalement ici le seul critère valable d'objectivité."[2]

-"Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre
Tu te plains, ô captif solitaire du seuil,
Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil
Hélas! du manque seul des lourds bouquets s'encombre.[3]

Premier vers: -"Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre

Ne nous méprenons pas sur l'apparente limpidité du vers liminaire. Il est possible de reconstruire un chassé-croisé à partir du motif clair-obscur qui installe une vibration lumineuse sans aller à l'encontre du glissando de suavité qui fonde le texte, lequel s'enrichit de ce qui, pour avoir été si heureusement maintenu, se révèle être une continuité indéfiniment transitive des zones légères et lourdes, lumineuses et obscures, autonomes et dépendantes. Dans un vers qu'il invertit exprès, un double contraste oppose le noir des étendues d'arbres qui sont blanchis par

---

1 Ayda, op.cit., p.98.

2 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.36.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69.

l'épithète 'oubliés' [entendez: couverts de neige, livides[1]] et la blancheur que suggère 'hiver', noircie par l'épithète 'sombre'. Le oi aigu de 'bois' cède la place au ou sourd de 'oubliés' tandis que le i aigu de 'hiver' se résorbe dans la nasale om de 'sombre'.

Cette mise en rapport des contraires et l'élaboration de leurs tacites complémentarités qu'autorise l'atmosphère spectrale se poursuit tout au long du sonnet. Considérez les accouplements de 'manque' avec 'lourds'; de 'Minuit' [ou le nombre douze] avec 'vain nombre [ou le nombre vide, zéro]; de 'tison' avec 'ombre'; de l'efflorescence lourde avec une pierre légère à un tel point qu'un être désincarné peut la déplacer; viennent ensuite l'ascensionnel 'soulève' uni à un écrasant 'ennui', puis le contraste de 'force' avec 'défunte' et le 'si' noir et aigu pour annoncer 'clair'; enfin, la stabilité de 'foyer' touchant par un procédé syncoptique le vibratile 'tremblante' et le définitif 'revivre' dépendant de l'aléatoire 'emprunte'. Et j'en passe. Par cette exquise mutualité où rien n'est tout à fait certain, par ce va-et-vient ininterrompu commence pour la morte la longue remontée de la noirceur.

J'approfondis néanmoins mon interprétation de 'oubliés' puisque celle de Davies me contraint à des éclaircissements que

---

1 Cf. Chassé, op.cit., Les Clefs de Mallarmé, p.23. Note: il attire l'attention sur l'étymologie apparente de 'oublié' qui l'apparente à 'livide'. Aux bois désolés d'un cimetière se superpose l'image d'un bois enneigé.

mes nombreux commentaires préalables sur l'oubli mallarméen ne suffisent pas entièrement à élucider[1]. Me fondant sur l'emploi que le poète fait de 'oublié' dans ses vers, je le prends pour interchangeable avec ignoré[2] ou enseveli, oblitéré. Des onze emplois d''oubli' que je compte dans l'oeuvre poétique de maturité, il n'en est que deux qui répondent au sens conventionnel que lui assigne Davies: "La servante oublia de boutonner son col"[3] et "Je hais une autre aumône et veux que tu m'oublies"[4] Parmi les autres emplois, correspondent à une éclipse par suite d'un philtre volontairement recherché [vin, poison, parfum ou autre] ceux de L'Azur, Les Fenêtres, Enfant prodigue, Hérodiade, II, Scène et L'Après-Midi d'un Faune:

> [...] donne, ô matière,
> L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché [5]
>
> Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles [6]

---

1 Note: Davies dit dans op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.117: "Est-ce parce que l'hiver semble recouvrir la terre entière d'un voile d'oubli, comme une couche de neige ou de givre?" Une note au bas de la page ajoute cette précision: "On aurait tort [...] de supposer que Mallarmé attribue systématiquement un sens inhabituel à ses mots." Il est reconnu, au contraire, que cette tendance n'a cessé de croître pour être à peu près indéniable à l'époque parisienne qui vit l'éclosion du présent sonnet.

2 Note: Mallarmé semble réserver 'ignoré' pour les situations abstraites ou exaltées; par exemple, dans op.cit., O.c., Hérodiade,II, Scène, p.44: "âge ignoré"; ibid., p.47: "ors ignorés"; ibid., p.48: "ignorant le mystère et vos cris"; ibid., Surgi de la croupe et du bon, p.74: "col ignoré".

3 Ibid., Sonnet, p.22.

4 Ibid., Aumône, p.40.

5 Ibid., L'Azur, p.38.

6 Ibid., Les Fenêtres, p.32.

> [...] enivré de parfums extatiques,
> Dans l'oubli du noir Gouffre et de l'Infini cher,[1]
>
> [...] qui ne sont pas des fleurs
> A répandre l'oubli des humaines douleurs[2].
>
> Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
> Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
> Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins![3]

Si le présent emploi de 'oubliés' cadre avec ceux-ci, l'aspect volitif serait partagé par la nature; un certain orphisme joindrait sa connivence à l'oubli du mari qui ne visite plus les bois. La démission mémorielle peut encore s'assimiler à un voile de néant comme dans Ses purs ongles:

> Que, dans l'oubli fermé par le cadre se fixe[4].

Finalement, 'oubli' apparaît en tant que linceul de blancheur dans le sonnet du cygne dont le miroir-piège se cache sous la neige: "Ce lac oublié que hante sous le givre"[5]. Bien plus qu'une nappe de neige ou de givre, il y a en 'oubli' un évidement du paysage, un estompage des formes qui le définissent et nous rassurent sur sa matérialité: similia similibus. Pour s'être en quelque sorte fantomisé, le dehors se fait propice à la Visite de l'Ombre. Ce procédé était non seulement naturel, mais, dans la logique des pèlerinages spectraux, peut-être bien nécessaire. Autrement, la notion

---

1 Ibid., L'Enfant prodigue, p.15.

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45.

3 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.53.

4 Ibid., Ses purs ongles, p.69.

5 Ibid., Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui, p.67.

de neige le deux novembre, dans un pays tempéré, serait pour le moins insolite. Sartre, à un autre propos, éclaire sur ce genre de métamorphose: "l'apparition d'un ami mort comme irréel se fait sur le fond d'appréhension affective du réel comme monde vide de ce point de vue."[1]

Un dernier emploi du verbe 'oublier' dans la poésie mallarméenne ressort du premier Tombeau de 1873, Toast funèbre. Impossible de ne pas lui accorder notre entière attention; il occupe précisément la même place dans le vers parallèle, lequel se clôt avec la même épithète, 'sombre', serrée dans les deux cas en une seule syllabe:

Sur les bois oubliés / quand passe l'hiver sombre
[4-5-6] [12]

O vous tous, oubliez / une croyance sombre[2]
[4-5-6] [12]

Je dis bien 'vers parallèles', vers-miroirs parce que cette récurrence trahit une parité singulière dans cette oeuvre pourtant d'une indéniable minceur. J'ai rappelé les raccrochements de Pour votre chère morte au réseau d'images de la Narration française. C'est peut-être plutôt ce dédoublement qui joindrait le 'Tombeau' à l'oeuvre publiée en 1873 qui rend compte de l'absence d'un si parfait sonnet du recueil de Vers et Proses publié par Perrin en 1893, ainsi que de ceux des deux éditions de 1887 et de 1889 par Deman. Peut-on sérieusement imaginer Toast funèbre et Pour votre chère

---

1 Sartre, op.cit., L'imaginaire, p.235.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55.

morte avoisinants dans ce recueil alors que le premier nie une survie sur laquelle le deuxième fondersa logique interne? Il y avait là suffisamment de motif pour induire tout auteur, sans qu'il soit le moindrement près de l'obsession mallarméenne pour la cohésion interne de l'oeuvre, à supprimer un des deux Tombeaux contradictoires, Tombeaux d'une mutualité d'inspiration qui ne devait avoir cesse de le tourmenter et dont il préférait taire le secret miroitement.

La comparaison du premier vers de notre sonnet avec le trente-septième vers de Toast funèbre impose presque le sens de 'volontairement abandonné' - ici par la clarté du jour, par celles des formes nettes du réel et par celle de la vie en visite au cimetière en ce deux novembre, là par cette autre clarté, celle de la foi en une survie. La visite funèbre ne se limite pas, surtout en ce jour-ci, à celle du veuf. L'anticipation qu'une foule - qu'amasse la seule tradition annuelle - envahira ce lieu de recueillement peut en écarter celui qui ne saurait partager sa 'tragédie intime et occulte'[1]. C'est ce que nous apprend une méditation de La Dernière Mode.[2] Les livraisons de cette revue, à tant d'égards révélatrices du poète qui croyait s'épancher dans

---

1 Cf. cette thèse, p.619 où je donne cette citation.

2 Note: Mallarmé insérait cette méditation dans la rubrique du théâtre, contexte à prime abord curieux, sauf que, à part le choix de la Toussaint, plusieurs autres aspects théatraux informent ce sonnet. On sait que pour l'auteur le théâtre fournissait un exquis jeu d'interdépendances du lieu d'immersion et du spectateur qui s'y plonge, du 'baignant' et du 'baigné'.

l'anonymat, nous étonnent par la place qu'y occupe une longue méditation sur les fêtes de la Toussaint, livraison du premier novembre, 1874, donc presque de la même époque que ce sonnet. Davies et Cellier en font mention en passant, mais la fin de cette méditation qui semble n'avoir retenu l'attention de qui que ce soit m'intéresse surtout. J'y lis l'inquiétude du poète à la pensée que l'époque moderne viendra peut-être supprimer ce rituel du jour des Morts pour lequel "Toute la préoccupation de ce qui d'habitude s'appelle les Passants, tend vers les trois nécropoles, situées sur la colline ou dans les plaines". Mallarmé conclut:

> Qui sait si la touchante procession de cet après-midi et de demain n'a pas lieu pour la dernière fois, avec ses usages traditionnels, que troublera un jour l'introduction, dans leur intimité, de la locomotive, sa hâte, son sifflet et du deuil de tous mêlé dans les wagons? Tant que la question des gares et des cimetières [...] n'est pas résolue, il y a dans l'air comme une sorte d'embarras relativement aux choses funéraires: qui sait même si l'urne faite pour les cendres venant à dominer, on parlera encore du tombeau fait pour notre dépouille, autrement que comme un objet curieux, insolite, ancien? Quel monde d'impressions et je dirai même de sentiments familiers à notre race, changé pour de nouveaux sentiments, pour des impressions différentes, pour des façons encore ignorées de dire sa douleur![1]

Suite à cette lecture de La Dernière mode, il ne serait pas téméraire de voir dans l''oubli' du premier vers quelque procédé métonymique; du lieu volontairement abandonné par l'individu fuyant l''hiver sombre' [nocturne], de ce site 'oublié' par la foule qui progressivement abandonne le rituel funéraire, on

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., La Dernière mode, p.784. Je souligne.

pénètre dans un 'Tombeau' tout à la gloire d'un rituel de deuil intime.[1] Il ne serait pas plus téméraire de voir dans ce vers une réminiscence de la rêverie candide de celui qui signait sa chronique de Paris IX[2]. N'étant pas satisfaite de l'interprétation que prête Davies au présent emploi de 'oubliés', j'ai songé à relire celle qu'il y accordait pour Toast funèbre. Il ne mentionne pas la parité des deux vers que j'ai relevée, mais abonde néanmoins dans le même sens que moi - à supposer qu'on admette cette parité - et invoque, tout comme je l'ai fait, un passage de Mallarmé à l'appui: "Oublier a le sens de rejeter, supprimer; cf. dans La Musique et les Lettres: '...oublions la vieille distinction entre la Musique et les Lettres...'"[3]

---

1 Note: ibid., Toast funèbre, p.54, en retrait de tout leurre, établit l'importance d'un unique rite funéraire qui transcende la question de la foi en une survie: "Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau / Contre le fer épais des portes du tombeau." Là non plus, pas plus que dans ce sonnet, n'y aurait-il de rites récurrents; un seul geste officiel devrait suffire pour consacrer une 'tragédie' qui, pour chacun, restera 'intime et occulte'. Seule la poésie, dans ses hommages funèbres, revient journalièrement pour offrir son hommage, tant dans le présent rite nocturne récurrent que dans Toast funèbre et Le Tombeau de Charles Baudelaire. Les trois Tombeaux reflètent un même refus des honneurs coutumiers de la foule pour laisser aux phénomènes du monde extérieur [soleil couchant de Toast funèbre, réverbère nocturne du Tombeau de Charles Baudelaire] et au poète solitaire de Pour votre chère morte le soin de perpétuer chaque jour le deuil.

2 Note: dans l'ultime poème du miroir et du deuil, Ses purs ongles, 'IX' [dans ce cas 'YX'] prime à la fois sur la rime et sur l'imagerie.

3 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.60. Note: je ne suis cependant pas d'accord avec Davies quand il dit ibid., p.117: "Dans le Coup de dés, par exemple, oublié est certainement employé dans son sens normal: '... la manoeuvre avec l'âge oubliée...(p.463); nous ne voyons pas de raison valable [suite à la p. 639 de cette thèse.]

Hiver. Il fait de l'extérieur un lieu propice pour accueillir les premiers pas de la morte. Cette saison serait de toute manière à la pointure du poète puisque doté des prestiges sus-mentionnés de la spectralité qui propose une réflexion diffuse d'un être éthéré. Ses emplois ailleurs dans l'oeuvre poétique le montrent également fantomal parce qu'il est "lucide"[1]. Lucide étant donné qu'il peut sommer l'inspiration, qu'il peut ressusciter Hérodiade sur son analogon en blancheur, la feuille vierge. Si l'hiver s'inscrit dans cette lucidité, il organise donc en lui la luminosité et la transparence autant que les spectres mallarméens [i.e., la "nourrice d'hiver"[2] de la princesse] qui en font leur lieu de prédilection. L'hiver se spectralise grâce à cette lucidité qui le dépourvoit de l'opacité du matériel. Aussi a-t-il fait "resplendi[r] l'ennui"[3] subit, insolite, qui détermine la fulgurante apparition des apocalyptiques "flots de foudres et d'hivers"[4].

Si l'on scrute le mot lui-même à la manière de Mallarmé qui allait jusqu'à perdre - il l'avoue bien - "le sens des paroles

---

d'interpréter ce mot autrement dans le sonnet que nous examinons." Or, je donne à l'emploi sus-mentionné de 'oublié' le sens de enseveli, un emploi semblable à celui que j'assigne au qualificatif dans ce sonnet.

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Renouveau, p.34.

2 Ibid., Hérodiade, II,Scène, p.44.

3 Ibid., Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui, p.64. Note: il est à remarquer que 'ennui' et 'hiver' figurent encore dans le sonnet à l'étude. On retrouve dans le sonnet du cygne les autres mots-parents: 'hante', 'autrefois', 'se souvient', 'nie' [sans écouter],'fantôme'[Ombre],'mépris', 'exil'.

4 Ibid., Salut, p.27.

les plus familières"[1], on découvre sans grand effort que HI-VER contient le dimensionnalisme amenuisé du 'i'[hi] qui s'épuise en minceur et tend, avec le bris du point qui couronne la voyelle, vers l'effritement, et qu'il est doté de la transparence du mot VER[RE]. 'Hiver' se précise phonétiquement comme une mince ligne [i] de glace [verre]: 'i-ver[re]'. La mince ligne réflexive d'onde gelée ou stygienne est suggérée dans le sonnet du cygne et s'affirme ouvertement dans Las de l'amer repos et dans Tombeau (de Verlaine). Qu'on examine le mot lui-même ou ses figures, 'hiver' propose une minceur 'lucide' et tend vers une ténuité réflexive.

Sombre. La blancheur hivernale approfondit sa dimension d'étrangeté en s'accompagnant ici de l'épithète 'sombre'. Richard dit bien de Mallarmé que "Son noir miroite de lumières"[2]. Etrangeté d'abord du contraste qu'installe 'sombre' dans le vers. Vrai, et personne ne semble avoir relevé cette évidence, il s'agit peut-être de la banale obscurité de la nuit qui tombe, sans plus, ce qui aussi rend compte de l'absence de visiteurs. En dépit des sourdes sonorités du terme, j'ai du mal à lui concéder le sens de "tristesse" qu'y retrouve Davies, d'autant plus que l'exemple qu'il cite à l'appui est le suivant: "...une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon."[3] A limiter la

---

1 Idem, op.cit., Corr.I, p.242.

2 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.489.

3 Davies, op.cit., Les Tombeaus de Mallarmé, p.116.

citation à ces quelques mots, on peut, comme avec bien d'autres encore, lui attribuer une tonalité de tristesse; ce serait une attribution gratuite puisque rien ne nous y enjoint. Elle devient tout à fait intenable à partir du moment où l'on laisse Mallarmé poursuivre sa pensée. Reprenons et complétons:

> Mon tabac sentait une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon sur lesquels se roulait le maigre chat noir; les grands feux! et la bonne aux bras rouges versant les charbons, et le bruit de ces charbons tombant du sceau de tôle dans la corbeille de fer, le matin - alors que le facteur frappait le double coup solennel, qui me faisait vivre![1]

'Chambre sombre' nous inspire plutôt une sensation d'emmitouflement, un calfeutrage, analogue à celui qu'on retrouve quand on s'enfouit sous les couvertures, lesquelles prolongent, le matin, l'obscurité du repos dont on sort. La notion de tristesse que Davies voudrait récupérer dans ce terme s'invalide dans le contexte de ce sonnet qui ne l'est guère, puisque c'est la nature extérieure à la chambre du veilleur que Mallarmé veut sombre, et d'une obscurité qu'il tient au lecteur d'élucider.

Un regard sur l'emploi poétique mallarméen du mot 'sombre' révèle le sens qu'il lui attribue. On voit aisément 'ombre' surgir du qualificatif 's[ombre]'. Autant d'indices au niveau de la parole qui renforcent l'élément thématique d'apparition, lequel, de fait, ne se réalise qu'au niveau du vers et de façon trompeuse. Le lecteur de Mallarmé a l'impression d'avoir lu la

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., La pipe, p.275. Je souligne.

description d'une apparition quand effectivement il n'a parcouru qu'une marche à suivre pour la réaliser. Aussi les sonorités de 'sombre' installent un creux, un vide perceptible dans la bouche du lecteur, une 'bouche d'ombre'. Logiquement, ce devrait être le tombeau qui se définit par 'sombre'; or Mallarmé n'associe pas ce qualificatif à un espace étroit dans ses vers mais plutôt y prête le sens d'obscur, c'est-à-dire incompréhensible, mystérieux; pour lui, 'sombre' est d'emploi inquiétant et fatidique, tel qu'on le retrouve dans les expressions autrefois d'usage courant: 'sombre empire', 'sombres rivages'. Il se définit d'après une association avec les limbes antérieures et floues, "sombre sommeil d'une terre première"[1] - avec un lieu distant, "sombre château de cuivre"[2] - ou encore avec une acception d'immensité qui déroute les hommes, leur inspirant une fallacieuse et "sombre croyance."[3]

L'aspect spectral de 'sombre hiver' se réfute difficilement si l'on considère que le verbe qui le régit en fait un "passant[]" comme celui "fier, aveugle et muet"[4] du Toast funèbre. Vu la parenté entre le verbe 'passe' et le substantif 'passant', on s'étonne que personne n'ait commenté l'emploi du verbe. Au niveau prosaïque, les saisons passent avec une longueur mensuelle, un sens qui

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47.

2 Ibid., Le Château de l'Espérance, p.23.

3 Ibid., Toast funèbre, p.55.

4 Ibid., p.54.

se glisse dans ce vers; mais le temps en question se définit aussi comme étant un soir de veille, pas même une nuit entière, peut-être une vigie récurrente comme les nuits d'hiver qui 'passent'. Cet hiver n'assume donc pas une valeur de fixité, avec ses givres et ses glaces, tel qu'en réalité il paraîtrait au cours d'une veille, mais il s'organise comme 'passant', visiteur fantomal.

A l'hiver sombre' qui se meut et avance, je propose cette dimension plausible. Technique usuelle chez Mallarmé, 'hiver' pourrait tenir lieu d'un de ses aspects qui, sans enfreindre aux lois saisonnières, pourrait se décrire comme 'passant'. Je propose de substituer à 'hiver' 'vent hivernal' auquel feraient écho de façon subliminale "tu te plains" du vers suivant puis "souffle" et "murmuré"[1] au dernier vers. Plus exactement, je suggère 'vent hivernal dans la cheminée'[2]; il passe, porteur du souffle verbal de la morte qui fonde ce sonnet, sur les 'bois oubliés' de l'extérieur; il se combine avec ce souffle de paroles épuisées pour produire un avant-coureur de la bouffée à peine vitale de sa visite promise et du murmure quasi éteint qui l'appellera. Le phénomène se situe donc à quatre niveaux, celui du vent, celui de la voix qu'il porte dans la chambre close, celui de la visite fantomatique et enfin celui du chuchotement du mari au dernier vers.

---

1 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

2 Note: l'obsession pour les puissances invisibles du vent qui marque Igitur avait été apprise tout probablement dans La Horla de Maupassant.

Le veilleur, en fuite devant tout rappel de la vie alors qu'il languit pour le 'cercueil à deux', n'a pas pris le soin de maintenir le feu; le vent s'engouffre dans ce foyer, il 'passe' sur ces nouveaux 'bois oubliés', les bûches qui s'éteignent et dont il ne reste qu'un tison.

Les autres interprétations du verbe 'passe' deviennent inadmissibles si l'on se fie aux emplois poétiques qu'en fit Mallarmé. Si nous exceptons "quand passe Mondor"[1] dont l'emploi imprécis de 1861 date de bien avant l'élaboration stricte du vocabulaire mallarméen, 'passe' introduit invariablement une atmosphère fantastique et fantasmagorique. C'est même le cas dans la méditation de La Dernière mode que j'ai proposé pour origine partielle du sonnet; là, Mallarmé n'omet pas de faciliter le contact entre vivants et trépassés; il les place de plain-pied au moyen d'une description des premiers qui eût été plus propice à définir les derniers. La majuscule personnifiante frappe: "ce qui d'habitude s'appelle les Passants."[2]

Exclusivement des entités du merveilleux ou présentés comme tels 'passent' chez Mallarmé. Au 'passant' fantôme du Toast funèbre, s'ajoute "la fée au chapeau de clarté" qui "passait"[3] au cours de son apparition. Accèdent à ce monde des esprits, "les

---

1 Mallarmé, op.cit., O.C., A une petite Laveuse blonde, p.17.

2 Ibid., La Dernère mode, p.784. Note: on peut entendre ici le sens de 'ceux qui vont mourir'.

3 Ibid., Apparition, p.30.

grands bohèmes" qui, "fantasquement coiffés de romarin", pourraient ne guère être que des personnages de carnaval, n'était de la précision qui les définit "pailletés d'astres, fous d'azur"[1]. Trois emplois du verbe 'passer' relèvent de la visite surnaturelle, à la fois animiste et initiatique: celui de la cloche dans Le Sonneur, libérée de son tellurisme d'airain pour pouvoir "passe[r] sur l'enfant"[2], celui du "rayon de lune / Qui neige [...] et qui passe au travers"[3] les choses, et le 'fard' de la création artistique qui un instant visite le Pitre: "Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez"[4].

De plus, le verbe 'passe' fait songer au passé, au révolu où se trouve interrompue l'existence de la défunte. Et puisque c'est sur les bois et non dans les bois que l'hiver passe, on imagine volontiers quelque entité animique flottant au dessus du paysage oblitéré. Le souffle à peine vital de l'hiver plane vers la chambre comme le fait l'esprit oral de la morte, comme bientôt planeront les fleurs du quatrième vers. Surtout le bois est-il un site de merveilleux: celui de "quelque Eve au fond des bois"[5], le lieu de la Vénus évasive de L'Après-Midi d'un Faune dont le

---

1 Ibid., Contre un Poëte parisien, p.21.

2 Ibid., Le Sonneur, p.36.

3 Ibid., Le Guignon, p.29.

4 Ibid., Le Pitre châtié, p.31.

5 Ibid., A un Poëte immoral, p.20.

"bois d'or et de cendres se teinte"[1], encore le "bois qui rêve enseveli"[2], de la pervenche animiste qui offrit le bleu aux yeux de l'enfant blonde, et cette géographie du monde antérieur où le sage chinois a "fui l'enfance / Adorable des bois de roses sous l'azur"[3].

Mot inquiétant que ce 'bois', et non seulement parce qu'il rejoint le merveilleux chez Mallarmé. Il présente un trouble interne, l'équivoque d'être identique au singulier et au pluriel; il nous induit à voir dans les bois sylvains le bois entassé dans le foyer, ou une préfiguration du musical 'Si clair' au vers douze. Or tout le premier vers du Faune établit indubitablement la connotation musicale de "Si clair"[4], issu des "vrais bois mêmes"[5] équivoques qu'un futur poème appellera "Le bois de [ses] diverses flûtes"[6]. L'acception musicale des 'bois' s'accroît avec le murmure mélodieux chuchoté à la fin, glissant de la bouche du veilleur.

Le premier vers suggère donc un dehors infiltrant, habité par la voix aimée[7]. Cette plage extérieure n'intervient pas

---

1 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.52.

2 Ibid., A une petite Laveuse blonde, p.18.

3 Ibid., Las de l'amer repos, p.35.

4 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

5 Ibid., p.50.

6 Ibid., Feuillet d'album, p.59.

7 Note: les vers trois et onze montrent que le décor de la morte en est un de l'extérieur.

comme forcément négatrice; elle le serait si la blancheur était absolue plutôt qu'allusive, si le cimetière se figeait en une pâleur indubitable pour présenter "le sens d'une résistance à briser, inhibition glacée, mortelle en cas d'échec, signe enfin d'espace immobile, de hasard et de mort"[1] comme le rappelle Mauron. Mais cette fois le poète ignore obscurément l'immobilité de la blancheur authentique et lui préfère une manière de vague hivernale mouvante. De plus, en ce registre d'un dehors remuant et voyageur[2], pas question d'organiser un groupe fortement associé, manifeste dans la Narration française avec sa tombe, son église, son ange de pierre, etc.

Considérons un moment les deux premiers vers ensemble: "Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre / Tu te plains, ô captif solitaire du seuil"[3]. L'épouse ne dit pas: 'C'était tel moment quand tu étais attristé', ce qui établirait une simultanéité. Plutôt, elle dit: 'Quand c'est tel temps, dans ces conditions précises, tu es triste.' Il y a un lien de causalité. On comprend aisément que le deuil vacille. Il serait insoutenable de vivre dans un désolement intarissable; alors les hommes ont fixé

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.131. Je souligne.

2 Note: Mallarmé use d'un tel décor dans un autre poème, op.cit., O.c., Prose (pour des Esseintes), p.57: "Et non comme pleure la rive / Quand son jeu monotone ment." Si le paysage de notre sonnet se présente insolite parce qu'il se meut, celui aquatique de Prose (pour des Esseintes) l'est parce qu'il donne l'illusion du mouvement.

3. Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

des moments pour ces épanchements, dans ce cas, un temps élargi en une période saisonnière. Ce n'est aucunement un reproche que fait la morte[1], la suavité et le détachement étant trop manifestes. Autant que Poe mort, elle se montre "calme bloc"[2]. A l'encontre du lieu-commun spirite, elle n'essaie pas de soustraire le mari à son deuil.

Certains exégètes, Cellier et Cohn entr'autres, rapprochent ce passage de Stances à Hélène, traduit par Mallarmé à cette époque. Voici le passage qui suscite les comparaisons:

> elle mourut [...]. La pensée de la morte solitaire remplit son coeur d'un chagrin profond et incommunicable. Quand les nuits étaient lugubres et froides, que les pluies d'automne tombaient et que pleurait sur les tombes le deuil du vent, il errait alors plus longtemps encore et ne partait que plus profondément en proie à ses regrets.[3]

Ces lignes de Poe, à la différence de Mallarmé, expriment une simultanéité et non une causalité. Et ceci en dépit du même emploi de 'quand'. La différence réside dans l'emploi de l'imparfait

---

1 Note: Walzer maintient dans op.cit., p.185, qu'il s'agit d'un reproche: "La voix lui reproche [...] de passer solitairement ses soirées à rêvasser dans son fauteuil." Voilà une pure invention. Cette veille est nécessaire à la visite. Aussi les morts de Mallarmé montrent toujours la plus grande noblesse d'âme. Une attitude inversement proportionnelle à celle-ci se trouve dans La servante au grand coeur de Baudelaire que maintes fois on a rapproché de ce sonnet. Là, le survivant allie deuil et culpabilité en sourdine et songe qu'il faudrait apporter des fleurs à la morte baudelairienne. Dans Pour votre chère morte, l'épouse constate l'antagonisme du deuil et de la négligence qui laisse nue sa tombe, mais elle reste celle 'au grand coeur'.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Tombeau d'Edgar Poe, p.70.

3 Ibid., Stances à Hélène, p.232. Je souligne.

narratif chez Poe, alors que les deux vers de Mallarmé s'affirment au présent absolu. Sans être déclamatoire, ce double emploi du temps présent entraîne une solidarité entre un phénomène externe et une sensation interne; la plainte reste consécutive du moment privilégié. De plus, dans ce sonnet, le chagrin n'enregistre pas d'incommunicabilité; se plaindre présuppose le vocal ou le scriptural - on s'engage au motif de cette plainte: le mari languit pour le 'sépulcre à deux'. Alors que personnage de Poe 'errait [...] longtemps', celui-ci reste captif. Aussi, il n'aboutit pas 'plus profondément en proie à ses regrets' puisque la morte se manifeste consolatrice. Enfin, la nuit mallarméenne s'estompe et s'ouvre mystérieuse, tandis que celle pluviale de Poe s'effondre lugubrement. Je veux bien trouver des liaisons discrètes, savantes ou insolites entre les deux écrits, mais ce rapprochement me semble un peu hâtif.

Le son nasal et monotone du verbe 'plains' communique l'impression d'un murmure de lamentation. Il faut remarquer aussi le contraste de ce vers qui enchaîne le 'Tu te' intime du singulier au vocatif périphrastique 'ô captif solitaire du seuil'. Sans commenter cette jonction curieuse, Davies s'étonne cependant que cette périphrase soit "quelque peu précieuse."[1] Juxtaposer l'emploi familier de la deuxième personne du singulier avec une périphrase - pour le moins déclamatoire - suggère une commisération équivoque. L'inversion dans les deux vers vient appuyer le ton

---

1 Davies, op.cit., p.117.

emphatique et porte à croire qu'il ne s'est pas rendu au cimetière en ce jour de la Toussaint: de là, l'absence de bouquets. Si le veilleur gît captif, cela tient peut-être au "froid avec ses silences de faux"[1] d'un autre poème, ou encore se sent-il un peu souffreteux, s'apitoyant sur son deuil. N'oublions pas la connotation réflexive de 'se plaindre': le regret ricoche vers le pleureur. En effet, la visiteuse en paroles mentionne cet affaissement sans le déplorer. La "gravité directe et simple"[2] de la revenante, laquelle exhibe sa clairvoyance, la distingue de l'adolescente Déborah, la jeune présence spirite de la Narration française; anxieuse, elle implore: "O mon père, [...] m'avez-vous bien pleurée?"[3] Le lecteur est en droit de se demander pourquoi on a tant parlé de la volonté de l'épouse, mais si peu de sa clairvoyance, une clairvoyance qui éveillait tout particulièrement les vers du Toast funèbre.

L'épouse a raison de ne pas s'angoisser du deuil perçu puisqu'il ne se resserre pas en émoi tout à fait clos: le veilleur habite un 'seuil'. Le seuil, qui concrétise une fermeture, peut tout aussi bien être une ouverture; c'est une question de choix. L'émoi immanent à lui-même sera celui du sépulcre dont l'accès

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Mes bouquins refermés, p.76. Note: Mallarmé souffrait lui-même d'une telle claustration à cause de sa santé. Il dit dans op.cit., Propos, p.46, qu' "Un vent glacial et noir m'empêche de me promener."

2 Mauron, op.cit., Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, p.16.

3 Mallarmé cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.36.

confine au problématique.

Le spiritisme suggéré au mari, et qui dépendra de sa participation soutenue, entraîne à une ampleur belle, celle de l'acte poétique, et non à une prière. On se rappelle l'anecdote à propos de Mallarmé à qui l'on demandait s'il pleurait dans ses vers. Non, répondait-il; ni ne me mouche. 'Se plaindre' n'apparaît que cette fois dans l'oeuvre poétique, tandis que 'pleur', 'pleurer', contrairement à la réplique mallarméenne, ont une forte récurrence. Mais des vingt emplois que j'ai repérés, trois seulement ont la connotation de tristesse. J'aurais pu recenser d'autres termes - larmes, sanglots, etc., mais cet ensemble devait suffire, d'autant plus que 'pleurer' est le verbe qui offre le meilleur angle d'incidence avec 'se plaindre'[1].

Le chagrin du veuf mire, ce me semble, l'emploi usuel que Mallarmé fait de 'pleurer', un emploi diffus, doux. Si le plaintif s'infléchit en une telle voix, celle-ci deviendrait apte à attirer les esprits, voire, à susciter le Beau. Mais elle doit être digne et non mièvre, surtout dénuée de religiosité. Mauron insiste sur ce point: "Déjà dans la Narration française, cette immortalité poétique s'oppose à la religieuse. La première rend l'objet au poète, la seconde le lui vole (Dieu étant alors de connivence

---

1 Note: il serait trop long d'expliquer l'emploi de 'pleure','pleurer'. Roland Laferrière, dans sa thèse doctorale pour l'Université de Provence, Le thème de la femme dans Les Fleurs du mal de Baudelaire, Etude stylistique structurale, précise à la p.51: "l'image [est] engagée dans la structure lexicale de l'oeuvre et ne prend sens que là."

avec le tombeau, l'Eglise et la froide réalité)"[1].

Captif. Les sonorités halètantes et heurtées de cette épithète proposent un suspens. La paralysie immobilise le veuf à qui manque, en dépit de sa station au seuil, le va-et-vient de l'itinéraire initiatique. Il s'éprouve captif pour être encore vivant; en cela lui échappe l'infusion de la volonté de sa femme qui n'a plus rien à craindre - ni l'Absurde, ni le Néant. Il s'éprouve également isolé dans cette nuit hivernale autant que son analogon, cet autre captif d'un seuil de glace, à moitié élancé. à moitié enterré, le cygne. Le veuf cependant n'hésite point devant l'inconnu; étant le double de Mallarmé, il partage sa certitude qu'il n'y a qu'ici-bas, que la visite spirite est illusoire, un miroir d'oiseaux, un des 'Glorieux mensonges' chantés par l'art. Un célèbre emploi de 'captif' confirme ce point de vue. Je lui accorde une importance toute spéciale du fait qu'il n'y a dans la poésie de Mallarmé que ce seul emploi de 'captif', auquel s'ajoute un seul de 'prisonnier' pour décrire un éventail: "Dont le coup prisonnier recule"[2]. Dans La Musique et les Lettres, il tranche: "Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes n'est que ce qui est."[3]

---

1 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.97.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

3 Ibid., La Musique et les Lettres, p.647. Note: Fowlie ainsi que d'autres exégètes mentionnent la visite proprement dite; je n'y crois pas. La morte se contente de révéler un modus operandi. Mais l'imagination du lecteur glisse naturellement de la promesse d'une visite à ce qu'il croit être l'actualisation de cette visite. Nous recoupons la fiction orphique mallarméenne.

Solitaire. Selon la mystique de Mallarmé, il faut être en quelque sorte spirituellement inclus dans la mort pour que s'organise l'intervention spirite. Très tôt, ce concept émerge: "elle est couchée dans la mort et dans la terre, et moi je m'ensevelis chaque jour dans la solitude désolée de mon bois, et dans la vieillesse"[1]. Vu sa solitude, le mari, qu'il ait ou non officiellement honoré la morte d'un bouquet, s'inscrit spirituellement dans la mort. N'ignorons pas l'emploi presqu'immédiat de 'seul' au quatrième vers et de 'suprême' au huitième vers qui fusent avec 'solitaire'.

De 'solitaire', 'solitude', je relève quatorze emplois poétiques. Un seul d'entr'eux échappe au réseau d'associations mortelles, le vers liminaire de Petit air I: "Quelconque une solitude"[2], lequel intéresse d'ailleurs une 'abdication' et une dépersonnalisation.

Seuil. Le thème du seuil jouit d'une occurrence phénoménale chez Mallarmé. Exception faite pour Eventail (de Madame

---

1 Idem cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.27. Note: la notion qu'il faut être spirituellement inclus dans la mort paraît dans Tout orgueil fume-t-il du soir et Pour un Tombeau d'Anatole.

2 Idem, op.cit., O.c., Petit air I, p.65. Note: il serait trop long d'expliquer les connotations de froidure mortelle associées à 'solitaire','solitude'. Souvent le sens ne se précise que deux ou trois vers plus loin. Pour qui veut les retrouver, cf. ibid., Toast funèbre, p.54, vers 16; Quand l'ombre menaça, p.67, vers 8; Tombeau de Verlaine, p.71, vers 9; Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72, vers 10; Salut, p.27, vers 12; Don du Poëme, p.40, vers 8; Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41, vers 7; Hérodiade, II, Scène, p.44, vers 6, p.45, vers 123; Hérodiade, III, Cantique de saint Jean, p.49, vers 10.

Mallarmé), la notion de 'seuil', diversement élaborée, paraît dans l'ensemble des oeuvres en prose et en poésie relatifs au miroir. Cette notion s'imprime à de nombreux poèmes, notamment à Chateau de l'Espérance, Salut, Le Sonneur, Aumône, Galanterie macabre, La Chevelure, Don du Poëme, Remémoration d'Amis belges, Le Vitrier, Le Tombeau d'Edgar Poe, Surgi de la croupe et du bond, Une dentelle s'abolit, Mes bouquins refermés, Un Coup de dés et Igitur.

Le substantif 'seuil' prodigue tout un arroi de miroitements sous-jacents. Au mari enténébré qui n'a pas encore trouvé sa clarté vocale suave et paradigmatique fait pendant en fin de vers 'seuil', point de jonction entre la lumière et l'obscurité: seuil équivaut à Hasard. Ce monosyllabe laisse la bouche entrebaillée et, par là, entrebaille le vers. Il installe une hésitation à peine perceptible, moins un soupir qu'un aspir vers le sépulcre du prochain vers. Un paradoxe s'impose: comment le mot d'enjambement peut-il ainsi entrebailler le vers sans choquer le lecteur? Il n'est pas vain de se rappeler que 'seuil' s'associe fortement à la notion de foyer, de vie conjugale. Serait 'captif du seuil' l'époux qui languirait pour sa vie familiale d'antan, qui regretterait l'existence idéale où l'attendait jadis l'épouse. Le veilleur serait 'captif de ce seuil familial' s'il ne pouvait s'en détacher pour refaire sa vie.

Quasi identique au mot 'deuil' et atteint du même évidement, ce substantif l'évoque en écho. Mallarmé disposait en congénères 'seuil' et 'deuil' dans son éloge funèbre pour Maupassant. Ce

discours s'intitulait Deuil. On retrouve le mot 'seuil' à quelques lignes du début: "Il semble aussi, entre littérateurs, que le stage au seuil éternel, quand la première cause des ténèbres eut, au front jeune, essuyé toute pensée, baissa les conversations."[1]

Que choisir? Seuil de l'au-delà, celui plus concret de la tombe que double le seuil de la maison conjugale - où faut-il reconnaître le seuil de la fenêtre? 'Captif' s'entendrait mieux alors, puisque la croisée fige, obture l'embrasure fénestrale. Le seuil [pierre] du sépulcre idéal conçu pour le couple [abri de la vivante-morte] correspondrait à celui de leur foyer [fosse du mort-vivant], lui serait immanent, interchangeable.

'Seuil' embrasse d'autres connotations vu qu'il signifie au figuré: début. On entrevoit soudain: captif du seuil de sa vie, entendons d'une jeunesse optativement loin de la tombe, captif des souvenirs de cette jeunesse passée auprès de sa femme. Encore, captif par envoûtement, obsédé par le nom bien-aimé qu'il n'arrive pas à déloger de ses pensées. C'est plausible pour qui se rappelle la consécration offerte à tous au 'seuil' d'une vie: le don d'un nom, celui que le dernier vers fait chuchoter avec tant de rituel.

Idée plus mallarméenne encore - déjà à cette époque l'auteur n'avait de pensée poétique que pour l'Oeuvre: il ne tolérait que les mots aptes à la refléter d'une manière sous-jacente.

---

1 Ibid., Deuil, p.523. Je souligne.

L'auteur-veuf serait-il captif du début, du 'seuil' de ce sonnet? Hypothèse pour le moins concevable dans le registre conceptuel du poète que terrassait la page blanche et qui en a parlé jusque dans ses vers, supposition vraisemblable chez celui qui imaginait des oeuvres idéales pour se pardonner sa stérilité. A y penser de façon prosaïque, donc à y songer selon le mode mallarméen jouant sur l'hermétisme de ce qui crève les yeux, 'seuil' me paraît une dalle de pierre, placée au sol ou autrement basse par rapport à ce qu'elle table. Vient à l'idée ce bas-relief idéal, sculpté uniquement en l'imagination et que le poète rêvait pour la tombe de Poe - Ce Tombeau d'Edgar Poe précède Pour votre chère morte de quelques mois seulement. Si le poète-veuf se situe au 'seuil', au début du sonnet, lui aussi contemple un bas-relief tombal érigé dans l'esprit. Il pourra, s'il y consent, tenter l'ébauche de ce bas-relief: un ultime nom, chuchoté ultimement, paradigme poétique aussi du dénouement de Prose (pour des Esseintes), avec la proféra-tion de 'Anastase' et de 'Pulchérie'.

J'ai tenu à creuser le terme 'seuil' parce que, dans un des rares emplois qu'en fait Mallarmé, il le qualifie de 'furtif'; il intervient incertain, se dérobe sous les personnages: "Le furtif seuil où je règne."[1] Cela n'autorise guère à accueillir toute

---

1 Ibid., Le Nénuphar blanc, p.285. Note: quelques lignes plus loin, l'auteur loue la multiplicité des apparences et des interprétations et célèbre le miroir des virtualités: "Si vague concept se suffit: et ne transgressera le délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages."

analogie survenue à l'esprit. Chassé, qui a établi des rapports inattendus et souvent fructueux, abonde vers l'improbable quand il signale dans La Petite Philologie à l'usage des classes et des gens du monde un rapport entre thrash, l'aire à battre le grain, et threshold, le seuil tassé ou uni comme un dallage: "Le revirement dans la signification peut devenir absolu au point d'intéresser à l'égal d'une analogie véritable."[1] Je ne vois guère l'intérêt des revirements fortuits de signification et préfère prospecter le domaine des analogies.

Troisième vers. "Que ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil"[2].

Au troisième vers le veuf passe, ou semble passer de l'abattement à l'éréthisme, 'Que ce sépulcre' avec sa double sibilante précédée du ue en sourdine contraste avec les sons claironnants subséquents. Le démonstratif porte à confusion. On saisit bien que la morte gît au sépulcre, mais puisqu'il n'a pas été mentionné jusqu'à présent, comment dire 'ce', sinon que le veuf y soit déjà spirituellement inclus? Commence ici le magnétisme de la mutualité, le mariage mystique de l'Hiérosgamos, cet état de perfection entéléchique que Mallarmé appelait "L'hymne des coeurs spirituels"[3].

---

1 Chassé, op.cit., Les Clefs de Mallarmé, p.40.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69. Je souligne.

3 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56.

Un défaut d'individuation du traumatisme souffert lors de la perte des premières présences féminines, tant imaginaires que réelles, règne sans partage dans les textes dédiés aux soeurs, aux mères, aux épouses; il rend compte de la pudeur de ce vers ainsi que de tout le sonnet.

Ce thème que Rony nomme "l'ascèse purificatrice des passions"[1] et celui du 'sépulcre à deux' approfondissent l'orphisme de ce sonnet. Plus jeune, il se lamentait de ne savoir le réaliser: "Nous ne serons jamais une seule momie / Sous l'antique désert et les palmiers heureux!"[2] Même à cette époque d'échec, le poète devinait du 'sépulcre à deux' l'aspect euphorique par le biais d'un animisme qu'il explorait déjà: des palmiers sont heureux d'être choisis pour marquer le lieu du rituel érotico-funéraire.

L'animisme, les forces chtoniennes priment dans la tentative de réunion d'Orphée-veuf avec sa conjointe au royaume des Ombres. La belle phrase de Blanchot s'applique à ce sonnet:

> Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre.[3]

Dans ce vers qui parle pourtant d'union conjugale, Mallarmé respecte l'interdit orphique et ne lève pas le voile au moyen d'une poursuite de la consommation sépulcrale. La morte évoque

---

1 Rony, op.cit., p.44.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Tristesse d'été, p.37.

3 Blanchot, op.cit., p.179.

simplement l'union tombale éventuelle sans y convier sur le coup son mari. On sait que pour l'auteur le sépulcre donne le silence et l'obscurité: "Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit, / Et l'avare silence et la massive nuit."[1] Ailleurs encore, la conscience orphique du coup d'oeil refoulé triomphera. La baigneuse du Nénuphar blanc reste inviolée du regard; le seul nom de Pulchérie inscrit sur une tombe se cache derrière un "trop grand glaïeul"[2]; plus caché encore sera le nom de la fin de ce sonnet, lequel ne se trahit même pas de façon prétéritive. Le lit, pourtant vide, de la princesse Hérodiade se refuse à l'avidité oculaire, protégé qu'il est par un "cierge soufflé"[3] dissimulateur. Cette prohibition s'accroît à un tel point que dans Prose (pour des Esseintes) l'initié orphique se sent contraint à se rassurer d'une exclamation de foi: "(Nous fûmes deux, je le maintiens)"[4].

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55. Note: le sens peut bien être: ce qui nuit à la vie corporelle.

2 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.57. Note: le refus du don oculaire paraît dans plusieurs poèmes de la glace. Songeons au 'vieux rêve' qui se rétracte sous son aile dans Quand l'ombre menaça, repris par le cygne de l'Ouverture ancienne. Le sonnet du cygne glorifie la cécité, de même qu'Igitur au regard 'nul'. A part le 'passant' aveugle de Toast funèbre, il y a les refus oculaires de Brise marine et de Petit air I. Vasco à son tour ne se laisse définir que par un sourire. Dans les autres poèmes d'inspiration diverse, je signale particulièrement les obstinations du rejet du visuel de Renouveau, Tristesse d'été, L'Azur, Hommage à Wagner, A la nue accablante tu et Mes bouquins refermés.

3 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

4 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56.

Cette foi communicative surgit dans le troisième vers avec l'emploi tranchant du futur simple: 'qui fera notre orgueil'. L'épouse invisible use d'une répétition révélatrice; normalement suffirait 'ce sépulcre fera notre orgueil'. Or elle surdéfinit sa déclaration avec 'à deux' qui exclut les autres membres de la famille. La redondance s'explique comme reprise ritualiste et rassurante.

Cellier compatissait avec Mallarmé, frappé par tant de deuils de jeunesse:

> Alors l'étreint, et l'étreindra pendant des années, le désir de rejoindre ses mortes dans la tombe, sans qu'il puisse savoir s'il cherche à renouer à jamais l'union interrompue, ou à sombrer avec elles dans le néant.[1]

Cellier dit bien 'pendant des années'. A trente-cinq ans et au seuil de l'orphisme, le dénouement pour lui sera le Néant. Il s'ouvre à lui parce que le mari renonce trois fois à une part de son individualité pour l'amour de sa femme. En écartant le monde extérieur, il annule son moi social. Dans le moment de cette abdication, il peut s'y refléter et y disparaître. René Guénon déclare: "Il n'y a de connaissance véritable qu'autant qu'elle implique une identification du sujet à l'objet"[2]. Le mari disparaît à lui-même quand il se perd dans le chuchotement du cher nom. C'est justement une des dix conditions que recommande Eliphas Levi et dont Mallarmé en respecte huit dans ce sonnet. Levi dit qu'il

---

1 Cellier, op.cit., p.22.

2 R. Guénon cité par Michaud dans op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.61.

faut s'identifier à la personne aimée et se croire en quelque sorte elle-même. Ensuite le mari disparaît à lui-même quand il accepte de partager le sépulcre du Néant et d'y mêler ses cendres à celles de sa femme.

Tandis que le Faune souffre "De la langeur goûtée à ce mal d'être deux)"[1], tenu à l'écart des nymphes autant dans la réalité que dans le rêve, le mari en éprouve une délectation orphique. L'orphisme pointe vers une louange à l'inaccessible, un refus de tout au monde, et par là un franchissement du seuil, ne serait-ce qu'en esprit. Le réel [le dehors] restera un cimetière. Nulle part le non-moi est-il vide: le silence ne descend ni au dehors ni au dedans. Les sonorités belles fondent l'orphisme, continuent la flûte d'Orphée: dehors, la voix de la morte, dedans, le nom chuchoté et peut-être le craquement de l'ultime 'tison'.

Sépulcre à deux. Mallarmé propose un vase clos comme un poème, une intimité scellée à la manière de deux bouches qui se rencontrent, "réciproques néants"[2]. Quand les bouches se scellent, elles se 'bouchent', pour ainsi dire, à la manière de deux miroirs qui se rencontrent. Un 'sépulcre à deux' incite à une oblitération mutuelle.

Considérons l'association confusionnelle d'images. Sépulcre équivaut à tombeau, 'tome-beau' ou oeuvre, si l'on veut.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.52.

2 Ibid., Igitur,I, Le Minuit, p.435.

Mallarmé qui rêvait à un "livre de fer vêtu"[1] parle mêmement d' "un cercle de fer [qui] serre ainsi qu'un vieux tombeau."[2] La pensée de Michaud nous éclaire: "Dire que le langage est un miroir, c'est dire que le mot n'est pas image par lui-même, mais qu'il renvoie l'image d'autre chose. La métaphore, c'est précisément ce passage, ce transfert."[3] Les citations à l'appui dans l'oeuvre de Mallarmé qui nouent entre 'sépulcre' et 'oeuvre' un lien multiple. J'en choisis une:

> Tout cela, encore n'est qu'histoire d'extase et de déboire, si belle certes que déjà elle forme, par soi, un sujet, presque à écrire; une exceptionnelle histoire à l'extrémité de quoi est le tombeau.
> - Mais quel tombeau et le porphyre massif et le clair jade, les jaspures de marbre sous le passage de nues, et des métaux nouveaux: que l'oeuvre de Villiers de l'Isle-Adam; comme pour de pareilles habitations, ceux du dehors en bénéficient et deviennent ces promeneurs, l'élargissement de l'Ombre qui a choisi de séjourner.[4]

Les dires de Mallarmé renforcent pour 'sépulcre-tombeau' les réminiscences de la "bouche / Sépulcrale"[5], de la projection oraculaire privilégiée. Le mot 'sépulcre' s'incurve[6] par la concavité, la profondeur de gorge en le u central. Les Mots anglais, oeuvre

---

1 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.55.

2 Ibid., Renouveau, p.34.

3 Michaud, op.cit., Le thème du miroir dans le symbolisme français, p.210.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.502.

5 Ibid., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

6 Note: nous devons à Thibaudet la notion d'incurvation du u; dans op.cit., p.53, il précise: "Exultatrice (un grand mot incurvé)".

qui date de la même année que ce sonnet, ce qui importe beaucoup, confirme cette interprétation du u. J'attire l'attention sur deux autres emplois similaires, d'abord "Avant qu'un sépulcre ne rie"[1] de Prose (pour des Esseintes); Victorieusement fui le suicide beau contient un emploi analogue à 'sépulcre à deux' qui se situe également dans le futur - en effet, le 'sépulcre' de Pour votre chère morte n'a toujours qu'un seul hôte: "O rire si là-bas une pourpre s'apprête / A ne tendre royal que mon absent tombeau"[2]. Mêmes joie et fierté fusent au troisième vers du sonnet de la morte. Une ressemblance plus saisissante encore: il sourit de voir son tombeau rendu absent, 'oublié' sous la neige qu'une pourpre céleste 's'apprête' à enrichir de sa pourpre 'royale', celle du moment privilégié et orphique du crépuscule.

Ce n'est pas indûment que je me suis arrêtée au rapport bouche-sépulcre. Il compte essentiellement pour qui veut saisir l'essence orphique et par là féminine du 'sépulcre à deux'. Ce WOMB-TOMB reparaît dans A la nue accablante tu: "Quel sépulcral naufrage"[3]; dans les "Mille sépulcres pour y vierge

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Prose (pour des Esseintes), p.57.

2 Ibid., Victorieusement fui le suicide beau, p.68. Note: on retrouve ici la lettre béante en majuscule du vocatif sigillaire 'O' et les indices buccaux [rire, pourpre]. Les tombeaux de Prose (pour des Esseintes) et de Victorieusement fui... 'rient' parce que couverts ici de verdure, là de neige. Ils sont donc fictivement 'absents', 'annulés'. Je rappelle aussi ibid., Autre Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58, avec son "rire enseveli", ainsi que celui du Faune.

3 Ibid., A la nue accablante tu, p.76. Note: il y a aussi dans ce sonnet une bave buccale, moqueuse.

disparaître"[1] du Pitre châtié et jusque dans le "dais sépulcral"[2] d'Hérodiade, encore tout imprégné du parfum de ses cheveux endormis [morts?]. Alors que la tombe se féminise, la femme peut devenir tombale, mais non à la façon macabre d'un Charles Cros: "Femme, femme, cercueil de chair!"[3] Mallarmé regrette de ne pouvoir faire avec elle "une seule momie"[4] et s'exclame, moins avec effarement qu'avec fascination: "Toi qui sur le néant en sais plus que les morts."[5] On comprend alors que, lycéen, il montrait la même anticipation exaltée qu'à présent: "Sans plus je dormirai dans mon tombeau fécond"[6].

Orgueil. Ce substantif prime dans le vers et dans le sonnet. La poésie - en dépit d'une modeste fréquence du mot - et surtout la prose de Mallarmé y accordent un prestige certain. Avec le roulis des syllabes on sent l'ouverture de or, sa vastitude élancée puis l'abrupte descente de la glottale, le fastueux son gueil, plat et prolongé comme "la ligne finale et calme du lourd tombeau"[7] Ce mot s'installe en 'calme bloc' à la fin du vers.

---

1 Ibid., Le Pitre châtié, p.31.

2 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.43.

3 C.Cros cité par Lebois dans op.cit., p.27.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Tristesse d'été, p.37.

5 Ibid., Angoisse, p.35.

6 Idem cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé lycéen, p.182.

7 Idem, op.cit., Pour un Tombeau d'Anatole, feuillet 132.

Les commentaires dans Les Mots anglais sont d'un intérêt sûr pour ce mot, particulièrement pour la première syllabe OR: "R [...] L'élévation, le but atteint même au prix d'un rapt, la plénitude."[1] Ailleurs, Mallarmé explore G employé avec R: "enfin, il y aurait comme saisie de l'objet désiré."[2] Gloire et vanité se croisent dans ce mot 'orgueil'; selon l'entendement orphique, ces sens ne rivalisent pas. Malgré l'élément sous-jacent de 'vanité', vice du miroir, je n'oserais y reconnaître le thème du miroir caché, n'était de deux éléments lexicaux du sonnet. On a déjà vu que mari et femme rêvent de se fondre ensemble dans leur espace clos en un androgynat narcissique, rendu acceptable par sa candeur. Parmi les suffisances lexicales, il y a d'abord la lettre initiale 'o' qui reprend le 'ô' central du vers précédent, lequel s'isole sous le regard en vertu de son accent circonflexe. On sait quelle importance le poète assignait à cet accent; pour lui, il agissait scripturalement à la manière d'un doigt avertisseur levé.

Cette redondance de la voyelle 'o' reprend en sotto voce un pareil emploi dans le soliloque d'Hérodiade en station devant sa glace; même écho de vers en vers, sauf que dans le discours

---

1 Idem, op.cit., O.c., Les Mots anglais, p.959. Note: les propos dans cette étude du langage priment tout spécialement pour l'entendement de ce sonnet car les deux oeuvres datent de la même année. Par après, les assertions des Mots anglais ont pu perdre de leur immédiateté, ou encore changer de biais au cours de l'évolution subséquente de la pensée de Mallarmé.

2 Ibid., Les Mots anglais, p.938.

de la princesse il est quintuple, les quatre premiers mots enchaînant leur reflet sans intervention autre: " ce miroir. / O miroir: / Eau [homonyme de 'O'] froide par l'ennui dans ton cadre gelée"[1].

Le deuxième facteur lexicologique concerne l'emploi du mot 'vain' deux vers plus loin. Autant que tous les mots-clefs de Mallarmé, 'vain' s'interpose ici plurivoque. Même s'il n'était point plurivoque, sa simple présence ferait écho à 'orgueil' et lui conférerait des résonances d'amour-propre, vice du miroir. Je dis sciemment: faire écho. Tel est l'emploi précis que fait le poète du 'vain nombre' qui répercute l'heure. S'il ne sonne pas en écho dans les oreilles du veilleur, il le fait lexicalement dans 'orgueil' de la première strophe.

Parmi les cinq emplois du substantif 'orgueil' dans la poésie de Mallarmé, seul le présent consacre un triomphe. Ici le désastre est assumé orphiquement, ce qui revient à dire qu'il est transcendé: "la mort, confiait Oscar Wilde à un ami, n'est plus que la justification de l'échec ... le plus grand message de l'artiste est de nous faire comprendre la beauté de l'échec."[2]

Le mari et sa femme ne se retrouvent pas "Désolés sans l'orgueil qui sacre l'infortune"[3]. La sacralisation se précise

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45. Je souligne. Note: j'étudie ce passage dans mon analyse d'Hérodiade, p.447.

2 O. Wilde cité par Jullian dans op.cit., p.225.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Guignon, p.29.

cruciale parce que l'orgueil du Génie fonde son sacre. A qui manque cette consécration, alors "Tremble de s'exhaler le faux orgueil des hommes."[1] A ce moment d'apothéose Gautier retourne à sa source solaire, alors que les médiocres ne disposent de rien pour les munir face au vide. Mallarmé aurait-il acquis de Villiers cette sacralisation de l'orgueil? Dans le Don Juan de son ami, on lit: "Dans son orgueil sacré lorsque l'homme succombe / Qu'importe le néant et l'oubli de la tombe?"[2] On se demande quel sacre confère une part d'immortalité aux deux amants, cette immortalité promise aussi à Gautier en vertu de son art. Porter le deuil, l'assumer pleinement à la suite d'Orphée, en extraire la suavité, que ce soit par la musique[3] ou par la poésie, voilà de quoi il s'agit.

Les deux derniers emplois d' 'orgueil' s'impriment d'une mise en scène stellaire. Cela n'étonne guère quand on se rappelle l'approche analogique mallarméenne, la connotation astrale et lumineuse étant inscrite dans le coloris de la première syllabe: OR. L'éclat astral ne vaut pas le sacre du génie ou de l'amour orphique. "Tout Orgueil fume-t-il du soir"[4] équivaut à l'entropie

---

1 Ibid., Toast funèbre, p.54.

2 V. de l'Isle-Adam, Premières poésies, 1856-1858, P. Lacomblez, Bruxelles, 1893, Don Juan, p.98.

3 Note: le magicien de Thrace n'était point musicien avant le rapt aux Enfers de sa femme.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Tout orgueil fume-t-il du soir, p.73.

stellaire de "Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres"[1]. [Entendez: 'Vous, étoiles, n'êtes qu'un reliquat, une réflexion démentie par le Néant']. Justement, le premier tercet de Tout Orgueil fume-t-il du soir mire l'orphisme de ce sonnet ainsi que certaines de ses images essentielles[2]. Son décor profile une réflexion exténuée de la chambre de veille de la Toussaint; un foyer que n'allume plus un feu et un seul meuble froid que le soleil mourant semble ranimer d'un reflet évocateur propose le souvenir de la veille orphique. Le tercet peut s'entendre ainsi:

> Tourments mortels nécessaires de celui qui est 'passé'
> Serrant comme avec des mains osseuses
> Le lourd marbre tombal qui nie la vie.

N'est-ce pas la même image d'une force défunte, les mains appuyées obstinément contre la pierre du sépulcre?[3] Plus significative dans ce rapprochement des deux sonnets paraît la notion que la tragédie mortelle s'impose: 'affres du passé nécessaires'. Le moment de ces affres s'approprie celui de la création orphique et du deuil qui sacre et consacre l'amour.

Pourquoi, si orphique soit-on, se donner tant de tourments? Parce que le fameux 'orgueil', tant gloire que vanité [futilité] peut survivre: "Un à un, dit Mallarmé à propos de Villiers mort,

---

1 Ibid., Quand l'ombre menaça de la fatale loi, p.67.

2 Cf. mon analyse de Tout Orgueil fume-t-il du soir à la p. 563 de cette thèse.

3 Note: il est entendu qu'à priori, les serres dont il est question sont les griffes ornementales d'un meuble; le glissement à mains cadavériques est légitime car il compare ce meuble à un sépulcre.

chacun de nos orgueils, les susciter, dans leur antériorité et voir."[1] Cela s'entend pour les créateurs; mais les amants? Une astuce: il n'y a qu' "un roc / faux manoir [...] qui imposa / une borne à l'infini"[2]. Un 'sépulcre à deux' et l'orgueil subsistera.

Ce troisième vers s'oppose au procédé de Tout Orgueil fume-t-il du soir; dans deux ans, son fils Anatole va mourir. Le Triptyque qui débute Tout Orgueil fume-t-il du soir en proposera un tableau d'assimilation, d'identification par cette intériorisation. Il s'imagine être la tombe morte et stérile de son fils - encore le schème de la personne tombale. Par un renversement, comme j'ai déjà mentionné, il pouvait se dire que son fils rejoignait les vivants[3]. Mais le sépulcre en question ne représente pas la personne de l'homme éploré; il y a un effort d'extériorisation vers un sépulcre réel et pareille tentative d'extériorisation du souffle verbal de la fin vers cette autre parole hivernale.

Quatrième vers. Hélas! du manque seul des lourds bouquets s'encombre.

Le dernier vers du premier quatrain, ainsi qu'à un niveau moindre, le douzième, semblent seuls avoir retenu l'intérêt des

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

2 Ibid., Un Coup de dés, p.471.

3 Note: dans les épreuves ou les accueils de la glace, le personnage qui abdique la vie [Igitur, le malade] ou même l'effervescence de celle-ci [le sage chinois, le frère de Soupir, le couple de Frisson d'hiver] accède plus facilement aux êtres de l'antérieur.

4 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

commentateurs: "Only the line on the absence of flowers distinguishes it [the sonnet]"[1]. Les exégètes continuent de se disputer la question de l'authenticité des bouquets. Entr'autres, Mauron, Wais, Fowlie, de Nardis, Davies et Chassé insistent sur l'absence des fleurs. Walzer, Chadwick, St. Aubyn, Cellier, Adam et d'autres inclinent vers la probabilité d'un amoncellement de bouquets. Il semblerait plus profitable d'explorer toutes les virtualités de ce passage; comment autrement sonder objectivement un vers que Mallarmé a réussi avec tant de subtilité et d'ambivalence? Refuser une possibilité entraînerait un amoindrissement du sonnet. Il se peut que le poète soit parti de fleurs réelles conduites à un évanouissement idéal par un simple trompe-l'oeil, par une manière de tropisme, disons d'ophtalmo-tropisme. L'évanouissement serait d'autant plus triomphal pour être parti d'une réalité tangible. Le vocabulaire du vers devrait nous éclairer. S'il s'agissait effectivement d'une absence traduite par 'manque', ce vers mirerait de la façon la plus heureuse l'art poétique de Mallarmé:

> Je dis: une fleur! et hors de l'oubli où ma voix
> relègue aucun contour, en tant que quelque chose
> d'autre que les calices sus, musicalement se lève,
> idée même et suave, l'absente de tous bouquets.[2]

'Insciemment', Fowlie profère en passant un deuxième avantage conceptuel à la thèse de l'absence florale. Je dis 'insciemment' parce qu'il prête à son propos une valeur orphique: "the

---

1 Fowlie, op.cit., Mallarmé, p.184.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Avant-dire au Traité du Verbe, p.857.

absence of flowers which on the one hand causes the grief of her lover and on the other hand permits the spirit to return to the hearthside."[1] Le deuil, nous l'avons vu, conditionne la traversée orphique. En sus de la privation florale, de l'abstention d'hommage et de visite, il s'accroît d'un récent remords. Cette pénurie répétée libère la morte: les fleurs formuleraient le signe et l'authentification de son avènement irrévocable dans l'au-delà. Le manque floral lui permettrait de sentir, tout au moins dans l'illusion, une flexibilité, une liberté psychiques accrues; cette force psychique peut parler au survivant, lui rappeler "le devoir / Idéal que nous font les jardins de cet astre"[2], celui de la parole ésotérique et belle, et le rassurer sur l'éventualité d'un destin partagé.

L'orphisme se raffermit pour qui accepte la thèse que la force du désir et de l'élan beau de l'imagination assurent une présence florale idéale. Il serait question de se conformer, outre à l'art poétique, à la toute-puissance du désir:

> impossible, l'hiver de trouver des fleurs pour nos morts - mais encore tout le désir de l'homme qui voudrait en trouver quand même et qui, peuplant ce vide de corolles imaginaires, charge la dalle de leur idéal amoncellement.[3]

Il semble hasardeux d'invoquer l'embarras de trouver des fleurs le jour de la Toussaint; s'il est un jour où les fleuristes

---

1 Fowlie, op.cit., Mallarmé, p.184.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Toast funèbre, p.55.

3 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.72. Note: il y a dans le sonnet de la morte une inconsistance entre la scène hivernale et la date de composition du poème, le 2 novembre.

en disposent abondamment, c'est bien celui-là. Mallarmé le certifie dans un texte de la même époque et va jusqu'à préciser quelle sorte de fleurs peut rentrer en service:

> Songe-t-on aux riches bouquets décrivant leur courbe ordinaire des loges sur la scène? Non, mais aux pieuses couronnes d'immortelle jaune; et ce n'est pas aujourd'hui, des fantômes brillants et imaginaires qu'on se plaît à tirer par l'esprit des images d'un roman nouveau, mais les ombres chères et réelles qu'on redemande aux tombes de l'année et d'autrefois.[1]

Encore un mot sur la thèse d'absence florale que combleraient des fleurs hallucinatoires ou idéales. Si les bouquets proviennent du non-réel, de ce qui n'a en aucun temps existé, et s'ils parviennent à joncher la tombe à un tel point que l'époux remarque leur lourdeur, alors la morte, dotée d'une antériorité authentique dans le réel accède - d'après la loi des correspondances - au même plateau d'existence fictive que les fleurs. Mallarmé exauce leur nature fictive d'une allure inouie de réel quand il précise qu'elles 'encombrent'. Si le mot implique la lourdeur, tout autant il signifie un amas qui traîne un peu partout en désordre, qui embarrasse et gêne de sa masse confuse. Qui donc songerait à parler de fleurs postulées comme fausses en regrettant le désordre qu'elles installent? Ce serait plus démentiel qu'illusoire. Il y a cependant le réel, le menu réel quotidien atteint par simple surcroît de familiarité qu'on décrit ainsi. S'il accordait à 'encombrer' [un verbe qu'il n'emploiera plus] son plein et double sens, voici quel tour de force illusoire fut le sien:

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., La Dernière mode, p.784.

subitement l'irréel se fait si familier qu'on s'étonnerait de ne pas le voir compléter par un signe de participation de la part de l'épouse, mettons son apparition.

Pour Mallarmé, fleur et femme s'apparentent, se mirent de 'reflets réciproques'; c'est qu'il y a miroir là où l'on retrouve la projection des mythes intérieurs sur leur correspondant électif externe, les analogons aimants. Imaginer sans malaise les fleurs avec une suggestion de familiarité [que cette familiarité paraisse ou non excessive comme peut porter à penser l'emploi d''encombrer'] équivaut à inviter l'épouse dans sa quotidienneté et faire de ce sonnet spirite un texte unique pour l'atmosphère d'intimité et de grand naturel qui s'en dégage. Que le floral captateur soit à demi réel pour avoir été si fortement désiré permet à l'épouse d'accéder à sa propre demi- réalité. Si l'on en croit Homère, impossible d'en demander plus aux Ombres. Ainsi "l'idéalité, au dire de Richard, devient la splendeur très réelle du vu."[1]

Mais il reste tout de même la dimension du perçu, de la nue réalité que contemplent les gens sans qu'ils soient artiste, visionnaire, amant orphique ou halluciné. Ceux qui optent pour des fleurs mortuaires authentiques les annexent à l'"ersatz"[2]. Le mari, privé de ne pouvoir se coucher au sépulcre, les y couche à sa place. Ce succédané floral, cette chair délicate des pétales

---

1 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.470.

2 Cellier, op.cit., p.168.

ne tarde pas à flétrir. Les bouquets constituent un reflet agonisant, le reflet antériorisé d'une éventualité à laquelle il aspire: la décomposition corporelle.

Une autre possibilité, plutôt une variante me vient à l'esprit. Peut-être le survivant regrette-t-il l'absence de véritables bouquets lourds qui auraient jonché la dalle mortuaire pour marquer l'avènement de sa mort à lui; les amoncellements de bouquets massifs, ceux qui réellement encombrent le seuil sépulcral n'ont généralement lieu qu'une fois: lors d'un enterrement. Les bouquets subséquents tendent à être plus modestes, un simple rappel comme l'unique couronne d'immortelle jaune évoquée dans la rêverie mallarméenne sur la Toussaint.

L'emploi de 'Hélas!' en tête de vers incline non seulement à croire que le veuf regrette l'absence des lourds bouquets, mais aussi que cette absence soit éprouvée comme perpétuellement présente. Les sonorités des deux premiers mots, le 'é' aigu de 'Hélas!' et le 'u' clair de 'du' assurent un relief aux autres sons appesantis du vers; sans ce contraste l'exclamation initiale serait une cheville. Vu ce revirement important pour Mallarmé, il est plausible de croire à un regret cuisant, et que ce regret déborde pour de véritables et nombreux bouquets, ceux de son éventuel enterrement plutôt que ceux d'une journée commémorative.

Une constante de 'Hélas!' dans la poésie de maturité doit être signalée. Parmi les six emplois qu'en fait le poète, un seul ne relève pas d'une euphorie suicidaire, d'un chant extatique de

l'oblitération; c'est quand le faune lamente amèrement son apprentissage et son irrévocable solitude: "Mon doute [...], prouve, hélas! que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses."[1] Mais ailleurs, dans Les Fenêtres[2], cet exclamatif précède la tentation de la défenestration, dans Le Sonneur[3], celle de la pendaison, dans Brise marine[4], l'attrait de la fuite au devant d'un naufrage, et dans Don du Poëme[5], le suicide cosmique de l'aurore qui se jette sur la lumière de la lampe de travail pour commettre son propre drainage lumineux.

L'emploi de 'seul' appuie, du moins selon une de ses acceptions mallarméennes, la thèse des bouquets absents. Parmi les quinze emplois de 'seul' et 'seule' qui échappent à l'usage courant [on en compte dix-neuf en tout], certains sont surdéterminés au point de signifier 'singulier' au sens de bizarre, isolé dans un état d'étrangeté alors que d'autres veulent dire 'sans support matériel'. On perçoit souvent les deux sens simultanément, mais je considère les passages selon celui qui semble y primer.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

2 Cf. ibid., Les Fenêtres, p.33, vers 33.

3 Cf. ibid., Le Sonneur, p.36, vers 9.

4 Cf. ibid., Brise marine, p.38, vers 1.

5 Cf. ibid., Don du Poëme, p.40, vers 4. Note: remarquez dans ce titre la parité entre le mot français 'don' et le mot anglais 'dawn'. Comme j'ai déjà montré au cours de cette thèse, Mallarmé joue souvent sur les deux langues de cette manière. A lire dans le titre la sous-jacence de 'Dawn of the Poem', certains éléments hiératiques du texte semblent s'éclairer.

'Sans support matériel' sont le vent musical du Faune[1], le baiser qui plane dans les cheveux de O si chère de loin[2], le pli de poussière dans Hommage à Wagner[3]; encore on compte l'objet "dont le Néant s'honore"[4], forcément immatériel ainsi que l'ombre d'Hérodiade[5]. Quand la princesse déclare qu'elle se croit seule, il faut entendre une nuance d'immatérialité[6]. Finalement, il y a le génie de Mes bouquins refermés[7] qui n'a guère besoin du support d'un paysage hivernal pour en évoquer un dans son idéalité ancienne.

Par contre, si le lecteur reconnaît à 'seul' le sens sous-jacent d'une solitude sur-déterminée [exil ou abandon], d'une singularité par rareté inaccoutumée et peut-être inattendue, il doit opter pour l'argument des fleurs authentiques. Cette deuxième connotation montre Puvis que le talent et une nature de mage rendent insensible à toute forme d'exil social[8], Hérodiade qu'un enracinement floral exile physiquement, exile encore de tout émoi autre

---

1 Cf. ibid.,L'Après-Midi d'un Faune, p.50, vers 20.

2 Cf. ibid., O si chère de loin, p.61, vers 14.

3 Cf. ibid., Hommage à Wagner, p.71, vers 2.

4 Ibid., Ses purs ongles, p.68.

5 Cf. ibid., Hérodiade, II, Scène, p.46, vers 69.

6 Cf. ibid., p.48, vers 126.

7 Cf. ibid., Mes bouquins refermés, p.76, vers 2.

8 Cf. ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72, vers 12.

que celui, trouble, que procure sa réflexion aquatique[1], le Faune isolé et singulièrement ennobli sous un flot de lumière privilégiée[2]; viennent ensuite Vasco et son "seul souci de voyager"[3], l'unique 'vespéral' des chars de M'introduire dans ton histoire[4], la voix du Toast funèbre que singularise un 'frisson final'[5] et la réflexivité capillaire de Victorieusement fui le suicide beau[6], reprise dans La Chevelure[7]. A constater la singularité ou l'aberration d'une chose, son exil dans l'encombrement du réel, le lecteur confronte son incontestable et plénière réalité. Ainsi faut-il considérer la possibilité d'une existence formelle des fleurs.

"Comment un tombeau peut-il s'encombrer du manque de bouquets?" se demande pertinemment Cellier. Et plus loin: "Par surcroît le premier tercet interdisait toute hésitation, puisque la morte se plaignait que trop de fleurs l'empêchaient de soulever la pierre."[8] Plus précisément, enfin, plus fondé dans le texte, il n'y a rien d'autre pour appuyer un tel hermétisme inopiné. S'il

---

1 Cf. ibid., Hérodiade, II, Scène, p.46, vers 88.

2 Cf. ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51, vers 40.

3 Ibid., Au seul souci de voyager, p.72.

4 Cf. ibid., M'introduire dans ton histoire, p.75.

5 Cf. ibid., Toast funèbre, p.55, vers 34.

6 Cf. ibid., Victorieusement fui le suicide beau, p.68, vers 10.

7 Cf. ibid., La Chevelure, p.53, vers 7.

8 Cellier, op.cit., p.168.

paraît plurivoque, ce sonnet n'en est pas abscons pour autant. Tâchons de répondre à cette question de Cellier sans nier la possibilité traitée au préalable.

Auparavant, revenons au crédo esthétique du poète. On a trop souvent, trop allègrement vu en lui le magicien, le prestidigitateur verbal enclin à saisir les visions, à commander leur illusoire apparition. Voilà ce qu'il y a de moins mallarméen, et lui-même l'a bien assez répété. Vrai, à la manière des occultistes, le maître recourt à l'image comme instrument de travail. Il ne la cerne pas, elle flotte - les fleurs de Prose (pour des Esseintes) le montrent bien - dans un 'lucide contour', une insoumission salvatrice. Mais l'image part du réel, elle s'authentifie selon la 'vue' et non les 'visions'[1]. Qu'on songe à deux des livres glorifiés par Prose - l'atlas et l'herbier. Est-il deux livres qui renvoient à un réel plus indéniable? L'atlas fixe de ses cartes la surface terrestre et l'herbier transforme les fleurs réelles et momifiées en idées-fleurs, à jamais accouplées au Livre. Non le lieu-commun de mander de façon factice les choses, mais leur inquiétante disparition par le jeu de la parole. Relisons le début du credo esthétique déjà cité:

> A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.[2]

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Prose (pour des Esseintes), p.56.

2 Ibid., Avant-dire au Traité du Verbe, p.857.

N'est-ce pas l'esthétique que véhicule A-Rebours de Huysmans où des Esseintes réclame pour le réel le support d'un enchantement, où il s'attarde avec délectation sur les fleurs naturelles qui lui paraissent imiter des fleurs fausses?

On a voulu que le manque de bouquets renvoie à une absence, comme à Prométhée "manque un vautour"[1], comme à l'artiste "manque[nt] ... [les] moyens"[2] ou encore "l'absence du poète"[3] duquel s'est retiré la vie terrestre. Effectivement, cette supposition d'un éventement se renforce doublement. Le substantif 'manque', dénotant une évanescence en voie vers l'immatérialité, ferait corps avec 'Ombre' au vers huit et préparerait le lecteur à l'étrange 'ennui d'une force défunte' au vers onze. Aussi, nous savons que l'objet de cet exercice reste la 'Visite' qu'aménagerait l'élimage matériel, ce que Richard confirme justement: "le dépouillement physique, corrélatif, on le sait de toute traversée de l'intervalle."[4] Cependant, les roses ne sont point appelées à visiter; leur itinéraire - au moins sur le plan conceptuel - s'achève. Que ce vers déroutant ne succombe pas à notre pénurie perceptive, "flamme éventée par le manque de rêve qu'elle consume"[5]. Regardons le

---

1 Ibid., Le Guignon, p.28.

2 Ibid., Feuillet d'album, p.59.

3 Ibid., Toast funèbre, p.54.

4 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.112.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., Bucolique, p.402.

vers comme Mallarmé vantait un de ses maîtres de voir les choses:

> je veux chanter [...] une des qualités glorieuses de Gautier: le don mystérieux de voir avec les yeux (ôtez mystérieux). Je chanterai le voyant, qui, placé dans le monde, l'a regardé, ce qu'on ne fait pas.[1]

Je concède qu'il ne faut pas, comme j'ai dit à la page 630 de cette thèse, se dérober par excès de pudibonderie, à "la clairvoyance d'un homme qui a, exceptionnellement, dans le regard, notre monde."[2]

Je propose que si les bouquets 'manquent', c'est au regard seulement, particulièrement à celui, impatient, du profane. Ils n'auraient pas échappé à la clairvoyance d'un Gautier. Autant que, dans Apparition, Mallarmé fait "neiger de blancs bouquets"[3], autant dans ce sonnet il les 'enneige'. Ou bien la blancheur des bouquets mortuaires leur fait perdre leur relief sur la neige, ou bien ces bouquets, blafards a priori, s'éclipsent comme les bois sous la tombée de la neige qui les 'encombre'. Cette deuxième interprétation serait en accord avec la vision du poète 'qui a, exceptionnellement, dans le regard, notre monde.' Quand l'hiver passe, ainsi que le dit le premier vers, il se manifeste, selon sa manière propre; il y a mouvement climatérique de vent enneigé.

A reprendre les deux derniers emplois poétiques que l'auteur fait de 'manque', on le retrouve savourant un "docte

---

1 Ibid., Notes et variantes, p.1470.

2 Ibid., p.1470.

3 Ibid., Apparition, p.30.

manque"[1]. Or le Mallarmé de la maturité méditait sans cesse sur les mots. Qu'il nous dise que 'manque' est 'docte' nous renseigne sur la nature subtile de ce vocable, sur son aristocratie apte à lui assurer place d'élection dans "la théologie des Lettres"[2] L'autre recours à 'manque' fait rêver le poète au "manque de mémoire"[3] dans Hommage à Wagner. Mais justement, ne dit-on pas par synonymie: 'blanc de mémoire'? 'Manque' correspondrait-il de quelque manière à 'absence' comme l'accordent à l'unanimité les exégètes? Alors, il nous paraît que la fameuse "absence éternelle de lit"[4] d'Une dentelle s'abolit pourrait ne signifier rien de plus hermétique que 'la blancheur implacable des draps'. Le simple constat d'un manque - même visuel - de ce qui devrait être là constitue l'origine d'une image obsessionnelle, d'une hantise.

Le lecteur saisit sur le vif la métaphore du "bouquet damné"[5]. Ce visionnaire en fuite loin du "trop d'ardeur" des "crises de rosée"[6] sentait sa préférence aller vers l'efflorаison liliale, vers l'efflorescent mystère qu'elle creuse dans la neige. Bouquets blancs sur la trame pâle de la neige, un piège optique

---

1 Ibid., Mes bouquins refermés, p.76. Note: son répondant est le paysage enneigé.

2 Ibid., Diptyque, Notes, p.856.

3 Ibid., Hommage à Wagner, p.71.

4 Ibid., Une dentelle s'abolit, p.74.

5 Ibid., Le Guignon, p.29.

6 Ibid., Dame sans trop d'ardeur, p.60.

grâce auquel les "fleurs vaporeuses"[1] sont lestées non tant de leur lourdeur que de leurs contours, et ceci par adhésion immédiate à l'aire invisible de la pierre tombale enneigée. Serait-ce la même pierre enneigée que plus tard il évoquera mystérieusement, "mon absent tombeau"[2]? De toute manière, il paraît certain que 'manque', 'absence' et 'aboli' entretiennent de puissantes mutualités et s'arrogent un coefficient de blancheur ainsi que le confirme à maintes reprises l'oeuvre mallarméenne. Qu'on songe "Au voile qui la ceint absente avec frissons"[3] éclipsant de son blanc flottement la visiteuse du Tombeau de Charles Baudelaire. Je ne trouve chez Mallarmé qu'un seul emploi de 'aboli' qui ne se prête pas à une interprétation fondée sur un indice de blancheur [4]. Il y a l' "homme aboli de jadis"[5] du Toast funèbre, pâleur fantomale, puis l'"Aboli bibelot"[6] nommé ptyx qui résume la blancheur iburnéenne de la coquille mortuaire. Particulièrement, je propose que quand "Une dentelle s'abolit"[7], peut-être répète-t-elle, en le rejoignant, le frimas de la fenêtre; elle s'y fond et s'y

---

1 Ibid., Les Fleurs, p.34.

2 Ibid., Victorieusement fui le suicide beau, p.68. Cf. cette thèse, p.663.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

4 Note: je parle d'un vers ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41: "bassin aboli qui mire les alarmes".

5 Ibid., Toast funèbre, p.54.

6 Ibid., Ses purs ongles, p.68.

7 Ibid., Une dentelle s'abolit, p.74.

confond en une réflexion qui se réalise en s'éteignant. Ce frimas à son tour embrasse l'aube grivelée:

> Cet unanime blanc conflit
> D'une guirlande avec la même [blancheur]
> Enfui contre la vitre blême
> Flotte plus qu'un n'ensevelit.[1]

Ce passage peut servir à élucider le 'manque des lourds bouquets', eux aussi croisement de tourbillons et dentelles tant floraux que givrés. Mêmement, les bouquets, en dépit de leur lourdeur et de la neige qui peut les 'encombrer', semblent flotter, imitant le vers mallarméen: non pas la page, ni sur la page, mais flottant dans le Néant que la page signifie. Ils planent parce que le blanc les allège, opère un drainage de leur matérialité vers leur essence et de leur matité florale vers un hivernal éclat. Il n'y a pas, il n'y pourrait avoir d'ombre [ce qui rend curieux le mot 'sombre' au premier vers] quand un rien s'appuie sur un rien; l'ombre offre un contre-poids conceptuel qui n'a pas ici sa place. L'étourdissement prismatique de ce vers empêche le lecteur de décider si tel jeu de la parole clôt ou bien ouvre la matière. Celle-ci s'informe de l'insinuation mutatoire de la parole; il en résulte qu'elle abdique sa suffisance sans abdiquer son autonomie.

Deux derniers exemples rendent à peu près irréfutable le contrat entre la blancheur et le groupe fortement associé: manque-absent-aboli. Les guirlandes de fumée, "ronds [...] abolis en

---

1 Ibid., p.74. Je souligne.

autres ronds"[1] reprennent le thème du blanc accouplement ou du repli réflexif mortel. Puis, en dernier lieu, le magnifique tour de force de A la nue accablante tu qui met en scène une écume [blancheur allégée de poids aquatique]; cette écume "Abolit le mât dévêtu"[2], dépourvu de son voile. L'objet se trouve fictivement restitué à sa blancheur initiale, mais cette fois la voile se hisse ajourée comme une écume.

L'association entre la blancheur et l'absence creusée par le deuil, particulièrement la blancheur florale datait des premiers vers. Remontons à 1859. Il y a plus qu'un simple jumelage entre la mort et les fleurs, comme le voit Cellier[3]. A de rares exceptions près [par exemple le rose au royal pistil rouge de Nick Parritt], le deuil floral présentait l'originel 'unanime blanc conflit'. Mallarmé adolescent pleurait de voir les "lys que donne Dieu pour faire aux morts leur couronne!"[4] et s'hallucinait de cerceuils envahis par ceux-ci, devenus roses livides dans Las de l'amer repos. "Blanc songeur"[5] s'il en fut un, il n'accordait qu'exceptionnellement un coloris à l'hommage floral mortuaire. Quand elle outrepasse la tonalité blafarde de rigueur, l'effloraison

---

1 Ibid., Toute l'âme résumée, p.73. Note: n'oublions pas que cet art poétique se termine sur cet avertissement: "Le sens trop précis rature / Ta vague littérature."

2 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

3 Cf. Cellier, op.cit., p.186.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Sa fosse est fermée, p.7.

5 Ibid., Contre un Poëte parisien, p.20.

devient "Une touffe de fleurs parjures à la lune"[1] pour avoir manqué au devoir de refléter le visage exsangue de cette planète, céleste miroir défunt.

Le subtil montage d'un même à un même et dont je demande la confirmation à l'ensemble de l'oeuvre poétique est loin d'être unique, mais un des procédés préférés du maître en poésie. Le premier exemple date de la Narration française et s'avère fort intéressant dans le présent contexte. Il s'agit de "deux fagots d'aubépine"; Nick Paritt "secoue ces grappes de neige dont l'hiver les refleurit par compassion."[2] Les bouquets, même desséchés, seraient lourds de neige, d'une exquise effloraison fictive. Je suggère que le quatrième vers de Pour votre chère morte dénonce une reprise de ce passage d'enfance que comble l'apport du génie de la maturité.

Sans même quitter les étalages de blancheur, nous accueillons de nombreuses images organisées à la manière de "plusieurs ronds [de blancheur] / Abolis en autres ronds"[3]. A part l'inquiétant mais faste emploi de blanc sur blanc dans Une dentelle s'abolit, les autres s'alignent dans le champ conceptuel du deuil. Ces emplois ne sont cependant jamais néfastes au plein sens du mot puisque, pour Mallarmé, le blanc échappe à une certaine réalité,

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

2 Idem cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.23. Je souligne.

3 Idem, op.cit., O.c., Toute l'âme résumée, p.73.

celle de la laideur. Il y réussit sans refouler ni le deuil ni l'au-delà, tout en exploitant l'effet hallucinatoire qu'il préfère: non le lieu-commun occulte d'assurer l'apparition des choses mais le sentiment d'horreur devant le réel qui vire dangereusement sur l'axe de sa réalité et risque de disparaître, au moins momentanément.

Cette circulation des blancheurs spectrales et le papillotage qu'elle organise dans l'imagination du lecteur deviennent possibles vu que le blanc ne se rattache pas à la définition des formes; il se resserre dans l'inhibitrice dialectique des éclats et des pâleurs immobilisatrices du cygne et de son lac-miroir. Ailleurs, l'aube de Don du Poëme, mue en aile pâle, se résorbe en entonnoir lumineux d'une autre pâleur ailée: "L'aube se jeta sur la lampe angélique."[1] Une contagion de nuances s'offre à Hérodiade lors de la contemplation de sa "robe blanche en l'ivoire fermé"[2]. Dans Renouveau, des "crépuscules blancs"[3] se dissolvent dans le réceptacle chenu ou osseux qu'évoque le mot 'crâne'.

L'exemple idéal de la "confusion à deux"[4], le dédoublement du 'manque de bouquets' serait la description de la peinture du sage dans Las de l'amer repos. Cette description rappelle que

---

1 Ibid., Don du Poëme, p.40.

2 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

3 Ibid., Renouveau, p.34.

4 Idem, op.cit., Le 'Livre', p.20(A).

le choix de la neige lunaire pour éclipser les fleurs en un réciproque magnétisme est plus et autre que la simple blancheur; on devine une promotion lumineuse de cette blancheur puisque la neige, surtout lunaire, propose aussi châtoiement et irisation. Le poète noie dans les opalisations de la tasse une lune trop laiteuse, "Un clair croissant perdu [c'est-à-dire absorbé] par une blanche nue."[1]

Il y a chez Mallarmé une dernière reprise d'un pareil site; dans Mes bouquins refermés il affirme en toutes lettres que le réel hivernal ne peut écarter le bonheur d'un mirage transmutatoire:

> Coure le froid avec ses silences de faux,
> Je n'y hululerai pas de vide nénie
> Si le très blanc ébat au ras du sol dénie
> A tout site l'honneur du paysage faux.[2]

Cette jonction des blancheurs mortuaires, leur échange et leur collaboration diffèrent des allures coercitives et annihilantes qui détonnent dans les autres poèmes. Il en est de même dans Pour votre chère morte. Mallarmé réussit le prodige de supprimer les bouquets sans les nier, comme il l'avait fait pour le bassin-miroir 'aboli' du jardin d'Hérodiade. Les sites restent rattachés au tellurisme le plus foncier. L'apparition des bouquets triomphe tout en demeurant "vierge de preuve"[3] puisque la

---

1 Idem, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.36.

2 Ibid., Mes bouquins refermés, p.76.

3 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

dissolution florale s'obtient par infiltration plutôt que par empiètement.

Un dernier sens possible contribue à expliquer le curieux emploi de 'manque'; ce quelque chose de parti serait l'envol de leur parfum dissipé, "l'essence ravie aux vieillesses de roses"[1]. Mallarmé mue très souvent les bouquets en encens, en pureté olfactive; il imagine la "blancheur sanglotante des lys"[2] pour évoquer leur défaillance, leur dissipation en encens. L'odorante bouffée de ces bouquets résumerait le seul attribut floral capable de les définir dans cette double blancheur obnubilante, comme il résume le seul attribut floral dans Las de l'amer repos où l'effloraison n'est que 'sentie'. Songeons que tout parfum est par définition un manque, un pur envol d'essence. Ainsi ce qui s'absente du foyer floral se perçoit mais reste impalpable et invisible. Le poète lie cet odorant message à la blancheur: "Le lys naît blanc, comme odeur"[3], sans doute par analogie avec la couleur de l'encens, cette 'blancheur sanglotante des lys' de tout à l'heure. Le souffle[4] floral paraît idéal parce qu'il n'est point animal; idéal encore par son allure de permanence. Cette apparente permanence le situe

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.

2 Ibid., Les Fleurs, p.34. Note: il s'agit certainement d'encens floral ibid., Apparition, p.30 : "fleurs vaporeuses". Je propose aussi cette meme possibilité pour les mystérieuses "crises de rosée" ibid., Dame sans trop d'ardeur, p.60.

3 Ibid., Le Savetier, p.62.

4 Note: 'manque' ou souffle floral renforcerait le vent, le souffle du fantôme et la voix du veuf.

dans une zone interstitielle entre l'artificiel et le vivant. Par exemple, même si la fleur gît dans un 'herbier', le fait est que - comme sous un voile de neige - il y a persistance du souffle vital. Voilà peut-être une des raisons qui fonde le traditionnel don floral aux morts. Mais le parfum qui accède au monde des essences reste pourtant du nôtre. En tant qu'essence, il reprend la qualité fantômale de l'épouse; sa capacité d'envol, de traversée passe par contagion occulte à la morte. Mallarmé authentifie ce don d'ubiquité: "Ce qu'il y avait de divin et d'extra-terrestre en moi a-t-il été appelé comme un parfum."[1]

Lourds bouquets. Le dédoublement somnolent et sourd du 'ou' sonne un hululement à travers le vers, Malgré la multiplicité florale qu'atteste la lourdeur, on ne retrouve guère la corne d'abondance du "bouquet de roses humides"[2] de A une petite Laveuse blonde. Les formes en entonnoir des bouquets avalent les sonorités; qu'on songe aux ou ronds, lourds et floraux. Cinq autres emplois de 'lourd' le rapporte soit à l'écrasement tombal[3], soit à la paralysie qu'inflige un philtre, le "lourd sommeil"[4] de Soleil d'hiver et celui d'Angoisse. Dans notre sonnet, il y a essentiellement le 'lourd bouquet' des syllabes.

---

1 Ibid., Symphonie littéraire, p.262.

2 Ibid., A une petite Laveuse blonde, p.17.

3 Cf. ibid., Tout Orgueil fume-t-il du soir; p.73, vers 12; ibid., Hérodiade,I, Ouverture ancienne, p.41, vers 6; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44, vers 14.

4 Ibid., Soleil d'hiver, p.21.

S'encombre. La cavité de la dernière syllabe et sa matité sonore creuse la fin du vers et arrondit un écho buccal avec la mise en relief des rimes 'sombre', 'nombre' et 'Ombre'. Le vide buccal que commande le mot fait pressentir 'Ombre' dans sa pure immatérialité arrivée au coeur de la matière.

Noulet propose que "le sens de 's'encombre' tend à vouloir dire: souffrir de."[1] Mais si l'on prête l'oreille aux sonorités du verbe 'encombre', on y retrouve encre-ombre: 'Hélas! du manque des bouquets s'assombrit, s'attriste.' Une telle noirceur spirituelle ne s'éloignerait pas tellement du sens que Noulet propose. L'infinitif 'charger' au vers dix renforce ce verbe. 'S'encombre' échappe au sens voisin de "tassement"[2] d'Hommage à Wagner ainsi qu'à la finalité mise en vedette dans Igitur de quelque substance "qui se tassera en ténèbres"[3] et au tragique d'une "ruine à demi écroulée sur le sol de foi [...] à tout jamais tassée"[4]. Se précise la nette suggestion d'un état temporaire allié à un accueil du dehors: un intérieur s'encombre d'objets personnels, une table, de papiers.

L'approfondissement de ce premier quatrain montre déjà à quel point le poète maîtrisait son langage poétique et les

---

1 Noulet, op.cit., L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé, p.487.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Hommage à Wagner, p.71.

3 Ibid., Igitur, I, Le Minuit, p.436.

4 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

permutations auxquelles se prêtent ses mots versifiés. L'étude des prochaines strophes va nous conduire plus à fons dans les possibilités étourdissantes que présente le sonnet mallarméen.

CHAPITRE IX

SANS ECOUTER MINUIT...

Deuxième quatrain.

> Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre,
> Une veille t'exalte à ne pas fermer l'oeil
> Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil
> Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre.[1]

Cinquième vers. Sans écouter Minuit qui jeta son vain nombre.

A la ventilation matérielle du vers quatre répond en concertation une ventilation temporelle au vers cinq dont, nous le verrons, Mallarmé tire un excellent parti. Le fléchissement sonore du vers quatre est maintenu par l'épaisseur sonore de celui-ci, mais une épaisseur affublée de deux sons centraux aigus.

La préposition 'sans' qui ouvre le quatrain est d'emploi peu fréquent dans la poésie mallarméenne. Sa valeur prépositive d'absence, de privation répercute sur le mot 'vain' qui lui fait écho, comme son sens d'exclusion est repris par 'jeta'. Ce glissement de valeurs privatives dans le vers se réconcilie bien avec l'emploi atténuant d'un infinitif immédiatement après 'sans'. Davies regrette qu' "Au point de vue syntactique, il eût été plus correct d'écrire ici 'Sans que tu écoutes Minuit...'"[2] Pourtant ce n'est pas par maladresse verbale que l'infinitif figure dans

---

1 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

2 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.120.

ce vers - entre tous - où les mots sont triés sur le volet. L'art de l'esquive verbale fait que le recours à cet infinitif réussit à émousser le dynamisme du mari pour augmenter celui du Minuit personnifié auquel il se refuse. La même tonalité de réjection dépourvue de remue-ménage informe un vers de Salut; encore là, 'sans' débute le vers qui se poursuit mêmement avec un infinitif: "Sans craindre même son tangage"[1].

Ecouter. Il n'y a que ce seul emploi du verbe dans l'oeuvre poétique de maturité. Mais il paraît redondant à cause du mutualisme qu'il entretient avec sa préposition avoisinante. Le doublet auditif de 'sans' est 'sens', assuré par la liaison. Ainsi l'auteur transige avec l'acte d'écouter. S'il le nie pour le veilleur, il le renforce pour le lecteur, l'audition provenant d'un sens, d'une capacité de recevoir des impressions.

'Ouïr' et 'entendre', pourtant loin d'être les équivalents d'écouter, aident à préciser la portée de ce dernier. Il n'est pas un des dix emplois de 'ouïr' et d''entendre' qui ne soit néfaste, régressif ou trompeur. Néfaste, le ciel ainsi perçu dans L'Azur: "et je l'entends qui chante / Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus / Nous faire peur avec sa victoire méchante."[2] Les emplois fictifs sont "comme à l'entendre"[3] des

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Salut, p.27.

2 Ibid., L'Azur, p.38.

3 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56.

promeneurs silencieux de Prose (pour des Esseintes) et leur voeu "D'ouïr" [1] le visuel et l'abstrait. Dans Brise marine, à la manière d'Ulysse prêtant l'oreille aux trompeuses sirènes, Mallarmé écoute le chant des matelots noyés. Des nuances régressives et des refus occupent les autres emplois, celui du Sonneur, collé contre la cloche et qui "N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain"[2] comme celui de O si chère de loin qui en vain "cherche à s'entendre"[3]. Dans Feuillet d'Album, la possibilité d' "Ouïr se révéler un peu / Le bois de mes diverses flûtes"[4] cède la place au regard, le cygne de Petit air II figure "L'oiseau qu'on n'ouït jamais / Une autre fois en la vie"[5]. A la douteuse possibilité d' "Ouïr dans sa chair pleurer le diamant"[6] le poète préfère le silencieux ébat d'un éventail. Enfin, le refus total d'Hérodiade que révèle son invocation stellaire: "Etoiles pures, / N'entendez pas!"[7]

La congruence de ces verbes autour de l'audition refusée permet de se préciser une image du veilleur-poète qui, dans

---

1 Ibid., p.57.

2 Ibid., Le Sonneur, p.36.

3 Ibid., O si chère de loin, p.61.

4 Ibid., Feuillet d'album, p.59.

5 Ibid., Petit air II, p.66.

6 Ibid., Dame sans trop d'ardeur, p.60.

7 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.46. Note: comparez dans idem, Noces, p.128: "Mais a-t-elle entendu?"

Les Fenêtres, "tourne l'épaule à la vie"[1]. Je ne peux rejoindre l'avis de Michaud selon lequel le veilleur "n'écoute pas sonner l'heure fatidique de minuit, celle de la mort et de l'absence."[2] Si le mari 'tourne l'épaule à la vie', c'est parce qu'il lui préfère le deuil orphique. Premièrement, il n'écoute pas Minuit afin de perpétuer la Toussaint, l'unique jour qui nous rapproche des morts. Une fois les douze heures révolues et reconnues pour telles, il faut accéder au jour suivant. Deuxièmement, il ne peut écouter le glas de l'horloge puisqu'il prête son attention à la voix de celle qui profère le sonnet. Troisièmement, et tout aussi pertinemment, il n'écoute pas sonner l'heure parce qu'il cherche à s'entendre aussi lui-même, à entendre en un chuchotement quasi involontaire le nom secret qui va clore le sonnet. Difficile à écarter cette possibilité puisque le premier tercet de O si chère de loin en est garant; là, même concert d'exaltations aboutissant au nom secret chuchoté:

> Mon coeur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendre
> Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre
> S'exalte en celui rien que chuchoté de soeur.[3]

Je comprends mal comment Davies ait pu dire: "Il [le nombre de Minuit] est au contraire vide de signification, puisque

---

1 Idem, op.cit., O.c., Les Fenêtres, p.33.

2 Michaud, op.cit., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, p.102.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., O si chère de loin, p.61. Je souligne. Note: on remarque l'emploi du verbe 'exalter' au vers six du présent sonnet.

le mari ne l'entend même pas sonner."[1] Il n'est pas dit ceci au vers cinq. On peut entendre sans acquiescer au message sonore. Ecouter, c'est prêter l'oreille, entendre, c'est être frappé par des sons. J'incline à croire que les sons frappent le veilleur, qu'il entend, une impression que renforce l'emploi de 'jeta' plus loin. Il se peut que Mallarmé donnait à 'écouter' son sens d'obéir': 'sans obéir à l'horloge qui sonne la fin de la veille'. La 'veille' du prochain vers, son insomnie fait qu'il refuse l'invitation au sommeil.

Minuit. Le vers cinq paraît paradoxal du fait qu'il indique précisément l'heure [Minuit, moment de l'entre-temps, du non-temps suspendu entre hier et demain] pour ensuite la transcender en l'ignorant. L'heure s'abolit sans qu'il faille passer à une attitude de défi, laquelle cadrerait mal avec l'état de repli de l'âme sur elle-même qu'aménage l'insomnie du veilleur. Minuit, 'mine-nuit', deux obscurités de connivence, aux airs entendus, aux lumières souterraines et célestes, virtuelles chez Mallarmé et dont la jonction reprend le clair-obscur de 'hiver sombre' au premier vers.

'Minuit' supplante moins l'horloge suggérée qu'il ne la relaie dans sa fonction; il conserve et évoque l'unique sigle qui le définit pour le poète, celui des ongles levés de Ses purs ongles, des aiguilles superposées que reflète l'unique doigt

---

1 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé,].121. Note: Cellier dans op.cit., p.174 et St.Aubyn dans op.cit., p.106 concluent de même.

ascensionnel au vers dix. On remarquera aussi que 'Minuit' se trouve au centre du vers, que sa place dans le vers est mimétique et reproduit la position des aiguilles. Notez que le double i de 'Minuit' sont des sonorités aiguës. Les aiguilles, les i opèrent sur la notion des douze heures un miroitement temporel de temps revenu sur soi, tout comme le faisait visuellement le blanc bouquet sur la neige blanche, autant de miroitements qui tendent vers leur disparition. Il est normal que l'horloge ne soit là que virtuellement puisque le deuil incitait jadis à arrêter les horloges et à voiler les miroirs pour que rien ne se passe dans l'espace ou dans le temps. Néanmoins, le jeu des aiguilles règne sans partage dans le mot 'Minuit', et visuellement dans les lettres elles-mêmes.

Si Davies considère que "Minuit n'a pas ici le sens fatidique que Mallarmé lui attribue par exemple dans Igitur: 'Minuit sonne - le Minuit où doivent être jetés les dés'"[1], j'y vois au contraire une parité indubitable. Se limitant à cette seule phrase, on y reconnaît des éléments du vers cinq de Pour votre chère morte. L'heure qui sonne, le verbe 'jeter', le 'vain nombre' qu'est celui des dés et du hasard. Enfin, comment ignorer la valeur fatidique de ce Minuit, seul emploi poétique de cette heure que le poète dote d'une majuscule?[2]

---

1 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.121.

2 Note: toute la première partie d'Igitur élabore une complexe étude des virtualités réflexives de cette heure. Comparez le refus du veuf avec celui de la princesse dans Mallarmé, op.cit., Noces, p.217: "A peine l'heure! / indifféremment" et ibid., p.221: "à minuit tout à l'heure".

Jeta. Le passé simple resserre l'aspect fatidique du vers, alors que le contraste des syllabes explose et exulte. Mallarmé le voulait ainsi: "J, placé rien que devant une voyelle ou une diphtongue, y montre une tendance à exprimer ainsi quelque action vive, directe."[1] Le verbe propage l'obscure luminosité de minenúit; la noirceur lumineuse de la première syllabe de 'JEta' emboîte l'équivalent sonore, 'jais', ce lignite d'un noir luisant. Les sonorités et la connotation centrifuges du verbe impartissent leur élan à l'essor visuel des aiguilles-lettres de Minuit. Le verbe 'jeter' jouit d'une forte récurrence dans la poésie mallarméenne; parmi ses neuf emplois, un seul rejoint le sens normal du terme, se débarrasser ou diriger vivement sans précaution[2]. Jamais ailleurs retrouvera-t-il un tel sens. A la place, il acquiert une notion de chu ou de jailli.

Son vain. Le possessif profite d'une homophonie avec le substantif 'son', sonorité. Dans Noces, Mallarmé les accouple de façon explicite:

> Le Son seul
> Son pur regard
> abstrait[3].

Aucun doute que le mot 'vain' soit un des plus difficiles d'accès exégétique chez notre poète et on n'est pas étonné de voir que les

---

1 Idem, op.cit., O.c., Les Mots anglais, p.939.

2 Cf. ibid., Aumône, p.39, vers 15.

3 Idem, op.cit., Noces, p.182.

critiques sont en conflit à son propos. Les uns y voient un accueil du réel, les autres son rejet inconditionnel. Pour ma part, j'y trouve les connotations de Hasard et de Beau. De nombreuses citations précisent le sens de 'vain' et je fais appel à quelques-unes, d'abord celle-ci, étant donné qu'un verbe similaire régit 'vain'. Dans La Musique et les Lettres, il est dit de la poésie qu'elle relève de "L'instinct qui dégage, du monde, un chant [...] et rejette, vain, le résidu."[1] Est vain ce dont le créateur a tiré le suc, ce qui est vide. Mais précisons ce vide; il est creux, c'est-à-dire en écho, "riche et inutile survivance" , vain résidu où "subsiste une présence de Minuit", sa "vacante sonorité"[2].

'Vain' comporte souvent un sens de monotonie chez Mallarmé, dont l'uniformité s'étire belle, exténuée. C'est le cas de la "sonore, vaine et monotone ligne"[3] du Faune et le "vain souffle"[4] du poète. Cette uniformité fait que nous n'avons plus douze sons d'horloge, mais un seul dont la nature vaine traîne un écho où s'emboîtent les onze autres, d'où l'emploi au singulier de 'nombre'. Pour 'vain', mot terne et sans brio, enlisé dans son

---

1 Idem, op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.655. Je souligne. Note: 'vain' parait fréquemment dans idem, op.cit., Noces. A la p.175, surtout, il y a une image évocatrice des aiguilles de Minuit au 'vain nombre': "En l'immobilité de vains bras hasardeux."

2 Idem, op.cit., O.c., Igitur, I, Le Minuit, p.435.

3 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

4 Ibid., Feuillet d'album, p.59.

monosyllabisme nasal et mélancolique, le sens implicite d'écho est assuré par un vers à écho où l'on trouve l'arc-boutement de 'son vain' [sonorité inutile] appuyé contre 'nombre' [sigle soumis au hasard].

Le faisceau sonore de l'écho établit une réflexivité d'aspiration augmentative, corollaire du prolongement spéculaire, l'image rémanente. Ce phénomène, avant de fonder le cinéma moderne, déployait - nous l'avons vu - l'esthétique du miroir privilégié chez Mallarmé: "Depuis longtemps morte une antique idée se mire telle à la clarté de la chimère en laquelle a agonisé son Rêve."[1] Ne pas écouter le vain nombre, le signe-vain, l'écrit-vain se résume à un refus du message de l'horloge; ce message reste vain parce que le personnage l'ignore volontairement, parce qu'il n'arrête pas le temps, bien qu'il l'apprivoise en le nommant. La durée, la rémanence de l'écho qui reflète le moment donne l'illusion de le prolonger quand en fait il le redéploie. A l'éclat 'jeté', c'est-à-dire fatidique et irrévocable de Minuit proféré, le veilleur préfère le nom chuchoté, tu parce que chuchoté au ras de la pensée mnésique plutôt qu'à fleur de vers.

'Jeter', lancer les dés n'abolit pas le hasard. Le lecteur perçoit l'homophonie entre l'adjectif 'vain' et le substantif 'veine'; il la perçoit aisément vu que le n de 'vain' se fond dans le n de 'nombre' par effet de liaison. Son vain nombre, son

---

1 Ibid., Igitur, I, Le Minuit, p.436.

nombre de veine. Or la veine, c'est l'inspiration poétique d'une part [être en veine signifie être inspiré], et le Hasard d'autre part. Selon cette dernière acception, le mot 'veine' a précédé le mot 'hasard' dans la langue française.

Fascinant est l'us poétique que Mallarmé fait de 'vain'. Sans condescendre aux déboires, il lui conserve quelque chose de l'aliénation implicite dans l'expression 'en vain'. 'Vain' appartient à la nomenclature de la dignité dans sa poésie. Epars et indifférent, "vain plumage noir" du "solitaire d'aurore"[1], se complaisant en "le mystère vain"[2] d'Hérodiade ou la liquéfaction de "l'or vain"[3] de son cierge, ce mot propose avant tout l'indice de l'insaisissable[4] et, par là, du Beau. Insaisissable par son effritement en voie vers l'invisible de "l'abîme vain éployé"[5] et par l'écart, la solitude qu'il sous-entend. Vain rappelle vanitas vanitatum et entretient un rapport de mutualité avec 'orgueil' au vers trois.

Nombre. Ce terme n'échappe pas tout à fait à sa vocation mathématique. Parce qu'il est 'vain', il subtilise la fonction numérique comme le ferait la musique, comme l'exige la prosodie.

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.41.

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.46.

3 Ibid., p.48.

4 Note: dans idem, op.cit., Noces, 'vain' a souvent le sens d'insaisissable. Cf. cette oeuvre, p.137,191,195.

5 Idem, op.cit., O.c., A la nue accablante tu, p.76.

Parce qu'il est 'jeté', il fait écho au vers, qui, lui, est 'lancé': "Ainsi lancé de soi le principe qui n'est - que le Vers!"[1] Mot en "parois de grotte"[2], il perpètre la suavité de la rime en tétrade; il inclut, pour l'écarteler, 'ombre': Nom-Ombre - précisément ce qu'est son Eurydice, un nom et une ombre.

'Nombre', si important dans le Coup de dés, réussit une des torsions syllabiques magistrales de Mallarmé, une de ces virtuosités dont Valéry pouvait dire:

> On dirait que les unes ont plus d'affinité que les autres avec le mystérieux support du souvenir: chacune semble affectée d'une probabilité propre de restitution exacte, qui dépend de sa figure phonétique.
>
> L'instinct de cette valeur mnémotique de la forme paraît très fort et très sûr chez Mallarmé de qui les vers se retiennent si aisément.
>
> Voici que je viens d'invoquer la mémoire et la magie.[3]

Le rapport nom-ombre me paraît très voulu puisque ces mots paraissent dans le sonnet. Les deux sons qui évoquent cette paire isolent dans la deuxième syllabe un frisson: 'bre', BRR! Frisson du présent vers avec l'écho attardé et vibratoire de l'horloge; les douze coups installent "la vibration de tout"[4] qui, sur le plan réflexif, devient un "suspens de perpétuité chatoyante"[5]. Frisson encore qui aménage la vibratile 'Ame [...] tremblante' de la

---

1 Ibid., Solennité, p.333.

2 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.386.

3 Valéry, op.cit., Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé, p.52.

4 Mallarmé, op.cit., Propos, p.169.

5 Idem, op.cit., O.c., Berthe Morisot, p.536.

dernière strophe. Enfin, frisson prosodique, "les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi."[1]

Davies estime de ce chiffre que "le nombre qu'il annonce n'est pas, non plus, comme dans le Coup de dés, 'l'unique nombre qui ne peut pas être un autre'"[2]. Pour être unique, il l'est assurément: "Nombre officiel"[3], les douze pieds du vers se dissolvent en "un mot parfait, vaste et natif"[4] comme leur correspondant, les douze heures de Minuit se fondent visuellement en 'un', chiffre que dessinent les aiguilles superposées pointant vers le septentrion du cadran. Le nombre ultime contient ainsi sa progéniture qui ne naît que de sa mort, le chiffre 'un'. Cohn mentionne, de façon générale, ce drame du phénix numérique tel qu'il se présente dans Un Coup de dés: "Au total, le mot Nombre, bien qu'il représente Eros, contient le germe de sa propre défaite."[5] Cette défaite me paraît ici comme une refonte de douze en un que confirme le sort du vers. Ce qui compte pour moi, c'est que 'nombre' contienne un germe, une progéniture. Le Coup de dés illustre ce concept avec la métaphore de l'homme chenu, "conjonction suprême" dont le fils, "ombre puérile"[6] naît quand sombre son père dans le

---

1 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.386.

2 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.121.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Crise de vers, p.363.

4 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.492.

5 Cohn, op.cit., L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, p.176.

6 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.464.

néant. Le fils du nombre-aïeul s'appelle d'ailleurs 'Esprit', tandis que dans notre sonnet, le germe contenu dans 'nombre' est 'Ombre'. Cette parité Nombre-Esprit, n'ombre me paraît à peu près indéniable puisque la méditation du Coup de dés se clôt en bas de feuillet avec "vaine"[1]. 'Nombre', du fait qu'il entretient un rapport identique dans les deux cas avec vain[e] se précise être bien "l'unique Nombre qui ne peut pas / être un autre"[2].

On peut cependant se demander si la forme poétique vénérée de Mallarmé, ce "numérateur divin de notre apothéose"[3] représente la forme synthétique des douze pieds du vers ou le nombre tant exalté des vingt-quatre signes de l'alphabet, "fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers"[4]. Or le zodiaque de l'horloge marque douze, mais compte les vingt-quatre heures du jour. Autant que le vers, "élément à même en soi, nu et dévorant ses propres mots"[5], l'horloge comprime vingt-quatre en leur moitié. L'aspect musicalement symétrique de la poésie, "l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique"[6] n'échappe pas au nombre pythagoricien qui rend

---

1 Ibid., p.463.

2 Ibid., p.462,463.

3 Ibid., Solennité, p.333.

4 Ibid., La Musique et les Lettres, p.646.

5 Idem, op.cit., Propos, p.173.

6 Idem, op.cit., O.c., Crise de vers, p.368.

compte de la chose suivante: la gamme peut s'étendre sur plus d'un octave. Les vingt-quatre lettres de l'alphabet sont incluses dans les douze pieds du vers qui donne leur forme synthétique, leur écho harmonique comme le 'vain nombre' fournit l'écho synthétique des vingt-quatre heures de la journée.

Sachons que la prospection du sens des nombres a ses limites chez Mallarmé; il faut éviter d'y chercher des subtilités ésotériques nervaliennes. A la quête du secret numérique, Mercier conclut que:

> Mallarmé se serait inspiré d'Eliphas Levi qui conseille pour les "évocations d'amour" de prononcer le nom de la personne désirée à l'heure de la visite habituelle, de laisser le feu mourir et d'appeler l'être chéri "trois fois d'une voix douce et affectueuse".[1]

Mais pour ce couple qui partageait jadis une existence commune, il n'y avait pas d'heure habituelle de visite, et un nom 'murmuré tout un soir' le sera forcément plus que trois fois.

Sixième vers. Une veille t'exalte à ne pas fermer l'oeil[2].

Veille. Ce nom a pour correspondants 'hiver sombre' au premier vers et 'soir', le dernier mot du sonnet. Il ne paraît pas ailleurs dans la poésie mallarméenne. Selon le dictionnaire Robert, 'veille' désigne la période destinée au sommeil, mais consacrée à une occupation [d'où le refus d'écouter l'horloge qui

---

1 Mercier, op.cit., p.143,144.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69. Note: comparez ibid., Sa fosse est creusée!, p.5 : "L'oeil mouillé ne compte pas les heures".

invite au repos]. Ainsi une 'veille' ne doit pas être prise pour une période creuse, gaspillée comme le suggère Walzer[1]. Il serait difficile d'imaginer l'épouse incitant son amant éploré à se plonger dans un tourbillon social; sans solitude, point de 'Visite'. D'ailleurs, si le mari 'rêvassait' comme le suggère Walzer, il n'y aurait pas le gémissement actif du deuxième vers du sonnet. Nulle part n'est-il fait allusion au rêve dans ce poème; le choix du mot 'veille' certifie qu'il ne saurait être question d'onirisme, d'autant plus que ce vers précise que le mari se concentre visuellement. La veille demeure l'activité de la garde de nuit, de la vigilance. Mallarmé eut tôt fait de rejeter la tentation du rêve élaborée dans la première version du Faune et dont les poèmes de jeunesse se concertent pour en déplorer les insuffisances. On ne passera pas à l'hallucination de règle dans ce genre de texte spirite. Mais le poète ajoute ici un plan sagittal qui instaure la notion d'une rencontre du présent et de l'absent. Cette rencontre comporte l'indice visuel d'un igné, ici le tison du huitième vers, ailleurs, une constellation.

'Veille' recèle le sens de période préparatoire de vénération qui précède un événement religieux; elle précède ce dont il est question, ici, la 'Visite'. Aussi, l'expression 'à veille de' suggère un rapport inconscient mais insistant d'immédiateté, une contiguité entre la vigie et la 'Visite'. L'emploi de

---

1 Cf. Walzer, op.cit., p.185.

l'article indéfini renforce le semblant d'effacement. Ce recours à 'Une' ne paraît-il pas étrange pour introduire une veille dont Mallarmé a précisé la date? N'aurait-il pas été plus naturel de dire 'Cette veille'? 'Une' a l'heur de faire triompher 'veille' sur trois plans. En premier lieu, son emploi inattendu se conforme à l'art poétique du Maître: "Le sens trop précis rature / Ta vague littérature."[1] Ensuite, l'article indéfini rend l'expérience usuelle; il porte à croire à une quotidienneté, du moins à une fréquence de l'expérience. En dernier lieu, 'une' peut indiquer la discrétion verbale des amants, attitude que Mallarmé leur prête souvent dans sa poésie [Prose (pour des Esseintes), O si chère de loin]. La morte dirait alors: 'Cette veille dont nous taisons tous les détails, jusque dans ce sonnet qui n'est pourtant destiné qu'à nous deux'. Autrement l'éréthisme de 'exalte' pourrait paraître mal venu; la 'veille' aurait un air de quant-à-soi.

Le concept de veille ne tient pas du prétexte littéraire chez Mallarmé; il relève de l'expérience vécue, particulièrement celle de province et se trouve dans bon nombre de poèmes. Cette veille se consacre à la poésie, laquelle, selon l'entendement mallarméen, récuse le rêve: "Poétiser, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret [...]. Nul éclairage, intrus, de

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Toute l'âme résumée, p.73. Note: j'ai déjà donné cette citation à la p. 684 de cette thèse, mais il m'a paru nécessaire de la reprendre ici dans un autre contexte.

rêves."[1] Si l'état de veille incite à un clivage de la perception du fait qu'il filtre les interférences sonores externes, il faut se garder d'y voir quelque refus de la simultanéité sensorielle de l'ouï et du vu.

Contiguë à l'éclosion spirituelle proposée par 'exalte', 'veille' y prépare visuellement avec le triangle renversé du V féminin, espace d'anticipation féconde[2]. Considérons cette lettre augmentative; que le lecteur remarque sa récurrence dans ce sonnet où elle paraît quatorze fois: votre, hiver, vain, veille, avant, veut, avoir, Visite, soulève, souvent, avec, lèvres, revivre. Il n'est que deux autres passages dans sa poésie où Mallarmé s'adonne à une telle exploitation de la labiale V : "verrerie [...] veillée [...]. / Le pur vase d'aucun breuvage / Que l'inexhaustible veuvage"[3] de Surgi de la croupe et du bond et les vers 113 à 119 inclusivement d'Hérodiade, II, Scène. Remarquez aussi que 'Une veille' contient par le remaniement de ses lettres 'Un é-veil'.

Je n'hésite pas à faire équivaloir 'veille' et 'veillée', cette période entre le repas du soir et le coucher, étant donné que le poète lui-même les interchange dans un mot à propos de

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Berthe Morisot, p.536.

2 Note: Mallarmé disait de la lettre 'v': "cette lettre commande très peu de mots originels." Ibid., Les Mots anglais, p.932. Comparez certains autres termes de prédilection: vacante, vague, vain, vide, vapeur, vase, vaste, veut, ventre, verre-verrerie, vertige, vertu, veuve, vitre, voix, vol, vu, vieil, vierge, vigie. Cf. Appendice III de cette thèse, p.862,863.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Surgi de la croupe et du bond, p.74.

Villiers: "Minuits avec indifférence jetés dans cette veillée mortuaire d'un homme debout auprès de lui-même."[1] Voici les deux emplois poétiques que Mallarmé fait de 'veillée'. Il maintient la connotation sépulcrale, mais assombrie de lassitude pour celui "Las [...] / De creuser par veillée une fosse nouvelle"[2]. Cette connotation épouse l'amertume dans Surgi de la croupe et du bond où le vigilant attend en vain au cours de "la veillée amère" sa "rose dans les ténèbres"[3], son apparition mêmement féminine dans la nuit. Plus étroit serait le rapport avec 'vigie' dans le Cantique de saint Jean avec laquelle la 'veille exaltée' du sonnet semble former une dyade sur le plan infra-conscient:

> Et ma tête surgie
> Solitaire vigie
> Dans les vols triomphaux
> De cette faux.[4]

Voilà la même solitude vigilante au cours de laquelle le personnage sonde la mort en un élan spirituel ascensionnel.

T'exalte. Le vers six précise sa nature parabolique en faisant suivre 'veille', infléchi et insulaire, par 't'exalte', essorant aux plans sonore, spirituel, visuel et sémantique. Chacun connaît le semis d'associations de glorification et d'élévation

---

1 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.495. Je souligne. Note: qu'on remarque la forte ressemblance de ce texte avec les deux premiers vers du deuxième quatrain de notre sonnet, l'heure, l'indifférence, le geste, la station mortuaire.

2 Ibid., Las de l'amer repos, p.35.

3 Ibid., Surgi de la croupe et du bond, p.74.

4 Ibid., Hérodiade, III, Cantique de saint Jean, p.49.

de ce verbe. Moins obvie serait son sens de rendre plus fort, intense ou actif; une odeur ou une impression lumineuse peuvent être dites exaltées. Sans être rétif à cette acception, Mallarmé y ajoute celle de plus subtil, plus pur, qui s'accorde avec la notion de veille purificatrice.

Ce n'est pas le poète qui a nanti ce verbe d'une tonalité de pureté et de subtilisation. 'Exalte' relève des emprunts au vocabulaire ésotérique qu'il fait siens. Son extension occulte est d'ailleurs double, rejoignant l'alchimie et l'astrologie. En ancienne chimie, l'exaltation était l'accroissement d'activité d'une substance rendue plus subtile ou plus pure. Ainsi, on pouvait parler d'activation, de sublimation, d'exaltation des sels. Le sûr, c'est que 'exalte' ne s'inscrit pas comme motif préparatoire à un spiritisme bénin ou adventice. Remarquez ici l'épanchement des flaques sonores qu'étalent les a : 'exalte à ne pas'; ce retentissement émotif sonorisé n'a rien de survenu.

Il y a plus qu'un élan parabolique imparti aux mots et aux sons du vers six; il y a hyperbole parce que 'exalte' cerne une pensée au moyen d'une expression qui la dépasse. Exalter, c'est non seulement élever l'homme au-dessus du commun, mais selon l'imaginaire mallarméen, au-dessus de lui-même. Qui encore s'élève au-dessus de lui-même? La tête de saint Jean, son esprit libéré plane au-dessus de son corps. Confondu avec l'astre solaire [il faut entendre 'exalte' dans son sens astrologique ici], Mallarmé décrit ainsi le chef du martyr:

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent.[1]

Brochant sur le tout, cette 'hyperbole' semble résumer l'emprunt le plus probable à la pensée de Hegel: je parle de la Aufheben, [Aufhebung]. Pour le philosophe allemand, ce terme d'élévation du banal au supérieur signifie nier autant que maintenir, la notion même qui fonde le Cantique de saint Jean. Cette polarisation hégélienne semble inscrite dans cet emploi de 'exalte' que Mallarmé prive du soutènement de la forme pronominale. Dans les deux poèmes, il fige, "halte"[2] l'hyperbole. Actuellement, cette idée de camper l'élan d'une courbe n'est pas de lui mais vient de l'astrologie mentionnée tout à l'heure. 'Exalté' s'emploie en astrologie quand une planète [dans le cas de Jean, le soleil] se trouve à un point particulier de son cours. On précise 'est exalté à tel degré' pour vouloir dire 'dans telle maison du zodiaque'. C'est l'aspect de suspension qui prime dans le sonnet, non celui zodiacal qu'il conserve dans le Cantique de saint Jean.

Cette pause qui entraîne le suspens des lois de la gravité et l'équilibre d'une lévitation m'induit à rapprocher 'exalte' de 'extase'. Car l'extase signifie plus que l'aventure mystique d'être absent à soi-même: ek-stasis comprend l'action de se poser, d'être en équilibre. Voici la définition phénoménologique

---

1 Ibid., p.49. Je souligne.

2 Ibid., p.49.

d''extase': "attitude intentionnelle de la conscience qui est toujours conscience d'un autre que soi, d'un au-delà de soi."[1] C'est tout à fait le cas du veilleur. Si cette 'exaltation' a ses rapports avec l'extase par le refus qu'elle oppose à la gravité tellurique, elle y ajoute un autre refus de gravité, un refus proprement mallarméen, celui de la gravité d'esprit[2]. La seule exception aurait été une variante du quatrième vers du Tombeau d'Edgar Poe: "Que la mort s'exaltait dans cette voix étrange"[3], mais le poète eut tôt fait de remplacer 's'exaltait' par "triomphait"[4].

Remarquez encore que 't'exalte' comprend t ex[al]te. De ce mot, Cohn rappelle:

> the nature (involving a double polarity) of the process of weaving gives a particular force to the word 'texte', coming from the latin textus, the past participle of the Latin root of the word 'to weave'.[5]

L'important, c'est que 't-ex-te', textus [tissage] présente une double polarité exercée par le X cruciforme central sur les croix jumelles des T qui s'y réfléchissent à travers des voyelles

---

1 Foulquié et Saint-Jean, op.cit., p.263.

2 Note: dans sa prose comme dans ce deuxième quatrain, il arrive à l'auteur de marier 'suprême' et 'exaltation' dans op.cit., O.c., Villiers de l'Isle-Adam, p.510: "une bouffée unique de joie et une exaltation suprême". Je souligne. Remarquez en 'bouffée' le 'souffle' inspiré du dernier tercet de notre sonnet. Comparez de ibid., Plaisir sacré, p.389: "des exaltations [...] jaillissant avec orgie [...] de soirs et de gloire; ou d'autres bouffées infinies." Je souligne.

3 Ibid., Notes et variantes, p.1487.

4 Ibid., Le Tombeau d'Edgar Poe, p.70.

5 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.277.

également placides, faisant de 't'exalte' le giron du sonnet, sa fixité pivotale. A part le Cantique de saint Jean, ce sens hyperbolique de dépassement jusqu'à une fixité extatique se retrouve dans L'Après-Midi d'un Faune où "Une fête s'exalte en la feuillée éteinte"[1] et dans Quelle soie aux baumes de temps où "Les trous des drapeaux méditants / S'exaltent dans notre avenue."[2] Les autres emplois de 'exalter' montrent que la poésie, la grandeur de la parole en est bien rétribuée.[3]

A ne pas fermer l'oeil. Le triplement du a ouvert et inerte, 'exalte à ne pas' produit un effet d'insistance par sa répétition, puis une cristallisation à caractère inessentiel, quelque hiatus entre 'Une veille t'exalte' et 'fermer l'oeil'. On sent un conatus, effort et connivence du langage. Ce groupement des a est à trois ce que duplicité est à deux, j'imagine une 'triplicité'. Le triple monosyllabisme 'à ne pas' écartèle le vers, mais y endigue la suffisance de ses syllabes blafardes, mélodiquement évasées comme les notes blanches d'une partition musicale. C'est un début de concrétion, de croissance gratuite par agglomération. Cette concrétion aménage celle conceptuelle qui se poursuit jusqu'au vers douze: 'oeil'-'tison'-'foyer':

> Les qualités visuelles, dit Merleau-Ponty, [...] ont une apparence d'autonomie. Mais en réalité toutes choses sont des concrétions d'un milieu et toute perception explicite d'une chose vit d'une communication

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.52.

2 Ibid., Quelle soie aux baumes de temps, p.75.

3 Cf. ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56, O si chère de loin, p.61, Hommage à Wagner, p.71.

préalable avec une certaine atmosphère.[1]

La concentration oculaire dénonce un léger spasme, en partie à cause de l'emploi au négatif de 'fermer'; cela gauchit la rétractation du verbe et fait saillir la circularité sonore et visuelle de 'oeil'. Le seul autre emploi au négatif de 'fermer', les "mains mal fermées"[2] d'Apparition est également tout à l'accueil de la prodigalité d'ouverture que Mallarmé sait en tirer. Pour lui, 'fermer' est promis à une association avec ce qui s'exténue ou fléchit; pâleur, évanouissement du coloris et atonie en caractérisent l'emploi. Il y a pâleur et le fléchissement de la main dans Apparition, du "blanc vol fermé"[3] d'Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé), de la robe pliée d'Hérodiade "blanchie en l'ivoire fermé "[4] d'un coffre. En marge de ces fléchissements et coloris fuyants, 'fermer' revendique des effets similaires dans L'Azur et Ses purs ongles.

A la remorque d'une assonance dégressive retentit 'oeil'. Le mouvement rétractile des quatre syllabes réduit en un vortex spéculaire la fin du vers, vu l'emploi au singulier de l'organe. Il est dépositaire de la fixité d''exalte', rendue axiale, et concourt avec le verbe pour réaliser une hypertrophie de l'émotion du vu, d'un vu théâtral, 'âtral' si l'on veut, puisque l'âtre

---

1 Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1967, p.370.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Apparition, p.30.

3 Ibid., Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

4 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

est le théâtre du solitaire visionnaire:

> si le vieux secret d'ardeurs et de 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.[1]

La fixité oculaire s'affirme sans raideur et en devenir: son résultat ne se glisse au lecteur qu'à la fin de ce quatrain. L'article défini l'amorce. D'emploi normal en français pour ce genre d'expression, il reste qu'il prend la place du possessif intimisant dont Mallarmé use beaucoup plus largement dans ce sonnet que d'habitude. Certes, il ne faut y voir une dépersonnalisation radicale; mais du veilleur, il suggère un début de métamorphose d'un organe à sa fonction, d'un être à son essence. Ce n'est pas pour dire qu'il atomise; il endigue le veuf dans sa fonction dernière: saisie du céans pur. Suite à sa concrétion avec 'tison-foyer' mentionnée tout à l'heure, l'oeil assurera un gué à la 'Visite' spirite.

Que le veilleur s'y résume comble la fixité oculaire d'une suffisance. Il y a aussi cette autre suffisance du L palatisé: 'oeil', tout ACCUEIL. Le poète ne cache pas sa délectation pour le son lisse des L mouillés, portés contre le palais; il les étale cinq fois dans ce poème, mettant aux rimes 'seuil','orgueil', 'fauteuil' et installant en rime léonine dans ce vers, 'veille'.

Impossible de demander à 'oeil' un parangonnage du phénomène visuel chez Mallarmé. Tout dépend de la différence entre

---

1 Ibid., Crayonné au théâtre, p.295.

'oeil' ou 'yeux', l'un ne se révélant que par l'étude du contrepoint de l'autre. Il y a clivage total entre le recours à 'yeux' et à 'oeil' et leur emploi n'est jamais indifférent. Quand le poète emploie 'yeux', il oriente le regard vers le bonheur d'un refus visuel, celui d'un "flanc pur suivi avec mes regards clos"[1], la joie de savoir sur soi un "regard clos tombé"[2]; les "yeux contents" seront "enfouis"[3] en une chevelure féminine. Plus pure extase encore, Gautier à son apothéose, et décidé "De n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire."[4] Car c'est en les "fermant" à jamais que la mort "enivre d'azur nos yeux"[5]. Même la réalité stellaire et cosmique, "orgueil menti par les ténèbres" perd son droit de cité "Aux yeux du solitaire" qui ne voit plus maintenant qu'il vit "ébloui de sa foi"[6]. Idéale réflexion aussi que celle des yeux mus en miroirs. Qu'est un miroir sinon un oeil qui ne voit pas, un oeil où l'on se voit grâce à la cécité de l'instrument?[7] Pour conclure avec quelques derniers emplois poétiques

---

1 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

2 Ibid., Placet futile, p.30.

3 Ibid., Quelle soie aux baumes de temps, p.75.

4 Ibid., Toast funèbre, p.55.

5 Ibid., Galanterie macabre, p.16.

6 Ibid., Quand l'ombre menaça, p.67.

7 Note: pour les yeux mus en miroirs, cf. ibid., Le Pitre châtié, p.31, vers 1; ibid., Brise marine, p.38, vers 4; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47, vers 103,104; ibid., Petit air I, p.65, vers 3,4.

de 'yeux', on voit qu'ils ne procurent pas le succès oculaire; leur susceptibilité à l'intimidation qui dépasse la normale porte le voyageur de Galanterie macabre à s'exclamer: "Je détournai les yeux et m'en allai"[1]. Comparez la fragilité de l'idéaliste de L'Azur, "Fuyant, les yeux fermés"[2] et aussi la mystérieuse horreur du cygne de l'Ouverture ancienne, "cachant en sa plume ses yeux"[3]. Parmi les emplois poétiques de 'yeux' dont je nomme ici les principaux, pas une exception à la défaillance du visuel.

Mallarmé fait pivoter totalement son entendement du visuel quand il passe au singulier. Autant les 'yeux' s'enclavaient en un refus fonctionnel ou en une impossibilité perceptive, autant 'l'oeil' saisit les objets offerts à sa perception, se les rend internes et intimes par son magnétisme monoculaire, cyclopéen. L'oeil traque, il fomente et excite l'objet de sa quête. Du sien, le Faune peut se vanter: "Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure"[4]. Et le Maître de Toast funèbre, "par un oeil profond, a sur ses pas / Apaisé de l'éden l'inquiète merveille"[5]. Il est jusqu'au malade des Fenêtres, "Son oeil, à l'horizon de lumière gorgé"[6] qui peut visuellement happer l'univers. Ce que

---

1 Ibid., Galanterie macabre, p.16.

2 Ibid., L'Azur, p.37.

3 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.43.

4 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

5 Ibid., Toast funèbre, p.55.

6 Ibid., Les Fenêtres, p.32.

ces trois exemples ont en commun et qui oriente en large mesure la fonction intentionnelle du regard de Pour votre chère morte, c'est que l'oeil recherche le passé: "grand nonchaloir chargé de souvenir"[1] pour le moribond, souvenir aussi pour le Faune et la terre revue en tant qu'éden par Gautier. La notion de souvenir se tapit dans 'oeil'; s'il préside à la captation, il organise aussi la rétention.

A partir du moment où l'on concède que le virtuel fait carrière dans l'activité de 'oeil', le réel et le merveilleux s'équivalent. Pour peu qu'on considère la rétention oculaire du veuf, toute comblée du souvenir récent - mettons de la virtualité de l'apparition qui s'y case - on voit que chez lui cette virtualité devient radicale. N'était d'Igitur, lequel de même est tout au double impérialisme de la contemplation et du souvenir, le cas du veuf serait unique dans l'oeuvre de Mallarmé. Plus que le seul souvenir en devenir, l'activité même de 'oeil' qui le régit est saisi dans le déroulement de son acte captateur qui avale le reste de la strophe. Un dernier facteur de virtualité oculaire qui confère au sonnet une étonnante élasticité donne en partage la concrétion oeil-tison-foyer. Ce qu'Igitur dit du "feu pur du diamant de l'horloge" s'applique: "lueur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité, scintille le feu [...], seule survivance et joyau de la Nuit éternelle."[2]

---

1 Ibid., Les Fenêtres, p.33.

2 Ibid., Igitur, I, Le Minuit, p.436.

Qu'elle soit axée sur la rétention ou la propension, la 'vue' de l'oeil mallarméen récompense deux êtres issus de l'antérieur paradisiaque: le visionnaire et la femme à l'oeil bleu. - L'oeil qui comble cette royauté s'exerce au faîte de la lucidité:

> Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur, attendant pour éclairer, dans la solitude, de signifiants prestiges, que l'unique oeil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire, le destin de l'homme), un Poëte[1].

Si Pour votre chère morte offre l'aboutissant d'un occultisme spirite, et la supposition contraire serait inadmissible, cet occultisme n'est que tangent, il ne s'inscrit que par raccroc du fait que c'est Orphée qui regarde. La seule force à transparaître demeure celle de l'hypersthénie oculaire. L'oeil du veuf se démène entre le souvenir contemplatif de l'épouse et une propension vers le tison où se blottit encore l'Ombre virtuelle. Ce double dynamisme rend cet emploi d''oeil' unique dans l'oeuvre de Mallarmé.

Dans 'oeil', docile aux réactions fortes du sympathique, le lecteur décerne une contracture spirituelle, idiosyncratique et liante. A travers le transparaître: le reparaître, le disparaître, l'apparaître, puis enfin le paraître. Les impressions sensorielles précèdent, prennent le pas sur l'agitation intentionnelle de la pensée chargée de leur donner l'épaisseur d'une signification. Dans ce vers qui mène à bien une expolition[2] et paraît,

---

1 Ibid., Hamlet, p. 299.

2 Note: l'expolition reproduit une même pensée sous différents aspects afin de la rendre plus sensible ou plus intéressante. Cf. Pierre Fontanier, Les figures du discours, Flammarion, Paris, 1968, p.420.

à prime abord, n'ambitionner rien de plus que de répéter la pensée du vers précédent sous un nouvel aspect, bref, de fournir une amplification, on arrive à constater qu'il y a en ces douze syllabes une coexistence de l'hylétique, du noétique et du noématique; autrement dit, du vécu [la veille], du perçu [t'exalte] et du représenté ou pensé [ne pas fermer l'oeil].

Septième vers. Avant que dans les bras de l'ancien fauteuil[1].

Les vers sept et huit sont dépositaires de l'apparition mirée du sonnet. Ce troisième vers du deuxième quatrain réfléchit le troisième vers de la première strophe. La rêverie sépulcrale se dualise; 'fauteuil', nouveau mariage du béant et du béat, reprend 'sépulcre à deux'. Un passage du Corbeau de Poe que Mallarmé traduisit à cette époque porte à croire que 'l'ancien fauteuil' serait bien celui de la morte:

> [...] l'oiseau dont les yeux de feu brûlaient, maintenant, au fond de mon sein; cela et plus encore, je m'assis pour le deviner, ma tête reposant à l'aise sur la housse de velours des coussins que dévorait la lumière de la lampe, housse violette de velours qu'Elle ne pressera plus, ah! jamais plus.[2]

Cependant il est dit dans le texte de Poe que le veilleur occupe le fauteuil de la morte. Bien que le meuble du sonnet soit qualifié d'ancien, Mallarmé se refuse à en préciser l'appartenance.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69. Je souligne.

2 Ibid., Le Corbeau, p.192.

Au 'sépulcre à deux' répond le fauteuil, congénère et digne pendant des crédences, miroirs et lits à fonction sépulcrale. La pièce s'étale vide de bimbeloterie autant que le 'sépulcre'. 'Sépulcre' et 'fauteuil' participent à la nature d'objets-écorces, de réduit réflexif mallarméen; on ne peut ni s'y identifier, ni s'en distinguer.

Le sotto voce de nasales en fusion du septième vers ne désinvestit pas l'élan sonore de la courbe du vers précédent. La mélancolie soutenue des 'an' déjoue le branle des consonnes précédentes que reprendront en partie celles du vers huit. La locution conjonctive 'avant que' reprend la valeur d'absence, de privation de 'sans','vain' et 'jeta'. Les trois premiers mots établissent le train somnolent du vers à grand renfort de voyelles flasques. Aussi les quatre nasales refluent vers celles qui ouvrent ce quatrain comme leur pulsion lointaine. Les treize 'an' du sonnet sont fortement représentés: avant, dans, ancien. Le cumul des 'an' impartit la faiblesse d'une somniloquie. Je reconnais dans ce chaînon des 'an' une suggestion de patience devant un temps indéterminé.

L'emploi de 'avant que' reste unique dans la poésie de Mallarmé. Il y a par contre deux emplois de 'par avance' qui entraînent un chavirement temporel[1]. 'Avant que' instaure un pareil sursaut temporel au vers sept, nous projetant vers une futurition

---

1 Cf. ibid., Hommage (à Puvis de Chavannes), p.72. Cf. aussi ibid., Un Coup de dés, p.461.

sublimée, et cela sans recours à un temps verbal au futur. Toujours ce geste fantomatique d'affleurement, cette fois un affleurement temporel. Aussi, 'avant' privilégie 'ancien' plus loin dans le vers, grâce au contraste de la locution prépositive anticipatoire avec le qualificatif qui marque l'antériorité. Le futur du premier mot et l'ancienneté du second font appel au même 'an' qui les dote d'un écho interne de chronicité: 'an','année'.

Dans les bras de. L'emploi de 'bras' assure un "lucide contour"[1] au fauteuil qui sépare ce meuble du banal et l'isole en quelque sorte de la chambre. Le procédé caractérise les évocations du mobilier dans cette poésie. Les objets d'ameublement participent à la fois d'un ici et d'un ailleurs, semblent simultanément isolés et isolants; alors il n'est plus invraisemblable que l'Ombre s'y installe. 'Bras' fait songer à quelque parenthèse énigmatique. Remarquez le triple S terminal de 'dans les bras'. Le S intriguait Mallarmé à l'époque de composition de ce sonnet, si l'on en croit Les Mots anglais: "cet S du pluriel [...] la lettre analytique; dissolvante et disséminante par excellence."[2] 'Dans les bras' reste un emploi curieux et porte à imaginer quelque chose ou quelqu'un moins installé comme à l'ordinaire dans le fauteuil que suspendu, inscrit à l'écran de la parenthèse que les bras signifient.

---

1 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56.

2 Ibid., Les Mots anglais, p.855. Note: puisque ce 'S' est 'dissolvant' et 'disséminant', peu importe à Mallarmé qu'il soit muet. Ici, l'essentiel réside en sa configuration 'silencieuse', de 'couche reptilienne'.

On sait de L'Après-Midi d'un Faune que soumise à une étreinte, la pureté d'une apparition s'en trouve atteinte et qu'elle finit par s'évanouir. Que l'Ombre soit installée 'dans les bras' entraîne la notion de sa diffusion à l'intérieur de ces paramètres.

De l'ancien fauteuil. 'Ancien' et 'antique' connaissent une forte récurrence dans le vocabulaire poétique de Mallarmé. Après avoir étudié chaque emploi, il me paraît à peu près certain que leur occurrence n'a rien d'accidentel. Outre que ce vers n'aurait pu s'accorder avec le branle des consonnes d' 'antique', cet adjectif - loin de jouir de la porosité d''ancien', se trouve être doté d'un coefficient de dureté, celle du métallique, du royal dans tout ce qu'il a de plus inflexible[1]. Evidemment, 'antique' suggère une très grande ancienneté, alors il n'est pas surprenant de le trouver en rapport avec celle des métaux, "Ors ignorés gardant votre antique lumière"[2], des astres, "antique, ainsi qu'une étoile encensée"[3], de la terre elle-même, "antique désert"[4].

Par contre, le poète a continûment privilégié le sifflement assoupi, la porosité d''ancien', ancienne, antienne. Ce mot revient quatroze fois dans la poésie de maturité. Il n'a reçu que la plus modeste considération des exégètes de Mallarmé du fait

---

1 Cf. ibid., Mes bouquins refermés, p.76.

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47.

3 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

4 Ibid., Tristesse d'été, p.37.

qu'il ne paraît présenter aucune valeur hermétique. Ce qui commande la marche à 'ancien' et à ses proches variantes dans la poésie serait que ce mot exerce une force d'attraction certaine. La force d'attraction peut être réflexive ou musicale.

D'après divers dictionnaires, 'ancien' comporte un vestige du passé attardé parmi nous. Pour le poète, il refère à un passé en souffrance, en attente. 'Ancien' se précise mutatoire. Sa force d'attraction tient à une synthèse de l'effritement, du fané et du glauque où se devine une pourpre agonisante, bref, une synthèse des surfaces poreuses, se définissant à partir d'une ambiguïté soutenue, celle des étoffes d'ameublement, des chevelures, etc. Il faut éviter de renchérir jusqu'à attribuer de nettes transactions synonymiques entre 'ancien' et le miroir de Mallarmé. Tout au plus, il en suggère une arrière-image parce que si souvent il le comble. Tandis que 'antique' émerge de l'imaginaire mallarméen souffré d'or, 'ancien' paraît aimanté par une surface captatrice et exsangue que le poète précise: "Fatidique, vaincu[e], monotone, lassé[e]"[1]. Voilà ce qui décrit "l'ancien passé"[2] du vers précédent et "l'eau des bassins anciens"[3] du vers suivant dans un passage de l'Ouverture ancienne.

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

2 Ibid., p.42.

3 Ibid., p.42. Note: par une singulière réflexion à rebours, le passé et l'eau des bassins se croisent en le dédoublement de l'adjectif et fuient vers leur foyer focal selon quelque magie spéculaire asymptotique.

La réflexivité afflue de nouveau dans l'emploi que Toast funèbre fait de cet adjectif. En dépit de la grandeur du panorama préalable, la rencontre comporte la tranquille intimité où se croisent enfin l'inhérence et le discursif, croisement vers lequel tend tout le poème. La médiation joint Gautier, "la mort ancienne" et l'objet-écorce, le "sépulcre solide"[1]. Deux autres lieux mortuaires à fonction réflexive mettent à profit le mot 'ancien'. Le lieu captateur par excellence des réflexions s'appelle "la chambre ancienne de l'hoir"[2] de Tout Orgueil fume-t-il du soir où, tout comme dans notre sonnet, un meuble accumule en lui la seule activité du lieu, la réflexion d'un igné déjà éteint. Il y a ensuite le domicile miroitant d'Hérodiade: "La chambre singulière en un cadre / A le neigeux jadis pour ancienne teinte"[3].

'Ancien' émarge encore à la richesse de la réflexivité dans La Chevelure. On peut remarquer la congruence du mirant [chevelure] avec son point focal vers lequel elle reflue pour en définir le pourtour, le diadème mourant de "son ancien foyer"[4], le front pâli de la femme assoupie. La chevelure miroitante se resserre sur cet 'ancien' lieu d'élection en une savante remontée du réseau réflexif.

---

1 Ibid., Toast funèbre, p.55.

2 Ibid., Tout Orgueil fume-t-il du soir, p.73.

3 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42. Je souligne.

4 Ibid., La Chevelure, p.53.

Finalement, 'ancien' trouve droit de cité dans quatre passages évocateurs de la musique et de sa reconduction des éternelles correspondances. Sans regarder plus que les vers voisins, on constate que chaque emploi du qualificatif génère, ou sert de support à une naïve réflexivité inessentielle. Le blanc épanouissement de l'azur "ancien", le flamboiement morne de sa plénitude sort "en bleus angélus" du "métal vivant"[1]. 'Métal vivant', image conquise de haute lutte qui rend celui des cloches commensurables au glauque métal ondoyant que propose l'azur. L'Ouverture ancienne invoque à son tour l'exutoire de "la gorge ancienne"[2] pour mettre une sourdine aux doutes qui essaiment à travers le chavirement verbal des vers. La gorge ancienne "est tarie"[3] de suavité sonore et prophétique; c'est pourtant elle qui nous met au fait que les glaciers et les armes se dérobent à cet évidement de sa voix de sibylle. Rétifs au souci de la 'gorge', ils renflouent le réfléchi alors que la voix se rembrunit:

> Depuis longtemps la gorge ancienne est tarie.
> Son père ne sait pas cela, ni le glacier
> Farouche reflétant de ses armes l'acier[4].

Ailleurs dans l'Ouverture ancienne "le vieil éclat voilé" d'une musique s'élève décanté autant qu'une apparition "Par les trous

---

1 Ibid., L'Azur, p.38.

2 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.43.

3 Ibid., p.43.

4 Ibid., p.43.

anciens"[1] du suaire, encore garant d'une apparition. Un dernier emploi musical: les fourrés touffus de la musique du Faune proposent une rémanence de son "doute, amas de nuit ancienne"[2] qui réverbère en raffinements sonores et visuels. Il est à remarquer que Mallarmé place "Si clair"[3] en vedette tout comme dans Pour votre chère morte.

Ce coup d'oeil sur l'emploi que le poète fait d''ancien' corrobore que ce mot se fourbit comme le fameux plat de Noces. Ses mots préférés se cloisonnent, sinon en un sens exclusif, du moins en un enrichissement par association. On pourrait supposer que les emplois nombreux d''ancien' ne se rattachent pas à une relance voulue de la réflexivité que Mallarmé veut à tout prix garder évanescente, où les mots servent "prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence"[4]. On pourrait, en effet, le supposer s'il ne s'agissait pas d'un mot-charpente, si 'ancien' ne mobilisait pas l'arête interne d'une diphtongue sur laquelle bascule la parole poétique. Ce sonnet recourt trois fois à l'hiatus pivotal: 'oubliés', 'Minuit','ancien'. Par son irruption sonore, l'hiatus

---

1 Ibid., p.42. Note: 'Anciens' paraît le miroité homophone de ibid., p.42, "l'antienne aux versets demandeurs".

2 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

3 Ibid., p.50. Note: puis, à propos de cette 'nuit ancienne', le soudain rappel du mot bivalent: "Réfléchissons...", ibid., p.50.

4 Ibid., Le Mystère dans les lettres, p.386.

manie un pouvoir de réactivation de l'alternative. C'est "l'alternative qui est la loi", qui permet de tirer "d'irruptions le caractère momentané de délivrance."[1]

'Fauteuil' sera le lieu de la Visite spirite, et non le foyer comme l'ont maintenu les quelques exégètes de ce sonnet. Cohn explique ainsi la veille du mari: "in the hope of catching a glipmse of her in the fireplace, which would then be illuminated by a 'supreme firebrand' of vision."[2] Mais il est écrit en toutes lettres que l'Ombre errante s'installera dans le fauteuil, de façon diffuse entre les bras de ce meuble. Rappelons-nous un instant la poignante évocation de Baudelaire dans laquelle il immortalise sa servante Marietta. Il nous la propose dans un certain fauteuil, mais devant un foyer pleinement illuminé. Plus tard on la retrouve dans un coin de la chambre du poète qui se remémore les pleurs tombés de sa paupière creusée par la vieillesse. Sa description de La Servante au grand coeur s'apparente plus aux scènes rétrospectives du cinéma qu'à un événement spirite. Mais Mallarmé donne 'fauteuil' comme le point focal de l'apparition. Le lecteur se sent dérouté. La Visite n'a-t-elle pas déjà eu lieu dans le langage poétique? A travers les soupirs d'une morte qui se prononce sur sa propre Visite anticipée? Puisque dans le contexte du sonnet la femme ne saurait être plus manifeste, la Visite

---

1 Ibid., p.384.

2 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.43.

envisagée sera nécessairement fictive: 'fauteuil', faute-oeil, trompe-l'oeil.

Cette nature fictive impartie au déplacement oppose au hasard une manière d'interdiction. Une visite réelle, mettons qu'elle soit à l'avenant d'une émergence fantomatique, serait encore susceptible de confiner au hasard; elle donnerait suite aux deux aspects essentiels du hasard en étant inexplicable et imprévisible. Le spectacle d'une fiction transcende les situations marquées d'un souci d'explication; tout le sonnet témoigne que l'événement échappe à l'imprévisible. Aussi, l'homme qui aurait l'accoutumance du feu nocturne de cet âtre pourrait préciser à une minute près le moment de l'apparition, le moment où le bois entassé se résumera en son 'suprême tison'. Le spectacle d'une visite fictive s'accorde avec l'attitude du veuf en retrait face au hasard; qu'on se rappelle son refus de prévisions risquées et d'hypothèses.

Comment se fait-il que le point d'atterrissage de l'apparition ne gratifie pas "la forme éclairée de l'âtre [...] théâtre encore réduit et minuscule au lointain"[1]? Ce lieu d'élection serait encore trop haut en couleur de réalité. Un âtre marque un seuil où l'on retrouve l'écho du 'captif solitaire du seuil' de la première strophe. Une arrière-image du seuil s'organise de biais; 'fauteuil' fait les frais du rappel d'un théâtre médiat.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Crayonné au théâtre, p.295.

L'âtre cède la place au reflet de la miniaturisation de la lueur qui le signifie. Il n'est perçu que par le ricochet de son reflet sur le dossier du fauteuil, fortement campé entre les 'bras'. Un triple désinvestissement hisse 'fauteuil' au plan de l'idéal: la visite fictive s'actualise non en un théâtre ou reflet du vécu, ni même en l'âtre ou miniaturisation du spectacle réfléchi, mais dans le reflet de la miniaturisation du reflet de la vie.

Un phénomène de 'contuition'[1] réalise ce transfert des divers lieux, tantôt clôturants, tantôt ouverts, toujours prismatiques. Cette contuition s'élabore en tétrade: seuil, oeil, fauteuil, tison. L'aspect théâtral acquiert de l'importance parce qu'il nous permet de comprendre s'il s'agit d'une perception issue du fantastique ou du fantasmatique, ce dernier ne comportant pas l'invraisemblance du premier. En termes plus courants, l'élément théâtral sert à démontrer si l'aventure relève de l'hallucination ou d'un état hypnagogique[2]. La vision hallucinatoire débouche sur l'action tandis que l'image hypnagogique s'en trouve à peu près complètement sevrée; elle gratifie le spectateur. C'est du moins ce que déclare Edouard Leroy. De la similitude entre l'état hypnagogique et l'état béat engendré par le théâtre, il précise:

---

1 Note: Foulquié et Saint-Jean définissent ce terme dans op.cit., p.134: "le fait de connaissance dans lequel, avec (cum) l'intuition directe d'un objet, l'esprit atteint du même coup quoique moins directement un autre objet, par ex. la cause dans l'effet."

2 Cf. Gilbert Ballet, Psychologie pathologique des hallucinations, Baillière, Paris, 1913, p.410 à 414.

> Le sujet se comporte dans l'état hypnagogique comme devant un spectacle; il n'est ni tout à fait devant les événements réels de la vie pratique, ni tout à fait comme en présence d'images qui seraient dépourvues de toute réalité.[1]

Contrairement à l'hallucination qui ne requiert le support d'aucun objet et qui assujettit le visionnaire, le spectacle hypnagogique lui laisse son autonomie; il ne tient qu'au spectateur de quitter le lieu s'il le veut. Sartre résume très exactement la vision hypnagogique: "Je vois réellement quelque chose, mais ce que je vois n'est rien."[2] Notre veilleur voit réellement le tremblotement d'une flamme qui s'éteint, projeté contre l'écran du dossier du fauteuil, mais ce qu'il voit, comme le dit Sartre, n'est rien, n'est qu'une réflexion de la miniaturisation d'un simulacre intérieur.

Au vrai, 'fauteuil' reste extrinsèque à 'tison', mais il découpe un carré de lumière comme le font souvent les meubles mallarméens, cette même lueur chaude qui persiste depuis celle de la cabane de Nick Parritt dans la Narration française. Le poète ennoblit à diverses reprises 'fauteuil' des privilèges du spectateur exalté, "rêvant dans le fauteuil d'hiver"[3] en feuilletant un volume. Parce que, loti de l'attribut essentiel de la glace, 'fauteuil' s'associe à cet agent: il est écran captateur et miroitant.

---

1 E.-B.Leroy, Visions du demi-sommeil,

2 Sartre, op.cit., L'Imaginaire, p.70.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Les Poésies parisiennes, p.256. Cf. aussi ibid., La Milanaise et l'Autrichien, p.253.

Il s'inscrit dans l'imagination comme talisman protecteur. Dans la porosité accueillante du tissu peut se tapir une rémanence d'être qui excite la matité de l'écran faste. Celui du dossier présente la nature d'un miroir parce qu'il s'offre à la pénétration, parce qu'il thésaurise les reflets, les approfondit et les use: "-car effroi de la pauvre vision qui s'en fut / non par une fente des tapisseries / mais évanouie en sa trame usée"[1]. Parmi les tissus-miroirs d'une authentification facile, à part le pantalon rougeoyant de Petit air (guerrier) et les tapisseries et vêtements d'Hérodiade, il y a les tons sombres d'un Whistler, ses étoffes miroitantes "en le vital sarcasme qu'aggrave l'habit noir ici au miroitement de linge comme siffle le rire"[2].

Bref, la forme en creux du meuble et que délimite nettement les 'bras' ajoute l'impression d'un miroir en abyme où se découpe le clapotement igné, l'imprécision du faible feu qui s'y projette en "diaphane suspens"[3]. 'Fauteuil' apporte un répit sonore avec le correctif 'o-euil' pour conclure le cortège de sons flasques du vers.

---

1 Idem, op.cit., Noces, p.128.

2 Idem, op.cit., O.c., Whistler, p.532.

3 Ibid., Un Spectacle interrompu, p.278.

Huitième vers. Le suprême tison n'ait éclairé mon Ombre.[1]

Une inversion avec la fin du vers précédent intervertit, sans la bouleverser, la phrase. Par cette remise à un temps autre, Mallarmé diffère l'effet de l'apparition. Pour cette raison l'impact conceptuel échappe à la mesure d'un seul vers. L'hyperbate à l'allure progressive et indirecte épouse la courbe discursive du sonnet et réduit de beaucoup le peut-être imaginaire. L'article défini contribue à une impression elliptique qui demande de notre part une pause. Le 'suprême tison' de quoi? Du feu dans le foyer? De la concentration du veuf? Du génie? De Minuit? Du nom féminin évoqué au dernier vers? De l'oeil ouvert sur la nuit acide? Une question me nargue: comment ce 'tison' peut-il assurer le retour de la défunte alors que ce sont les tercets qui en donnent la recette? Alors que la méthode proposée se veut sonore? On n'y songerait guère, n'était de l'emploi insolite, en l'air, pour ainsi dire, de l'article défini qui propose l'objet de manière absolue.

Passons au qualificatif 'suprême'. Parmi les sens qu'on pourrait alléguer, 'ultime tison' vient à l'esprit. Tel est le sens admis des exégètes. Un regard sur l'emploi poétique que Mallarmé fait de 'suprême' m'encourage à une autre interprétation. Lisons Schérer: "l'adjectif a parfois un sens si riche, et qui dépasse tellement [son] sens habituel, qu'il est difficile de

---

1 Ibid., Pour votre chère morte, p.69. Je souligne.

l'expliquer même en sous-entendant un ou plusieurs mots."[1] La portée de 'suprême' n'est pas dévolue exclusivement à 'ultime' dans ce vers, adjectif que notre auteur n'emploie d'ailleurs pas dans son vocabulaire poétique. L'interprétation selon le sens d''ultime' se laisse prendre à défaut parce que la prochaine strophe fait état de fréquentes visites, La portée du qualificatif me paraît plus forte, 'Suprême' berce en lui un mariage de contraires; l'idée d'un but atteint ne diverge pas tellement de la notion de finalité. De ce 'suprême tison', on ressent un dynamisme dont le poète ne précise point l'origine et dont il refuse le terme, comme le montre l'emploi du temps verbal dans ce vers. Le lecteur-spectateur du sonnet se trouve devant une pure vision sans cause, tout aussi fascinante que l'Ombre surgie en fin de vers. A la place d'un aboutissement, je vois un dépassement, un débordement. D'après moi, 'suprême' appartient au vocabulaire de l'idéal, appelé à prendre la relève après l'épuisement du vocabulaire cosmique: les anges, l'azur, l'au-delà paradisiaque.

'Suprême' échappe, par sa vertu poétique, à la contingence, au domaine de ce qui peut être ou ne pas être. Ainsi faut-il comprendre "une oeuvre suprême à venir"[2]. Cette oeuvre existe virtuellement dans l'univers, elle attend son explication orphique. De même pour l'emploi de 'suprême' dans Une dentelle s'abolit;

---

1 J. Schérer, op.cit., p.132.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Autobiographie, p.663.

le Jeu demeure 'suprême', non la naissance potentielle et fortuite. Ici, 'suprême tison' resserre ce qu'il y a d'irréductible dans le sonnet. L'origine latine aide à préciser: supremus, superus. Entendons tison supérieur ou divin, et par là, irréductible. Il couve la cause première autant que la fin; pur superlatif à la manière de 'Minuit' au vers cinq, 'suprême' donne comme cette heure-Janus l'envers et l'obvers de ce qui commence et finit. 'Minuit' et 'suprême' se réfléchissent dans l'imaginaire mallarméen. Les emplois fréquents que le poète fait de 'suprême' tiennent à sa polysémie opulente. Les sens suivants se dégagent sans grand remue-ménage : solitude et fatalité. 'Suprême' signe un élan, un mouvement sourd des forces du monde. Il donne, en plus d'un mouvement vers l'avant, quelque chose qui s'apparente au sacramental. S'il rejoint le grandiose, il rejoint aussi la futilité. 'Suprême' se révèle paradigmatique du geste, du jeu, du coup de dés[1]. Il ne s'installe pas à l'ombre de la victoire, mais de la tentative solitaire qui ne vaut que parce qu'elle est. Ainsi Igitur,

> Ce hasard nié à l'aide d'un anachronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, - qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de l'Absolu [...] trouve l'acte inutile, car il y a et il n'y a pas le hasard - il réduit le hasard à l'Infini - qui, dit-il, doit exister quelque part.[2]

---

1 Note: ibid., Nala et Damayanti, p.621, on lit: "les suprêmes dés rejaillissent avec une joie sinistre".

2 Ibid., Igitur, IV, Le Coup de dés, p.442. Note: ou bien le 'personnage, suprême incarnation de cette race' représente un aboutissement, ou bien il représente un geste absolu de cette race, son Jeu suprême, jaillissement désespéré et gratuit des forces exténuées des ancêtres.

Tous les emplois de 'suprême' - exception faite pour le geste d'adieu de Brise marine, se rattachent à des tentatives d'apparition, à de fébriles incarnations et métamorphoses d'êtres voués à l'évanouissement. De la vaine lutte avec les éléments dans Un Coup de dés et qui aboutit à la "conjonction suprême avec la probabilité"[1] naît un vague héritier à qui le Maître transmet la connaissance enfermée dans son poing au-dessus des flots. Aventure également désespérée et pourtant méritoire, "le doute du Jeu suprême" de la procréation en dépit de l' "absence éternelle de lit"[2]. Du même ordre serait la naissance incertaine par voie d'apparition au milieu d'un naufrage de la "Suprême une entre les épaves"[3] et la création d'une Hérodiade pubère, marquée par "les sanglots suprêmes et meurtris"[4] dont le jet met un terme à l'enfance farouche et pure.

'Suprême' a la vertu d'un double écho interne: il apparie la connaissance acquise ['su']et l'amour [ême = aime]. Il reprend l'exaltation du vers six qui se mue en glorification. La torsion initiale de la sibilante que le rêveur des Mots anglais idéalise en tant que "jet indéfini"[5] encourage mon entendement de ce

---

1 Ibid., Un Coup de dés, p.464.

2 Ibid., Une dentelle s'abolit, p.74.

3 Ibid., A la nue accablante tu, p.76.

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48.

5 Ibid., Les Mots anglais, p.953.

qualificatif. Le P central pour lequel le Mallarmé de Prose (pour des Esseintes) montrera une insatiabilité consonantique résume et reflète de sa boucle portée à l'avant l'indication de la concentration vitale du tison. Il nous apprend que cette lettre installe le motif d'une "intention très nette d'entassement"[1]. Le circonflexe compte également; qui a lu Un Coup de dés ne saurait en douter. Ce calligramme donne un élan d'ingénuité, un naïf mouvement d'être. Au tissu verbal déjà frémissant du qualificatif l'aspect suspensif du circonflexe ajoute sa flammèche, dernière étincelle avant le 'tison' compact.

Tison génère une remontée sonore du vers. D'emblée, le sourd 'mon Ombre' de la fin s'en trouve quintessencié. James Frazer maintient que "le feu [...] est naturellement considéré [...] comme inhérent à la femme, avant d'en être tiré par le mâle."[2] Intéressant que Mallarmé ait choisi, au lieu de 'braise' ou quelque autre terme aux désinences féminines, un mot riche du i, lettre que le poète consacre comme principe masculin par excellence. Le noyau igné amorce le feu du vers et sert de contre-poids lumineux et sonore à 'suprême'. Par sa propre délivrance matérielle en faveur d'une corporalité alchimiquement 'subtile', 'tison' s'atteste en marge du fantomatique[3]. Un mode de phlogistique

---

1 Ibid., p.933.

2 J. Frazer, Mythes sur l'origine du feu, Payot, Paris, 1967, p.238.

3 Note: le lecteur a compris qu'un tison rougeoyant de feu intérieur peut projeter un vague miroitement. Comparez de Mallarmé, op.cit., O.c., Le Portrait enchanté, p.596: "l'agonie stellaire d'une lampe, aux plafonds suspendue, animait un reflet d'invisibles danses."

poétique veut que le principe mâle supporte la manifestation féminine. Par un détournement du pouvoir oculaire dont il miroite la clarté, 'tison' [ou le réel] est tangent à 'oeil' [ou l'idéal] en-deça et à 'Ombre' [ou fiction] au-delà. L'oeil vise en sa vision intérieure le feu, son opération consiste à dérouter ses fausses évidences, à le réduire au tison, réduction prismatique comme celle des "regards d'extase amincis"[1]. Le foyer mental mobilise le foyer de la chambre vers une volonté de fiction qui s'invente seule en une fête lumineuse.

L'oeil-conscience doit être conscience de quelque chose, doit lancer hors de soi un 'coup de dés'; il accueille l'objectivité d'un 'tison', bloc, dé - dont l'instant 'suprême' marque le moment propice à la Visite au moyen de l'indice fictif de l'Ombre projeté sur le fauteuil. La conscience peut ignorer Minuit, mais il lui incombe de recueillir et d'interpréter les signes du foyer réel où, par retransmission, atterrit la palpitation de sa réflexivité.

Mallarmé recourt rarement au mot 'tison', lui préférant des termes d'une plus grande souplesse d'igné. 'Tison' présente quelque chose de crispé, de paroxystique. J'ai relevé un emploi de jeunesse dans sa traduction de Poe: "et chaque tison, mourant, isolé, ouvrageait son spectre sur le sol."[2] Etonnante ressemblance

---

1 Ibid., Invitation à la soirée d'inauguration de la Revue Indépendante, p.180.

2 Ibid., Le Corbeau, p.190.

avec le vers huit de Pour votre chère morte, son ami, d'autant plus que le passage met en vedette le chuchotement d'un nom de femme trépassée, Lénore. Il dit bien que le tison évoque un spectre avec sa réflexion trompeuse. Ainsi, le 'suprême tison' va semer sur l'écran du meuble sa seule ubiquité, une projection mirée, où l'on s'imagine miré, où s'installe la fiction d'un "incarnat léger qui voltige dans l'air"[1].

Si tout pur noyau d'être - tison, oeil, diamant - peut se transmuer en âme, en "reflet d'un vol circulaire supérieur de pierrerie ou d'âme"[2], l'inverse devient possible, même dialectiquement assuré. Qui accorde que 'tison' impose la fiction d'une apparition doit accorder que 'Ombre' assure le vu de 'tison'. Si le veilleur n'anticipait pas la Visite et ne restait attentif au signe précurseur de cette Visite, il n'y aurait pas de raison de prêter attention au tison, pas plus qu'au 'vain nombre' de Minuit.

L'Ombre surgit du tison exténué parce qu'une flamme en son libre essor serait peut-être trop forte pour supporter la subtilité d'une fiction sur l'écran du fauteuil. Le poète tire une preuve de quelque chose de petit; l'extinction de la lumière rend l'Ombre vive en son frémissement dernier, qui, dans l'affabulation du sonnet, est le premier. D'une lumière s'obscurcissant se détache une Ombre s'éclaircissant.

---

1 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

2 Ibid., Le mort vivant, p.615.

Saint-Aubyn commente à propos de l'emploi de 'tison' dans Victorieusement fui le suicide beau: "We remember the Tison de gloire of Victorieusement fui and its connection with death."[1] Or les éléments de la mort de l'être se manifestent dans notre sonnet; nuit, vent, hiver, heure nulle, feu qui s'éteint, solitude, fatalité. Je crois cependant que ces deux emplois de 'tison', ainsi que le passage de Mes bouquins refermés, "quelque guivre où notre amour tisonne"[2] renvoient uniment à un concept, le poème. Voilà l'agent qui opère l'évocation de la morte. Enfin, je constate des indices de similitude entre 'suprême' et 'tison'. Ils donnent, sous deux habillements, la même évidence métaphorique, le support d'un dynamisme et d'une ténuité. 'Suprême' supporte l'anabase, la bluette de son faible circonflexe, et 'tison', à michemin entre braise et cendre, supporte la salamandre de l'âme.

N'ait éclairé. Le lecteur perçoit aisément un nouvel exemple du 'miroitement en dessous', celui d'un vers emboîté dans un autre: 'Le suprême tison naît éclairé, mon Ombre'. Ce subjonctif passé n'est pas fortuit; il signale l'adhésion à un éclairage encore inédit. Aucun déchiffrage ici, la clarté ne cherche pas à se vérifier dans l'immédiat; elle reste au stade du pressentiment, non d'un arrière-monde mais d'un autre en puissance.

---

1 Saint-Aubyn, op.cit., p.107.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Mes bouquins refermés, p.76. Note: il est un emploi de 'tison' qui confirme sa cherge d'inspiration poétique ibid., Crayonné au théâtre, p.195: "Il est (tisonne-t-on) un art."

L'apparition, déjà fictive, sera par surcroît en devenir, projeté hors du sonnet. Le verbe 'n'ait éclairé' véhicule une possibilité et une "mise en évidence"[1] optative. La morte croit à cette possibilité proposée par le vers, ou elle se prête à jouer le jeu d'une telle croyance. Qui ne se reconnaît pas pour mort ne l'est peut-être pas. Ainsi le père éploré déclare-t-il dans une méditation sur son fils défunt: "Tant mieux qu'il ne sache pas... Ainsi pas mort."[2]

Le verbe 'éclairer' comporte le rappel de éclair; sa fulguration serait contraire à l'allumage du tison s'il ne s'agissait d'une fulguration de l'esprit. Eclair, éclairer ne proposent pas une lumière prosaïque dans la poésie de Mallarmé; cette fulguration s'annonce garante de l'émergence d'une voyance, idéalement une clairvoyance, telle que dans le vers douze de ce poème. Considérons un seul exemple qui frappe par sa ressemblance avec 'éclairé' du vers huit. Dans Rêverie d'un Poëte français, après avoir songé au rôle du théâtre "pour mirer en nous", il visualise la conjonction du "fictif foyer de vision" avec "quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est"[3]. Il est tentant de voir une variante du phénoménisme de David Hume puisque, du moins ici, le poète ne voit de réel que les phénomènes,

---

1 Ibid., Ballets, p.307.

2 Idem, op.cit., Pour un Tombeau d'Anatole, p.77. Cf. aussi ibid., p.78.

3 Idem, op.cit., O.c., Rêverie d'un Poëte français, p.545. Je souligne.

les représentations que nous nous faisons des choses. Les noumènes, les choses en soi s'éclipsent.

Mon Ombre. 'Mon Ombre' et 'nombre' se rejoignent en accointance confusionnelle. Au plan strictement sonore, autant entendre 'mon Nombre' [mon Signe], effet sonore idéal pour celui qui "sommera [...] le monde d'égaler sa hantise à de riches postulats chiffrés."[1] Mallarmé accorde une place importante à 'ombre' dans ses méditations sur le beau. A propos de l'adhésion phonétique des mots à leur potentiel de persuasion conceptuelle, il nous gratifie d'un jugement sur le mot lui-même:

> mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquels 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. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse; quant à des alternatives lumineuses simples - Seulement, sachons n'existerait pas le vers: lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues, complément supérieur.[2]

Difficile serait de relever tous les emplois d''ombre' dans l'oeuvre mallarméenne sans nous confiner strictement à une étude de ce seul thème. Je devrai donc me limiter. Considérons le groupement de figures de style autour de 'mon Ombre'. D'abord paraît l'effet d'assonance à l'intérieur du vers: tison-mon- Ombre. Le son dégressif de la nasale revient dix fois dans ce sonnet. Sa présente récurrence amortit le vers, le prive de

---

1 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.481.

2 Ibid., Crise de vers, p.364.

tout retentissement. La reprise sans bris de 'on' dans 'mon Ombre' aux lettres rondes et féminines désinvestit légèrement 'Ombre': le ramassé sonore du possessif a absorbé la profondeur sonore de 'Ombre'. Le substantif s'écoule dans ce son jumeau, écho d'avant la lettre, ombre de l'Ombre. L'antonomase rend compte du choix de 'Ombre' pour désigner cette femme en retrait devant une identité par trop crue, Eurydice recouvrant de son voile jusqu'à son propre nom. Comme à l'accoutumée, l'antonomase désigne le personnage par le nom de l'espèce à laquelle elle appartient, dans ce cas, la communauté d'outre-tombe.

Ce mode de désigner un être précis sous le masque de l'anonymat comporte pourtant une majuscule personnificatrice, tout comme dans Le Tombeau de Charles Baudelaire écrit un an auparavant. Les exégètes maintiennent que l'ampleur de la majuscule prouve qu'il ne peut s'agir d'une banale ombre issue d'une éclipse de lumière, mais bien des vestiges d'une morte rédimée du Néant. Mais l'ombre, dans le sens habituel du mot, existe ici; elle s'exhibe lumineuse parce que projetée par le tison. Celle-ci tombe dans la catégorie des réflexions, une réflexion sans relief, imprécise au point de pouvoir s'appeler 'Ombre'. Elle ne saurait être spectre rédimé du néant puisque la Visite ne se réalise qu'au dernier vers du sonnet, sur un plan strictement artistique. De nombreux emplois d' 'ombre' pour désigner un être mystérieux ou un corps subtil existent dans l'oeuvre, et ces emplois se passent de majuscule. Un commentaire dans la Bibliographie de 1898 porte

à croire que la majuscule réfère à l'excellence: "Toast funèbre, vient du recueil collectif le Tombeau de Théophile Gautier, Maître et Ombre à qui s'adresse l'invocation; son nom paraît en rime avant la fin."[1] Constatation intéressante dans une succincte bibliographie enrichie de si rares précisions. Dans ce commentaire de l'auteur lui-même, remarquez la ressemblance de Toast funèbre avec notre sonnet: une 'Ombre' dite superlative, le poème sous forme d'invocation et la précision que le nom propre vient clore l'oeuvre.

'Ombre' signifie, avant tout, double; celle dont l'observateur perçoit les lueurs sur le fauteuil réclame le support d'un corps glorieux ou subtil [tison]. Les ombres lumineuses abondent chez Mallarmé: Déborah, la fée au chapeau de clarté, les nues entrevues dans la glace, Hérodiade "dans sa gaine debout nulle de firmament"[2]. Quand elles ne renvoient pas au féminin ou au génie, les ombres frôlent l'androgynat. Ainsi Hamlet, "l'Ombre de jadis"[3], "juvénile ombre de tous"[4] et l'être du Coup de dés, "ombre puérile"[5]. L'ombre idéale organise une pure transparence, une sommation de lumière, en lumière, vestige et rassurance de l'antérieur,

---

1 Ibid., Bibliographie, p.78.

2 Idem, op.cit., Noces, p.83.

3 Idem, op.cit., O.c., Catholicisme, p.394.

4 Ibid., Hamlet, p.300.

5 Ibid., Un Coup de dés, p.464.

La femme idéale,"fantôme transparent"[1], sera évidée, creusée par sa propre lumière; idéalement, elle se réduira à l'ombre de son nom, ce que le dernier vers du sonnet tentera de faire: "La dame au lourd nom fier [...] ombrageant son visage"[2]. Pour Mallarmé, 'Ombre' contient l'entéléchie de la femme, entéléchie au sens aristotélicien: un état de parfait accomplissement de l'être.

Le remarquable de cette fiction spirite reste que la morte s'évoque elle-même poétiquement. Elle rappelle Igitur, qui, pour exister, doit récupérer ses ombres passées et futures. Dans Hérodiade aussi, 'ombre' s'associe fortement à la transparence, celle d'une conscience en franche dialectique avec la réflexivité. En voici quelques exemples:

> Ombre seule [...] regardant en vous précoce avec terreur[3].
>
> Triste fleur qui [...] n'a pas d'autre émoi
> Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.[4]
>
> O miroir! [...]
> Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.[5]

Ce jeu de la conscience recouvre le drame de la solitude, du retranchement de l'être:"sur son ombre pas / Un ange accompagnant son indicible pas!"[6]

---

1 Idem cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.34.

2 Idem, op.cit., Noces, p.158.

3 Idem, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.46.

4 Ibid., p.46.

5 Ibid., p.45.

6 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.43.

L''Ombre' prend du relief en ce qu'elle participe à l'atemporalité de 'suprême' et de 'Minuit'. Elle fixe le principe premier et la fin. L'ombre comme début et terme de l'existence saillit dans le Coup de dés. Austin voit un phénomène analogue dans l'emploi que L'Après-Midi d'un Faune fait de 'ombre': "Les derniers mots sont riches en résonances; ils suggèrent la réalité initiale des nymphes; leur transformation en ombre; et leur survivance sous cette forme idéale."[1]

Quand l'Ombre plane, elle se détache de la nuit, érode la négation nocturne et triomphe, indépendante. Par contre, celle de Poe qui gît par terre s'avoue malheureuse[2]. Dans le sonnet, l'Ombre, "suspens lumineux de l'air"[3] plane dans les bras d'un meuble. Le phénomène de suspens contribue à l'imprécision temporelle sans quoi la morte ne peut s'immiscer dans le décor vacant, ne serait-ce que fictivement. On se rappelle l'incertitude temporelle du Coup de dés, "rythmique suspens du sinistre"[4]. Si le tison, "suspens de perpétuité chatoyante"[5] hésite à se dissoudre, l'Ombre sommée "après le décès, [de] continue[r] un suspens"[6]

---

1 Austin, L'Après-Midi d'un Faune, essai d'explication, Synthèses, déc. 1967 - janvier 1968, p.29.

2 Cf. Mallarmé, op.cit., O.c., Le Corbeau, p.193.

3 Ibid., Conflit, p.356.

4 Ibid., Un Coup de dés, p.473.

5 Ibid., Berthe Morisot, p.536.

6 Ibid., Mimique, p.311.

hésite à se former. Le temps du verbe de ce vers en indique autant.

Qu'elle accède ou non aux prestiges de l' "Ombre magicienne aux symboliques charmes"[1], l'ombre mallarméenne réclame le support d'une origine réelle, idéalisée du fait qu'elle se saisit à distance. C'est ainsi que je comprends ce passage de la Narration française: "son père qui, ravi et transporté, regarda, pour s'assurer qu'il n'était point joué par une vision, si la danseuse projetait une ombre sur le mur"[2]. D'autres sont arrivés à cette constatation sur les origines réelles de l'ombre[3].

---

1 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

2 Idem cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.36.

3 Cf. Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.82 et St. Aubyn, op.cit., p.80.

CHAPITRE X

QUI VEUT SOUVENT AVOIR LA VISITE...

Premier tercet.

> Qui veut souvent avoir la Visite ne doit
> Par trop de fleurs charger la pierre que mon doigt
> Soulève avec l'ennui d'une force défunte.[1]

Neuvième vers. Qui veut souvent avoir la Visite ne doit

Les deux tercets de Pour votre chère morte forment une figure de pensée, l'optation, d'emploi rare chez Mallarmé. Le premier tercet débute par une rupture qui écarte les quatrains nostalgiques des tercets affirmatifs. Cette rupture traduit une transition non tant brusque qu'imprévue[2].

Les mots comme tels de ce vers offrent peu de matière à considération. Après la disjonction de 'Qui' vient l'adverbe de temps 'souvent', d'emploi unique dans la poésie de maturité. 'Souvent' laisse l'impression que l'acte s'annonce des plus naturels, transcendant tout effort. Le peu d'ambiguïté que contient le vers tient au mot 'Visite', d'abord à l'énallage de personne qui en obscurcit le sens. Pourquoi la morte, tout au soin de se ressusciter, dépersonnalise-t-elle ainsi son retour? Le recours à la majuscule porte le lecteur à s'interroger sur le sens du mot. Serait-ce les

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69.

2 Note: on peut remarquer un emploi semblable ibid., Toast funèbre, p.55: "A qui s'évanouit, hier, dans le devoir [...]".

retrouvailles avec la revenante ou la 'Visite' de l'inspiration apportée par sa 'Béatrice, la mort'?

Il ne faut pas sous-estimer l'emploi de la majuscule 'V' qui fait équilibre triangulaire avec les majuscules de 'Minuit' et d''Ombre'. Un rapport d'interdépendance rejoint les deux autres grâce à l'invite, à l'assonance soutenue des quatre 'v' étalés dans ce vers. A part le symbolisme évident du réceptacle et des ailes levées pour l'envol dans l'ouverture et la spatialisation de sa forme, certains domaines profitent du 'v' chez Mallarmé[1]. Je remarque particulièrement son association avec l'envol de la parole et l'évidement en général[2]. Le 'v' marque l'apparition, particulièrement l'apparition féminine. Cohn insiste sur ce principe féminin:

> a nuance of statuesque purity. The triangle with the point toward the bottom, the lower part of Solomon's seal, is a traditional symbol of the feminine principle, largely exploited in Finnegan's Wake.[3]

Je rappelle au lecteur les vers 113 à 119 d'Hérodiade, II, Scène dans lesquels cette lettre revient neuf fois[4]. Que ce 'v' soit

---

1 Note:il importe de considérer ces domaines car, comme j'ai dit à la p.708 de cette thèse, le rêveur de mots considérait que cette lettre commandait peu de mots originels en anglais; il estimait que ceux qui commencent par un 'v' étaient empruntés au latin ou au français.

2 Cf. ibid., Appendice III. Note: j'y relève quelques emplois de 'v' relatifs à l'envol de la parole et à l'évidement en général aux pages 862 et 863.

3 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.274.

4 Note: deux autres poèmes traitant d'apparitions présentent une surabondance de 'v'; la première partie d'Apparition en compte dix et les quatrains du sonnet du cygne en comptent quatorze.

idéogramme pour mettre en relief l'apparition féminine est confirmé par une version antérieure d'un de ces vers: "tiède azur d'été / En lequel par instants la femme se dévoile"[1]. Le passage deviendra: "Vers lui nativement la femme se dévoile"[2]. La femme idéale sera fantômisée, ou encore réduite à sa chevelure immarcessible[3] capable d'échapper à la décomposition tombale.

Dans l'emploi que Mallarmé fait de 'Visite', il y a une nette différence d'avec celui qu'il réserve à 'apparition' et à ses équivalents, 'visite' étant sous le signe de l'expérience authentique, et les autres évocations sous celui du rêve. Les trois autres mentions de 'visite' dans la poésie de maturité mettent en scène des êtres mystérieux, issus d'un au-delà trouble ou indicible vers un lieu d'atterrissage tout à fait matériel qu'ils animent. La Vénus de L'Après-Midi d'un Faune appartient au merveilleux mythologique, les roses de Las de l'amer repos figurent des fantômes de l'éden antérieur et l'oiseau de l'Ouverture ancienne, au dire de Fromilhague, tient ses origines du bestiaire surnaturel

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Notes et variantes, p.1443.

2 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47. Je souligne. Note: pour le poète, 'nativement' signifie 'authentiquement'. Ce vers de la Scène rappelle une phrase en prose du poète ibid., Symphonie littéraire, p.265: "Vénus, vêtue de l'azur qui sort de sa chevelure." Je souligne.

3 Note: il y a par exemple ibid., Quelle soie aux baumes de temps, p.75: "native nue". Je souligne. Comparez un passage semblable ibid., La Chevelure, p.53 : "vive nue". Je souligne la récurrence des 'v'.

duquel il évolue en être hybride[1]. L'intéressant c'est que tous ces êtres incarnent des blancheurs. Chaque 'visite' a son signe d'authenticité qui correspond au doigt et à la voix de la morte dans notre sonnet. Le talon de Vénus s'imprime sur le sol de la forêt, le cygne laisse une plume sur l'étang et la retombée florale paraît confirmatrice dans Las de l'amer repos.

Le mot 'Visite' pose le problème de l'itinéraire initiatique mallarméen, en somme, le sujet même de ce sonnet. Je considère à présent la quête orphique dans ce sonnet et sa place par rapport aux autres visites élaborées dans l'oeuvre poétique. Le thème serait-il trop anodin pour mériter une étude? Songeons au mot de Max Jacob: "en matière d'esthétique, on n'est jamais nouveau profondément."[2]

L'itinéraire initiatique passe par de nombreux méandres à travers l'oeuvre, des méandres qui souvent se recoupent. Une lecture même hâtive permet de percevoir deux modes distincts, le plus souvent mixtes: l'élan de Mallarmé vers l'autre ou vers ailleurs, puis le mouvement inverse. L'oeuvre de jeunesse témoigne d'une âme qui s'ouvrait à la visitation des anges, des étoiles,

---

1 Note: voici un commentaire de R. Fromilhague dans L'Ouverture ancienne d'Hérodiade (première laisse), Littératures IV, Annales publiés par la Faculté des Lettres de Toulouse, fascicules 1-2, jan. 1956, p.22: "le cygne 'inoubliable' des Fenêtres et des Fleurs, l'aurore au vain plumage noir qui projette dans l'eau des reflets sinistres, palmes d'or et de rouge sombre, et, de façon plus souterraine encore, l'ange qui naguère se mirait dans les Fenêtres. Tout s'identifie: l'ange, l'oiseau, l'aurore et l'âme du poète."

2 M. Jacob, Art poétique, éd. Emile-Paul, Paris, 1922, p. 16.

des fleurs et des voix chues du ciel. De même, les messages de l'enfant s'envolent vers le ciel "sur les ailes de l'Espérance"[1]. Mais l'adolescent commence à "cherche[r] l'Infini qui fait que l'homme pèche"[2], et vient l'échec de la visite paradisiaque dont chacun a largement parlé. Le contact difficile avec le quotidien qu'on retrouve dans Pour votre chère morte et l'appel de la transcendance font naître l'idéal de la visite spontanée reconquise:

> la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain devant un monde qui porte le signe d'un infini [...] elle fuit l'objet proche, et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs...[3]

Le jeune Mallarmé part du monde extérieur pour tenter la Visite[4]. Il y a pour lui la situation d'un point géographique donné par rapport à un autre. Alors s'éveille le désir d'une vie à la fois immédiate et lointaine, "candide divinité avec tout ce qu'elle a d'intime à la fois et d'étranger"[5]. Mais avec le terrassement du 'vieux et méchant plumage' de Dieu, il vit la chute vertigineuse de l'éloignement, phase décisive, dit Fowlie, qui le rapproche de ses confrères:

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Cantate pour la première Communion, p.3.

2 Ibid., L'Enfant prodigue, p.14.

3 Bachelard, La Poétique de l'espace, P.U.F., Paris, 1964, p.168.

4 Note: Royère dit dans op.cit., p.41: "Sa poésie est d'abord le drame du seul désir. Elle dit le mal d'être ici. Un léitmotif, celui de la fuite."

5 Mallarmé cité par Robert Guiette dans Elskamp et Mallarmé, Marcure de France, juin 1960, p.258.

> A poet's life is a repetition of the myth of Icarus, composed first of vision or the flight of the imagination, and secondly of the loss of the vision or the fall from the adventure of the spirit into the reality of the world.[1]

A travers son oeuvre, le poète nous laisse des indices de sa prise de conscience que la Visite ne peut être entreprise par lui avec succès, qu'elle doit venir de l'autre: "Fuir le monde? On en est..."[2]. Le voyage ne s'annonce possible qu'aux êtres éthérés et aux agents privilégiés qui s'y apparentent; ainsi la morte de Pour votre chère morte, comme sa soeur sépulcrale, Pulchérie, peut réussir la Visite, étant elle-même "docte déjà par chemins"[3]. Autant que l'éventail, elle accède "Au pur délice sans chemin."[4]

Le thème du retour orphique se rattache à celui du Phénix et au passage du Styx. La Visite s'avèrera donc cyclique telle que dans notre sonnet, et mêmement issue de la mort:

> Toutes les mythologies (et elles ont laissé des traces dans notre langage le plus courant) dit Roger Mehl, suggèrent une ressemblance ou une identité entre la mort et le voyage. La mort n'est pensée que comme migration des âmes.[5]

Aussi le voyageur est-il un messager; or le seul message précieux

---

1 Fowlie, op.cit., Mallarmé, p.23.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., La dernière mode, p.719.

3 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.57.

4 Ibid., Autre Eventail (de Mademoiselle Mallarmé), p.58.

5 Roger Mehl, Le vieillissement et la mort, P.U.F., Paris, 1956, p.40.

vient d'outre-tombe[1]. En conséquence, Mallarmé se trouve en proie à l'immobilité et au resserrement des horizons. François Calmette commente: "La fatalité disputait l'espace et prenait à tâche de resserrer le champ de mouvement et de vision."[2] Tel paraît l'état de choses auquel aboutit Pour votre chère morte. Quand, par intermittence, le hantera à nouveau le désir du retour, le chercheur tentera tout seul de repérer le site de la plénitude. Sa quête se fera à la lumière d'une poésie dont "le mouvement naturel est élévation", dit Robert Vivier, et dont "l'âme assidûment défendue est verticalité."[3]

En effet, les premières tentatives avaient été verticales, projetées absolues, heurtées à un azur implacable, si bien que Mallarmé substitue à l'appel du départ un cloisonnement volontaire "parmi [un] ciel de porcelaine nue"[4]. Il avait songé à liquider l'azur, la distance en traversant un abîme, un tombeau. Il entreprendrait encore une naumachie de la chevelure. Il entreprendrait aussi une tentative de rapprochement entre deux êtres séparés par

---

1 Note: Mallarmé fournit un exemple à propos de Whistler dans op.cit., O.c., Le "Ten o'clock" de M. Whistler, p.583: "les larmes nous ont été soutirées faussement, car elles ont évoqué le deuil! [...] Nous n'avons donc qu'à attendre - jusqu'à ce que, sur lui le signe des dieux, revienne parmi nous l'élu - qui continuera ce qui a eu lieu avant."

2 F. Calmette, Leconte de Lisle et ses amis, Per Lamm, Paris, 1902, p.232.

3 R. Vivier, Mallarmé, Empreintes, numéro spécial, Paris, 1948, p.93.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Las de l'amer repos, p.36.

l'éternité - par exemple le transfert ontologique entre le père et son fils, ce transfert au cours duquel "ses yeux [le] regardent [...] et suffisent, pris déjà par l'absence et le gouffre. Tout y raccorder."[1] Mais tout aboutit à un au-delà toujours plus vaste que l'azur initial. Mallarmé aspire finalement à "projeter tous ses rêves"[2] sur le milieu nocturne et sur son équivalent artistique, la page blanche. Il n'y a de terme à la Visite entreprise par lui - même la plus littérairement abstraite - que dans l'anéantissement.

Le monde ainsi réduit se double d'un point focal pour l'amour; le poète régresse vers les chastes formes féminines de l'antérieur qui avaient déclenché l'itinéraire initiatique et préfiguré le retour de la revenante. Mallarmé mettra du temps à saisir que les figures féminines sont enfouies au bout d'une longue allée orphique et que cette allée passe par son monde intérieur, monde que Henri Corbin nous présente comme "région qui n'est pas dans un où, le où étant désormais involué dans l'âme."[3]

Les êtres avant-coureurs de la revenante en diffèrent dans certains sens qu'il importe de souligner. Apparition, par exemple, prodigue la visite d'une présence féminine "à la fois cosmique,

---

1 Idem, op.cit., Pour un Tombeau d'Anatole, p.91.

2 C. Chassé, Lueurs sur Mallarmé, éd. de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1947, p.89.

3 H. Corbin, Terre céleste et corps de résurrection, Bader Dufour, Paris, 1948, p.72.

mêlée au soleil, maternelle."[1] Aussi le mouvement spirituel qu'elle instaure régresse vers le paradisiaque. Bien qu'elle possède l'indispensable nature éthérée, une nuance elfique écarte la possibilité de retrouvailles authentiques et l'associe plutôt aux arrivées ambiguës des nixes et des sirènes, synthèses des fonctions féminines non pleinement évoluées. De même, dans Don du Poëme, la présence féminine rejoint encore le fantastique; il y a, au dire de Mauron, "la même figure d'un Ange musicien perdu"[2] qui trouve sa pleine réalisation dans l'apparition tout à fait trompeuse de Sainte, illusion d'une Visite surnaturelle sans la moindre suggestion d'une figure terrestre.

Dixième Vers. Par trop de fleurs charger la pierre que mon doigt[3].

Un P proéminent au début du vers ménage l'optation à venir. Son accouplement avec le r liquide donne une valeur suspensive au mot. 'Par' assone avec 'trop', autre monosyllabe qui complète le suraigu de l'avertissement. Employé en début de vers, 'Par' claironne et prend le parti de l'exigible. Mallarmé s'enquit assez tôt des rapports entre 'p' et 'r'. A partir de Galanterie macabre, il ne l'emploie que trois fois sans sa valence

---

1 Walzer, op.cit., p.75.

2 Mauron, op.cit., Mallarmé l'obscur, p.54.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69. Je souligne.

affirmative en début de vers[1]. Le présent vers maintient la sérénité antérieure grâce aux quatre 'a' plats qui tiennent la bouche béante; il coule délicieusement à travers la chaîne des sept 'r' suggestifs "[d'] élévation, [de] but atteint"[2].

Trop. Le poète ne dit pas d'éliminer les fleurs comme l'ont voulu ses commentateurs, il en déplore simplement l'excès. N'est-ce pas leur absence, ou un mode de leur absence qu'il regrette au vers quatre? 'Trop de fleurs' donne l'exact contre-poids de 'manque [...] des lourds bouquets' de la première strophe. Mallarmé ne murmure pas contre les fleurs mais contre leur cruelle absence ou leur excès. La Visite n'a lieu que grâce à l'équilibre de tout. Qu'on se rappelle l'excès floral de Prose (pour des Esseintes), marqué deux fois d'ailleurs par le même emploi du 'trop' avertisseur. Tout surcroît d'efflorescence rompt l'équilibre, que cette efflorescence soit lumineuse ["Trop d'éclat"[3]], capillaire ["manières trop farouches"[4]], érotique ["Trop d'hymen souhaité"[5]] ou symbolique, établissant un seuil entre terre et ciel

---

1 Note: Aumône, Angoisse et Galanterie macabre font usage ordinaire de 'Par' en début de vers. L'effet sonore est incontestablement conscient à partir de Don du Poëme avec ses trois 'Par' en tête de vers que renforcent un 'pour' et 'Palmes!'. Cf. ibid., Don du Poëme, p.40.

2 Ibid., Les Mots anglais, p.959.

3 Ibid., Le Vitrier, p.64.

4 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.

5 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

["cette blancheur rigide / dérisoire / en opposition au ciel / trop / pour ne pas marquer / exigûment / quiconque"[1]].

Comment expliquer le refus de surabondance florale? Si totale qu'elle fût, que serait-elle auprès de la lourdeur d'une dalle sépulcrale? Tout lecteur s'arrête devant ce savant paradoxisme[2]. Plusieurs possibilités d'interprétation se présentent à l'esprit.

- Le veuf ne doit pas se déplacer vers la tombe qui n'offrira le lieu de retrouvailles qu'après la mort des deux époux.
- Dès l'oeuvre de jeunesse, les spectres féminins fuient devant l'assaut des fleurs mortuaires. La revenante de la Narration française recule devant les roses blanches et les fleurs d'oranger. Il se peut que cette rétraction fantômale continue dans ce sonnet, seule autre visite spirite dans l'oeuvre poétique.
- Depuis les premiers poèmes, Mallarmé unit les fleurs à la femme. A partir de A une petite laveuse blonde, on ne compte qu'un seul emploi de 'fleur' selon son acception usuelle[3]. En tant qu'être flétri et, pour ainsi dire, décapité, l'entité florale peut par contagion imposer son épuisement à la défunte. On l'imagine

---

1 Ibid., Un Coup de dés, p.469.

2 Cf. Fontanier, op.cit.,p.137.

3 Note: l'exception paraît dans Mallarmé, op.cit., O.c., A une petite Laveuse blonde, p.18: "Sous les grands maronniers en fleurs." Pour les hypostases femme-fleur, à part celles bien connues de Prose (pour des Esseintes) et de Las de l'amer repos, voici encore quelques exemples: ibid., Les Fleurs, p.34: "Hérodiade en fleur", "pareille à la chair de la femme, la rose"; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.47: "je fleuris déserte"; ibid., Victorieusement fui le suicide beau, p.68; ibid., Huitain, p.180: "Si la fleur est, parle clair, celle / Ne faisant qu'une avec tes doigts".

accroître la faiblesse de la morte, si bien qu'elle ne peut plus quitter son sépulcre.

- Les fleurs balisent la route vers la tombe où le survivant accèderait à la réalité indéniable du trépas de l'être aimé. Peut-être que l'avertissement de ne pas mettre trop de fleurs signifie 'pas trop souvent'. Ce rituel équivaudrait à celui d'éteindre le flambeau dans Toast funèbre et, partant, serait une déclaration de l'irrévocabilité de la situation. Si les fleurs peuvent "répandre l'oubli des humaines douleurs"[1], leur effet serait ultimement contre-productif.

- Il y a peut-être un rapport avec la 'veillée amère' de Surgit de la croupe et du bond et la veille expiatrice de Las de l'amer repos. Dans le premier poème on attend en vain une fleur dans les ténèbres; dans le second, dit Simone Verdin, les fleurs annoncent l'apocalypse et établissent "L'identité du poète visité par les roses et du cimetière qui aura étouffé peu à peu ces roses"[2]. Les roses hivernales grâce auxquelles jadis "L'été donn[ait] la main à l'hiver dans ce parfum d'une fleur souriant au rayonnement du foyer"[3] appartiennent au rêve édénique de l'enfance. Elles invitaient alors la Visite parce qu'elles se trouvaient à l'intérieur du foyer accueillant. Mallarmé aurait pu conserver cette notion

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45.

2 S. Verdin, Mallarmé le presque contradictoire, Nizet, Paris, 1975, p.93.

3 Mallarmé cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.43.

d'un accueil floral au foyer, du moins à un niveau subconscient.
- Ce sont les femmes célestes qui offrent la retombée florale; autrement la fleur ne fait que cacher le nom de la morte sur sa pierre tombale, ce nom devenu pour le poète la seule voie de résurrection. Le nom de Pulchérie était bien "Caché par le trop grand glaïeul"[1].
- Le bonheur amoureux reste floral; mais, comme le montre Le Nénuphar blanc, il faut maintenir l'obliquité florale. Autrement, comment faire surgir 'l'absente de tous bouquets' dans une surabondance florale? La présence des fleurs doit être subtile car la Visite ne s'accommoderait pas d'un érotisme envahissant de bouquets emportée par des "crises de rosée"[2].
- Finalement, le parfum, "essence ravie aux vieillesses de roses"[3] pose à nouveau le problème de la complémentarité femme-fleur. Cette "faute idéale de roses"[4] contient un élément mortel. Mallarmé évoque les "fleurs avec la balsamique Mort / Pour le poëte las que la vie étiole"[5]. Dans Le Tombeau de Charles Baudelaire, le "feuillage [...] / Votif"[6] envoûte éternellement. Par ailleurs,

---

1 Idem, op.cit., O.c., Prose (pour des Esseintes), p.57.
2 Ibid., Dame sans trop d'ardeur, p.60.
3 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.
4 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.
5 Ibid., Les Fleurs, p.34.
6 Ibid., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

le parfum représente un souffle animiste capable de captation comme le murmure du veilleur est capable d'évocation. L'essence fantomatique, "joyau intact sous le désastre"[1] succomberait au magnétisme du parfum, resterait prisonnière au tombeau. En effet, le parfum se lie fortement à l'extra-terrestre dans l'imagination mallarméenne: "Ce qu'il y avait de divin et d'extra-terrestre en moi a-t-il été appelé comme un parfum"[2].

A scruter le vocabulaire floral du poète, on se rend compte cependant qu'il ne se lie pas exclusivement à la mort comme le voudrait Cellier[3]. Fréquemment Mallarmé fait état de l'appartenance des fleurs au monde du merveilleux et à leur don pour revivifier le monde[4]. Mais il ne refuse pas la notion de bouquets funéraires puisqu'il les nantit d'un rapport avec la survie, puisqu'ils fomentent de vie quasi éteinte. Fleur est à femme ce que glacier est à étoile: une chose qui attend son épiphanie. Dès la visite spirite rendue à Nick Parritt, la fleur s'offre comme le pur garant du retour des trépassés. Dans cette rédaction

---

1 Ibid., Hamlet, p.302.

2 Ibid., Symphonie littéraire, p.262.

3 Note: cf. Cellier, op.cit., p.186 où il parle des fleurs et de la mort.

4 Note: parmi les efflorescences ressuscitées ou capables d'aider à une résurrection, à part la fleur de Las de l'amer repos et celles de Prose (pour des Esseintes), il y a celles de Mallarmé, op.cit., O.c., Les Fleurs, p.33: "ce divin laurier des âmes exilées"; ibid., Eventail, p.58: "De frigides roses pour vivre"; ibid., Le Guignon, p.29: "une rose qui nubile [...] rallume [...] un sein fané". Sur ce point de la grâce surnaturelle des fleurs, cf. A.M. Schmidt, La littérature symboliste, Que sais-je? Paris, 1942, p.12.

d'adolescence, le père conserve une rose rouge qui continue de vivre en plain hiver: "Tout n'est pas mort, rêvait-il, ô ma rose, et je t'adore à l'égal d'une dernière illusion! Seule tu n'es pas où sont tes compagnes."[1] Il faut garder le floral à la maison pour y attirer la morte qui rejoindra "Une rose dans les ténèbres"[2], une corolle qui la figure.

Voici enfin ce qui me paraît le plus probable. Le message d'outre-tombe avertit de tenir au minimum l'effloraison verbale[3]. Il ne s'agit pas pour autant d'éliminer les autres possibilités, loin de là. "Bien plus que le poète du discontinu, avertit Verdin, Mallarmé est le poète du simultané"[4]. Aussi, le rapport fleur-nom, fleur-parole offre une étroite association[5]. Mallarmé, qui avait pris le parti d'élaborer une image éidétique de la fleur,

---

1 Mallarmé cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.25.

2 Idem, op.cit., O.c., Surgi de la croupe et du bond, p.74.

3 Note: le thème de la couronne mortuaire verbale paraît souvent dans les écrits de Mallarmé. Cf. cette thèse, p.528,529.

4 Verdin, op.cit., p.93.

5 Note: voici quelques exemples de l'hypostase fleur-littérature. Baudelaire inspire à Mallarmé dans op.cit., O.c., Symphonie littéraire, p.264, "un hymne élancé mystiquement comme un lis". On remarque le rapprochement lys, lit d'ameublement aux 'pages de vélin' et l'injonction de 'lire'. Ailleurs, ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.492, son ami défunt devient "Glorification de l'intimité même de la race, en sa fleur, le parler". Ibid., Toast funèbre, p.55. Théophile Gautier devient "Une agitation solennelle par l'air / De paroles, pourpre ivre et grand calice clair". Pour le nom-fleur d'Hérodiade, cf. idem, op.cit., Noces, p.158, 161, 162..

passe naturellement à cet autre phénomène pour lui éidétique, le mot écrit. Les fleurs possèdent une commune vie, une tige commune, une volonté d'enracinement. Il importe que leur présence soit subtile, sans quoi elles envahissent l'observateur. Mais si la fleur devient "le Vers - fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther"[1], on peut se demander pourquoi le poète veut diminuer leur présence poétique. C'est que Mallarmé considère de ces fleurs-paroles leur morphologie picturale, leur encombrement dans la page. Le message doit se réduire à un minimum, à un coup de dés pour assurer que quelque chose fut, hallucination d'avoir parlé ou écrit ["COMME SI / c'était le nombre"[2]]. Il vise une réduction au minimum "par quelque profusion répandue en rareté"[3]. Bien des aspects de l'oeuvre mallarméenne restent au compte du lecteur. Pour sa part, l'auteur a dit et redit son voeu de restreindre les mots à leur minimum, "paroles fleurs à leur mutisme"[4].

Charger. Le chuintement de la syllabe initiale fait l'objet d'une constatation intéressante dans Les Mots anglais:

---

1 Idem, op.cit., O.c., Solennité, p.333.

2 Ibid., Un Coup de dés, p.467, 472, 473. Note: certains auteurs voient tout le contraire de ce que je constate. Cf. Cellier, op.cit., p.173: "Pour M. Barrère, le message de la morte est simple: moins de fleurs, plus de litanies. Ce qui signifie que le mari nomme déjà la morte." Mais il n'est pas dit cela dans le sonnet.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Un Coup de dés, p.473.

4 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.379.

"Sh donne, encore, avec netteté, jet lointain, mais souvent ombre"[1]. Mallarmé n'emploie ce verbe que trois fois dans sa poésie[2]. Il sert à donner l'illusion d'une charge immatérielle. Le site de Prose (pour des Esseintes) est "une île que l'air charge / De vue et non de visions" où "Toute fleur s'étalait plus large"[3]. Le verbe donne une image évasée qui va s'élargissant; le son 'ar' ajoute à cet arrangement. Les fleurs de Prose (pour des Esseintes), celles qu'on imagine sur la pierre de la morte, ou encore le "grand nonchaloir chargé de souvenir"[4] atteignent à la même imprécision qu'on retrouve dans la prose mallarméenne[5].

La pierre. Je constate que le poète emploie 'pierre' plutôt que 'tombe', 'tombeau', 'monument'. Le passage de la morte ne serait guère possible au-delà de "la ligne finale et calme du lourd tombeau"[6]. Le lecteur a l'embarras du choix en ce qui

---

1 Ibid., Les Mots anglais, p.947,948. Note: le sh anglais dont parle Mallarmé équivaut au ch de 'charger'.

2 Note: le mot paraît sous un habillement substantivé ibid., Toast funèbre, p.55 : "rêve, ennemi de sa charge".

3 Ibid., Prose (pour des Esseintes), p.56.

4 Ibid., Les Fenêtres, p.33.

5 Note: voici deux exemples, le premier ibid., Solitude, p.408: "en cette absence, plus tard, des charges, vagues, sans rapport à un maintien secret." Et cette phrase ibid., Crayonné au théâtre, p.298:

6 Idem, op.cit., Pour un Tombeau d'Anatole, p.132.

concerne des exemples du rapport pierre-vie-spectre[1]. Mais il saisit mal pourquoi Mallarmé revient si souvent à un tel rapport. Ce sonnet lui-même éclaire. Le poète emploie au vers suivant 'force défunte'; cette singulière expression s'accompagne de 'ennui' qui suggère la lassitude, l'épuisement. Si la revenante n'a recours qu'à 'l'ennui d'une force défunte', si, en outre, elle risque de défaillir sous le poids négligeable de quelques fleurs séchées, c'est que la pierre doit nécessairement s'éloigner de sa propre matérialité. Il se peut que 'pierre' soit mis pour 'pierrerie'[2]. Alors que la morte lève le doigt, du même coup elle soulève la bague qui la consacre épouse du veilleur.

La pierre tombale [ou le bijou] contient quelque synthèse des forces attractives du deuil et de l'obscurité. Lorsque sa masse s'impose, la pierre interdit l'aller-retour spectral: "un bloc de basalte que l'Amérique appuya sur l'ombre légère du Poète, pour sa sécurité qu'elle ne ressortit jamais."[3] Plus mallarméens

---

1 Note: considérez ces deux exemples, d'abord dans idem, op.cit., O.c., Igitur, Scolies, p.448: "les marches funéraires faites des pierres funéraires de toutes ces ombres"; ensuite, il y a ibid., Hamlet, p.302: "Ophélie [...] Joyau intact sous le désastre."

2 Note: comparez ibid., Le Phénomène futur, p.269, "pierres rares". En spiritisme justement, le bétyle figure le double d'un trépassé et peut même prendre sa place.

3 Ibid., Bibliographie, p.78: Note: les spectres sont faibles chez Mallarmé qui aime à les soustraire de leur lieu tombal. Ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71, le "noir roc" de son ami poète est en mouvement, réfractaire à tout examen. Dans idem, op.cit., Noces, p.192, le prophète Jean surgit d'un "basalte Lieu". Dans idem, op.cit., O.c., Berthe Morisot, p.535, il précise: "cette absente, en des magies, se retirait plus avant". Voici

paraissent les "blocs d'abstention"[1]. Cette manière de volatiliser la pierre remonte aux tout premiers écrits[2]. Par après, Mallarmé se complaira dans l'image de la pierre qui s'évide; à Bruges "se dévêt pli selon pli la pierre veuve"[3] et la pierre tombale de Verlaine fait songer à un moule vide. Inversement, les nuages se durcissent en pierre, "Basse de basalte"[4]. La pierre semble idéale pour cette synthèse du haut et du bas. Elle n'existe pas seulement comme "une borne à l'infini" mais aussi comme "un roc / faux manoir / tout de suite / évaporé en brumes"[5].

Certains commentateurs ont constaté le rapport entre le bloc funèbre et l'oeuvre, notamment Richard: "le poème, tout comme le tombeau du poète, est un 'calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur'"[6]. Voici quelques exemples:

- "son entassement [de l'oeuvre] offrant le minuscule tombeau,

---

un dernier exemple ibid., Sur Robert-Louis Stevenson, p.879, dans lequel Mallarmé se plaît à imaginer l'auteur comme n'occupant pas sa tombe: "quelque Monument sans même son corps qui plane, dans un tombeau parmi les hauteurs de Samoa."

1 Ibid., Crayonné au théâtre, p.298.

2 Cf. ibid., Sa Fosse est creusée!..., p.6,7.

3 Ibid., Remémoration d'amis belges, p.60.

4 Ibid., A la nue accablante tu..., p.76. Note: comparez ibid., La Musique et les Lettres, p.635, cette description des nuages de Londres: "brouillard monumental". Ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71, d'autres nuages deviennent sépulcraux. Au premier vers de ce sonnet consacré à son ami, il y a d'ailleurs une confusion entre pierre sépulcrale et nuage.

5 Ibid., Un Coup de dés, p.471.

6 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.78.

certes, de l'âme."[1]

- "la sépulture qu'avec il se composa"[2] [il parle de Villiers et de son oeuvre].

- "le tome qui emprisonne"[3].

- "le dais sépulcral à la déserte moire"[4].

Et tout comme la pierre, l'oeuvre se volatilise: "manuscrit fait pour s'évaporer"[5] composé de "jeux comme ceux où l'imagination se complaît en des écroulements ou à des édifices de nuages"[6].

Pour mieux saisir le rapport entre la pierre sépulcrale et l'oeuvre du poète, il faut passer à 'mon doigt'. L'emploi synecdotique de 'doigt' mis pour 'main' revient souvent dans l'oeuvre et indique un voeu de finesse exquise[7], souvent musicale.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Livre, instrument spirituel, p.379.

2 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.502.

3 Ibid., La dernière mode, p.803.

4 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.43.

5 Ibid., Avant-dire au Traité du Verbe, p.857.

6 Ibid., Préface à 'Vathek', p.554.

7 Note: voici quelques exemples du voeu de finesse digitale. Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.52, il y a: "Par un doigt simple";ensuite, ibid., Mysticis umbraculis, p.22, on trouve "son doigt tremblant sans amethyste". Les emplois musicaux abondent: ibid., La Prière d'une mère, p.12 - "sous leurs doigts frémit le luth d'ivoire"; ibid., Feuillet d'album, p.59:"ce vain souffle que j'exclus / Selon mes quelques doigts perclus"; ibid., Sainte, p.54: "une harpe / Pour la délicate phalange / Du doigt"; ibid., Apparition, p.30: " Rêvant, l'archet aux doigts"; ibid., Placet futile, p.31: "flûte aux doigts endormant ce bercail". Il est à noter que l'élément musical se manifeste au dernier tercet du sonnet de la morte.

Cette synecdoque fréquente s'explique du fait que l'effilement du doigt tend vers l'immatériel, en tout cas, vers l'affinement de la main. Par contre, les emplois de 'main' communiquent l'impression de force vitale et d'un esprit nettement volontaire[1]. Le geste du doigt faiblement levé vient de la Narration française:

> je plains les pauvres morts qui, cousus dans leur linceul pâle, sans le pouvoir soulever du doigt, sentent par les fentes de la bière suinter régulièrement les gouttes lentes et mystérieuses de la neige fondue.[2]

Même geste et même verbe, sauf que dans le présent sonnet l'effort est réussi; il l'est parce qu'il ne se bute plus contre la matière brute [= linceul] mais contre une dalle imprécise qui se confond avec le doigt[3] et avec la dalle du livre.

Dans sa poésie, Mallarmé porte le doigt contre des surfaces de papier, de tissu; il se fait agent de rituel, explore le mystérieux, le fixe. Voici quelques exemples:

- "le doigt levant une tenture"[4].
- "avant un pas elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée"[5].

---

1 Note: l'emploi de 'mains' dans Apparition fait exception.

2 Idem cité par Mondor dans op.cit., Mallarmé plus intime, p.32. Je souligne.

3 Note: Cohn dit dans op.cit., L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, p.122: "L'étymologie de dés, datum (ce qui est donné) est importante et conduit à divers développements: elle s'associe à l'étymologie de digit, digitum: doigt. Ainsi, dans Ses purs ongles..., les étoiles sont comme des ongles, ungula étant la racine du mot onyx." On constate donc qu'étoile [pierre ardente], dé ou dalle [bloc pétrifié] et doigt-ongle se répondent.

4 Mallarmé, op.cit., O.c., Dédicaces, XXXII, p.156.

5 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.380.

- "un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt"[1].
- "le doigt sur l'artifice du mystère"[2].

Quand le doigt hésite faiblement comme celui de la revenante, l'image accède au "fantôme d'un geste"[3] de l'hiératisme mallarméen.

Onzième vers. Soulève avec l'ennui d'une force défunte[4].

Ce vers complète la conjuration de la morte. Le déliement aérien se ressent à partir d'un jeu de virtuosité sonore. Le S initial combine jet et sinuosité; Mallarmé en parle ainsi: "s [représente] le jet indéfini"[5]. Le sombre ou de 'Soulève' engouffre, par exemple: "ou trou / Grand ouvert"[6]; il semble contredire l'élan ascensionnel. A la page 742 de ce travail, j'ai cité une méditation qui illustre combien le faisceau sonore en opposition au poids conceptuel des mots fascine le poète. Cela paraît excellemment dans ce sonnet, et plus encore dans Un Coup de dés. Le ou, qui jouit d'une fréquence considérable dans ce sonnet,

---

1 Ibid., Le Livre, instrument spirituel, p.380.

2 Ibid., Le Démon de l'analogie, p.272.

3 Ibid., Un Coup de dés, p.464.

4 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

5 Ibid., Les mots anglais, p.953.

6 Ibid., Notes et variantes, p.1447.

communique la lourdeur[1] contre laquelle agit la morte, une lourdeur d'ennui que confrontent les spectres et décrite dans Toast funèbre. La deuxième syllabe blême ajoute à cette lourdeur.

Mallarmé n'emploie 'soulève' qu'une autre fois dans sa poésie, lui préférant 'lève' qui offre la possibilité d'une syllabe supplémentaire. Les deux verbes sont interchangeables et possèdent une valence ascensionnelle, celle d'un rituel sacré ou d'une apparition[2]. 'Soulève' possède cependant deux qualités supplémentaires. Il signifie lever à une faible hauteur, donc tout juste suffisante pour le passage d'un spectre. Une autre acception nous intéresse: exalter ou transporter quelqu'un. Or 'lève' ne convie pas à cet éréthisme[3]. Plus important encore paraît le dynamisme interne du mot 'sous-lève'; il opère la synthèse de deux directions opposées[4]. De fait, le vers fournira une double polarité de mouvements dynamiques et contre-dynamiques:

---

1 Note: comparez ibid., Un Spectacle interrompu, p.276: "la lourdeur triste de l'ours". Le ou communique aussi la voix du vent, le souffle cosmique.

2 Note: on remarque l'irréel ascensionnel de 'soulève' ibid., Billet à Whistler, p.65: "Fureur éparses en écumes / Que soulève par son genou". Il paraît encore avec deux emplois de 'lève', d'abord ibid., Le Guignon, p.28: "Le peuple s'agenouille et leur mère se lève"; puis encore ibid., Prose (pour des Esseintes), p.55: "Hyperbole! ne sais-tu te lever".

3 Note: on apprécie mieux le choix de 'soulève' en comparant son usage avec celui qu'en fait Victor Hugo dans un vers semblable dans Les Contemplations, A la chère morte, éd. André Dumas, Paris, 1950, p.140: "Des bras se lèvent hors de la tombe dormante".

4 Note: Mallarmé emploie cette synthèse dynamique dans op. cit., O.c., Igitur, Introduction, p.433: "l'absolu existera en dehors [...] il soulèvera les rideaux".

- dynamique: 'soulève'; contre-dynamique: 'ennui'.
- dynamique: 'force'; contre-dynamique: 'défunte'.

Ce centre résumant d'un son lourd pour rendre un verbe ascensionnel, puis du miroitement interne des complémentarités 'sous-lève'[1], enfin de la double opposition du vers signale dans l'optique mallarméenne l'événement exceptionnel où affluent vie et mort, élan et retombée.

Le poète tire parti du prochain mot 'avec'. La reprise du v et du e blême [**présents dans 'soulève'**] ajoute à l'épuisement du geste et de l'être filiforme qui émerge de sous la pierre à peine levée. Cette reprise du v compte aussi pour sa valeur féminine; je rappelle qu'il revient quatorze fois, et encore de façon symbolique si l'on compte son renversement en circonflexe sur le 'ô' exclamatif du deuxième vers et sur le mot central du sonnet, 'suprême'.

L'ennui. Ce mot occupe une place importante, tant dans le vocabulaire théorique que poétique de Mallarmé[2]. Ici encore, le poète opte pour un terme qui en emboîte d'autres: 'l'ennui' [l'ent-nuit, en-nuit]. L'étendue sonore du mot part d'une nasale sombre et engourdie, puis vire sur le double n négateur et s'éclaircit de façon abrupte avec la diphtongue. Puisque ce vers compte quatre u, on peut considérer cette lettre sur le plan idéographique;

---

1 Note: la pierre tombale mallarméenne contient cette même fusion des contraires, surtout si elle est de basalte: bas-alte.

2 Cf. cette thèse, p.324 à p.331.

la lettre creuse un trou spirituel.

'Ennui' signifie habituellement tristesse profonde ou tracas; Mallarmé ignore presque toujours le deuxième sens[1]. La tristesse profonde devient implacablement lucide. Ainsi en est-il de l'ennui du cygne: "Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui"[2]. Dans son étude sur le thème de l'ennui, Sagnes remarque: "L'ennui, au moins en poésie, cesse de paraître un monstre pour devenir une musique, apprise de Verlaine et de Mallarmé."[3] Mais ce dernier en fera vraiment un concept à sa mesure.

Le sens particulier que Mallarmé donne à 'ennui' ne paraît pas tout de suite dans sa poésie[4]. Assez tôt, il abdique le besoin de le dompter. Il s'y soumet et même le pourchasse avec une singulière délectation[5]. L'ennui renvoie à une distorsion temporelle, à un temps étiré, spectral, nul: "J'attends, en m'abîmant que mon ennui s'élève"[6]. Ainsi il correspond au jeu temporel du veuf au deuxième quatrain. Ce suspens contribue à l'énallage de temps

---

1 Note: il y a une exception dans Mallarmé, op.cit., O.c., Chansons bas, Le Marchand d'ail et d'oignons, p.63: " L'ennui d'aller en visite".

2 Ibid., Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui..., p.68.

3 Sagnes, op.cit., p.12.

4 Note: dans Mallarmé, op.cit., O.c., L'Azur, p.37, le "Cher Ennui" est corrélatif de l'impuissance, ce qui diffère de l'ennui du vers à l'étude. A propos de L'Azur, l'auteur écrit à Cazalis ibid., Notes et variantes, p.1430, "La prière au 'cher ennui' confirme mon impuissance."

5 Cf. ibid., Symphonie littéraire, p.261.

6 Ibid., Renouveau, p.34.

du présent vers[1].

Une autre particularité de l'ennui mallarméen: il verse une paralysie issue d'envoûtement, une paralysie maléfique et pourtant belle, rappelant Baudelaire. Cet état d'esprit semble un filtre tout fait de stagnance, mais pour Mallarmé il convient d'y lire un état privilégié. Rien de plus intolérable qu'un ennui qu'on assume mal ou pas du tout: "Un Ennui, désolé par les cruels espoirs, / Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!"[2]

Comme je l'ai dit au chapitre cinq de cette thèse, l'ennui contient et résume l'expérience de la glace. On y voit l'émergence du système mallarméen qui correspond à l'aventure de cette glace, ce système que Guiraud décrit ainsi: "l'idée de stérilité, froideur, vieillesse, lassitude"[3]. L'ennui du poète se lie au miroir parce qu'il mobilise le monotone et le monochrome[4]. En ceci, il supporte la nature frêle [monophone] de la voix d'outre-tombe. Cet ennui reste tout de langueur, de solitude. Dans la

---

1 Note: l'énallage consiste en l'emploi du verbe au présent dans un tercet ouvert sur l'avenir; le lecteur se demande si là morte n'a pas, d'aventure, commencé son ascension spectrale.

2 Ibid., Brise marine, p.38.

3 Guiraud, op.cit.,p.169.

4 Note: le monochrome est celui du blafard, du tain. L'ennui bouche les trous bleus dans Mallarmé, op.cit., O.c., L'Azur, p.37, il étale une pâleur resplendissante autour du cygne et dissipe les couleurs ibid., Igitur, III, Vie d'Igitur, p.439,440: " se cherchant dans la glace devenue ennui et se voyant vague et près de disparaître". Il y a aussi ibid., Symphonie littéraire, p.263: " ciel livide d'ennui". Voici un dernier passage ibid., Le Phénomène futur, p.269: "Les arbres s'ennuient sous leur feuillage blanchi".

poésie de maturité, et particulièrement dans le présent emploi du terme, il ne faut pas voir avant tout un état d'abattement. Essentiellement il représente le thème de la stérilité [l'ennui s'épand vide, vain comme le 'vain nombre' du vers cinq]. Encore un état vain et stérile s'éprouve au cours du vers suivant: "Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins"[1].

Si l'ennui ne fige pas le temps, il ralentit l'action par sa froideur essentielle et l'épuisement de son somnambulisme[2]. Il équivaut à 'hiver sombre' dont il offre le reflet conceptuel, l'obscurité paradoxale de tant de pâleur. Un dernier aspect caractéristique de l'ennui consiste en sa force de diffusion; il y a glissement de l'individu au décor lui-même. La pâleur exsangue du son et du coloris se promène du site au personnage.

Force défunte. En conjonction avec 'ennui', 'force' donne les crues après les étiages du courant conceptuel. La poésie de Mallarmé emploie une autre fois ce substantif, et à même un contexte voisin de celui du tercet, sauf que dans le passage en question de L'Ouverture ancienne, le mouvement pousse vers le passé:

> A l'heure d'agonie et de luttes funèbres
> Et, force du silence et des noires ténèbres,
> Tout rentre également dans l'ancien passé,[3]

---

1 Ibid., Quand l'ombre menaça de la fatale loi..., p.67.

2 Note: pour la froideur et le somnambulisme de l'ennui, considérez ce passage ibid., Hérodiade, II, Scène, p.45: "O miroir! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée [...] / J'ai de mon rêve épars connu la nudité!"

3 Ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.

'Force' profite de l'écho du noyau interne 'or', toujours important dans la poésie mallarméenne. Il confère le privilège propre aux chakras[1] que figurent pour le poète 'pied' et 'main' [ou 'doigt' et 'ongle'], c'est-à-dire l'adresse capable de commander à la nature. On trouve un reflet de ce geste et de cette force funèbre dans Tout orgueil fume-t-il du soir...: "Agrippant comme avec des serres / Le sépulcre de désaveu"[2].

Défunte. La 'force défunte' fait écho à un autre passage célèbre du poète: "Si la beauté [ou force] n'était la mort [ou défunte]"[3]. Bien que ce mot paraisse plus souvent sous forme substantive, Mallarmé le relègue ici au rang d'adjectif. Le Dictionnaire Larousse des synonymes a un commentaire au sujet de la forme adjective de 'défunt': "Ce terme peut s'employer avec un nom de chose, si elle a cessé d'être."[4] Alors cette vitalité défunte,

---

1 Note: Jean-Louis Bernard dit dans son Dictionnaire de l'insolite et du fantastique, éd. Mirabel, Montréal, 1973, p.63: "centre psycho-nerveux qui rive l'âme au corps [...] les chakram sont des organes surréels".

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Tout orgueil fume-t-il du soir..., p.73. Note: le dynamisme diffère dans ce poème parce qu'il n'y a pas de personnage sensé réel; les 'serres' ou griffes de chimère représentent des décorations de style nouvel empire et qui rehaussent l'apparence d'un meuble - par conséquence, fiction d'un être fictif.

3 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44. Note: de la dentale, Mallarmé précise ibid., Les Mots anglais, p.950: "Seul, il exprime une action suivie et sans éclat, profonde, comme plonger, creuser, ou tomber par goutte, ainsi que dans la stagnation, la lourdeur morale et l'obscurité."

4 René Bailly, Dictionnaire des synonymes de la langue française; Larousse, Paris, 1971, p.178.

comme le "défunt canal"[1] ou la "défunte nue"[2] apparaissent fictifs, et partant en accord avec ce sonnet qui fournit un réseau de fictions. Remarquez aussi que la dernière consonne, le t statique ajoute à la tension d'un vers fait de renversements: sa "fixité et [son] stationnement"[3] s'oppose à l'élan su S initial du vers.

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Remémoration d'amis belges, p.60.

2 Ibid., Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx..., p.69.

3 Ibid., Les Mots anglais, p.953.

CHAPITRE XI

AME AU SI CLAIR FOYER...

Deuxième tercet.

> Ame au si clair foyer tremblante de m'asseoir,
> Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
> Le souffle de mon nom murmuré tout un soir."[1]

Douzième vers. Ame au si clair foyer tremblante de m'asseoir

Ce vers incantatoire arrive comme une formule magique dans le sonnet. Il figure le cas même du -

> rapprochement insolite, étrangement, chantant, et comme stupéfiant des mots, - [...] l'impression de ce qu'il y eut de plus puissant dans la poésie originelle: la formule magique. Une analyse exquise de son art avait dû le conduire à une doctrine et à une sorte de synthèse de l'incantation.[2]

Etonnant que les tournures négatives ou privatives des autres strophes cessent subitement[3]. Pourtant le vers trace une ligne qui suit l'ordre d'ébranlement du réel. Ce vers transcende les catégories de figures de style usuelles. Davies dit que "tout entier, [il] est une apposition au pronom je du vers suivant. On peut rétablir comme suit l'ordre normal des mots: 'Ame tremblante

---

1 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

2 Valéry, op.cit., Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé, p.50.

3 Note: les tournures négatives sont: 'manque', 'sans écouter', 'bois oubliés', 'vain nombre', 'captif solitaire', 'ne pas fermer l'oeil', 'ne doit [...] trop [...] charger', 'ennui d'une force défunte'.

de m'asseoir au si clair foyer'"[1]. Mais peut-on affirmer que le poète a voulu intervertir l'ordre naturel des mots? L'anapotisme, l'ordre incongru vient peut-être de notre manque de clairvoyance. Après tout, le début du dernier tercet fournit une manière d'épiphonème, une réflexion rapide sous forme d'exclamation à la suite des trois strophes précédentes. J'y lis l'éréthisme inaugural de la morte et ce me semble que le sens peut tout aussi bien être: 'Moi, spectrale, dont l'âme est un si clair [pur] foyer, je suis tremblante de m'asseoir où tu m'imagines déjà'. Il y a alors adduction, invite de l'attention qui s'arrêtera au conseil des deux derniers vers.

Ame. Il est singulier que Mallarmé choisisse ce terme, d'habitude réservé aux esprits créateurs[2]. Il semble qu'il ait été choisi pour contraster avec 'Ombre', cette dernière étant liée à l'illusion d'une apparition. 'Ame' a une fréquence élevée quand il s'agit de déplacement tel que dans ce sonnet:

- "mon âme errait en un ciel terne"[3].
- "Et ce divin laurier des âmes exilées"[4].

---

1 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.125.

2 Note: voici quelques exemples, d'abord celui-ci dans Mallarmé, op.cit., O.c., Le Genre ou des modernes, p.312: "Nul poëte jamais ne put à une telle objectivité des jeux de l'âme se croire étranger". Ensuite, ibid., Symphonie littéraire, p. 264,265, il y a: "le cri de l'âme ivre de toute gloire". Et ibid., Villiers de l'Isle-Adam,p.482, Mallarmé prête la parole à son ami: "M'a-t-il donc aperçu, celui-là, tel que je suis, en cet instant, selon mon âme?"

3 Ibid., Galanterie macabre, p.15.

4 Ibid., Les Fleurs, p.33.

- "tout ce vers quoi mon âme languissait - une île verte en mer"[1].

- "de là, libre à l'âme de s'exiler très haut"[2].

- "c'est en fuyant la patrie que dorénavant il faudra satisfaire de beau notre âme"[3].

Je constate aussi un bon nombre d'occasions où, comme dans ce tercet, le poète met 'âme' en conjonction avec 'nom':

- Simple, tendre, aux prés se mêlant,
  Ce que tout buisson a de laine
  Quand a passé le troupeau blanc
  Semble l'âme de Madeleine.[4]

- "ce divin sens commun, [...] - dont le propre est de haïr, mentalement, jusqu'au nom même de l'âme."[5]

- Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant.[6]

Au si clair foyer. Davies croit que "L'adverbe si ne semble guère ajouter au vers qu'une syllabe requise par l'alexandrin."[7] Toutefois, ce monosyllabe revient environ trente fois dans la poésie de maturité. 'Si' autant que 'clair' est loti de l'obliquité qui le fait réfléchir de partout. Sous la plume de Mallarmé,

---

1 Ibid., A quelqu'un au paradis, p.199.

2 Ibid., Catholicisme, p.391.

3 Ibid., Parenthèse, p.323.

4 Ibid., Eventails, IV, p.107.

5 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.482.

6 Ibid., Tennyson vu d'ici, p.529,530.

7 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.126.

'si' va de l'hypothétique conjonction au vieux 'ainsi', à 'sinon', à 'tellement'. Il a la valeur d'un algorithme. Dans Igitur et ailleurs, il aménage l'alternative.

Il me paraît que 'si' s'anime de deux autres valeurs. Par sa clarté sonore et en vertu des mots qu'il occupe [sibylle, signe, silence, sillon, sirène, simple] 'si' montre une "blancheur sibylline"[1]. "COMME SI"[2] et "SI"[3] du Coup de dés renvoient à une touffe de blancheurs, entr'autres, celle de la sirène. Dans A la nue accablante tu... "le si blanc cheveu"[4] reflète aussi la pâleur de la sirène [si-reine blanche]. On retrouve encore des rapports avec la blancheur dans "Si ce très blanc ébat"[5]; "O si chère de loin et proche et blanche, si / Délicieusement toi"[6]. Le 'si' s'associe à la blancheur du cygne dans "Tel fugace oiseau si plonge"[7] et à celle de la page blanche dans "Notre si vieil ébat triomphal du grimoire"[8].

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Don du Poëme, p.40. Je souligne. Comparez ibid., Hérésies artistiques - l'Art pour tous, p.258: "blanchit l'étoile sibylline".

2 Ibid., Un Coup de dés, p.466.

3 Ibid., p.471.

4 Ibid., A la nue accablante tu..., p.76.

5 Ibid., Mes bouquins refermés, p.76.

6 Ibid., O si chère de loin..., p.61.

7 Ibid., Petit air I, p.66.

8 Ibid., Hommage (à Richard Wagner), p.71.

'Si' évoque ensuite la septième note de la gamme d'ut. Qui parcourt cette gamme commence et finit avec 'Do'. En pratique 'si' serait une arrière sonorité de la 'Pénultième' du Démon de l'Analogie. L'entendement musical de 'si' ajoute à la signification de ce passage: "'La Pénultième' puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son nul, cassait sans doute."[1] Qu'on prenne soin de ne voir quelque tentative de réaliser un poème chanté; c'est plutôt un chant parlé[2]. La musique se poursuit en holophrase, ou semble le faire, comme un mot qui constitue à lui seul un discours [phrasis] complet [holos]. Il faut apprécier la charge conceptuelle qui renfloue, plutôt qui sacralise la musique aux yeux du poète; elle se greffe à l' 'âme': "toute âme est un noeud rythmique"[3]; "Toute l'âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer, et pour cela sont la flûte ou la viole de chacun."[4]

On pourrait objecter que la musique n'a que faire ici; Mallarmé ne se fait pas faute de terminer en murmure le sonnet, avec un nom à jamais tu, scellé haut dans le mystère de son évocation. Pour lui, la poésie "c'est la même chose que l'orchestre,

---

1 Ibid., Le Démon de l'Analogie, p.273.

2 Note: le sonnet de la morte couve déjà une certaine musique avec le recours au mot 'bois' [flûte], aux sifflements et à l'heure de 'Minuit' qui sonne monotonement dans la pièce.

3 Ibid., La Musique et les Lettres, p.644.

4 Ibid., Crise de vers, p.363.

9

sauf que littérairement ou silencieusement [...]. Employez Musique dans son sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre les rapports - "[1] On peut se demander si les écrits du poète flanchent sous le poids conceptuel que j'assigne à 'si'. Parmi les passages thématiquement musicaux, il y a:

- "si l'un souffle à son buccin bizarre"[2].
- "Et ta complainte est si haute, si haute"[3].

Revenons plusieurs années en arrière à la composition de L'Après-Midi d'un Faune. Après le voeu du vers initial, qu'y a-t-il? "Si clair, / Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air"[4]. Nous retrouvons le même 'si clair' qui préside à l'incantation de la morte. Ce 'si clair' figure d'ailleurs deux fois dans les Vers de circonstance: "Si la fleur est, parle clair,

---

1 Idem cité par Roger Lhombreaud dans Deux lettres de Mallarmé à Edmond Gosse, R.L.C., juillet-septembre, 1951, p.358.

2 Idem, op.cit., O.c., Le Guignon, p.29. Je souligne. Note: je constate l'occurrence du mot 'souffle' qui paraît au dernier vers de Pour votre chère morte.

3 Ibid., Pauvre Enfant pâle, p.274. Note: remarquez le sifflement. Peut-être s'agissait-il d'une note musicale quand Mallarmé rêvait de résurrection ibid., L'Après-Midi d'un Faune, Notes et variantes, p.1465: "Je veux, dans la clarté transparente innover / Une âme de cristal pur que jette la flûte". Je souligne le vocabulaire parallèle.

4 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50. Je souligne. Note: dans le poème du Faune, Mallarmé reprend le 'si' quelques vers plus loin et rompt d'ailleurs la structure du vers pour mettre ce mot en évidence ibid., p.50: "ou si les femmes dont tu gloses / Figurent un souhait de tes sens fabuleux!" Peut-on qualifier d'inadvertance la répétition quasi immédiate du mot 'si' dans une oeuvre que Valéry juge suprême?

cela / Ne faisant qu'une avec tes doigts"[1]; et: "Si Claire aux deux fronts"[2].

Juxtaposons les deux passages dotés d'un à-peu-près enchanteur où, dans chaque cas, un veilleur [faune ou mari] se méfie des pouvoirs de son imagination amoureuse à ressusciter fictivement la femme absente. Velouté de la préfloraison des nymphes, leur incarnat correspond à une 'étincelle' de vie qui circule entre l'embrasement de 'l'heure' fauve et les tensions florales. Cet incarnat, par un mouvement en retour d'identification, rallume les nymphes évanescentes autant que celui du tison. Faibles comme la revenante, elles participent à cet air "Assoupi de sommeils touffus"[3]. Le poème du Faune consent à une clarté fériale où la femme existe de connivence avec un décor que boit le Faune à grandes lampées. Le féminin et son décor s'affirment dans la perceptibilité de leur interpénétration. Semblable au sonnet, l'oscillation de 'l'incarnat léger' déploie la suavité d'une vision spontanée. Quelle ressemblance entre l'effloraison des nymphes et l'actualisation poétique de la morte - La lumière fait de ces présences féminines des créatures resplendissantes; elles décochent

---

1 Ibid., Huitain, p.180. Je souligne. Note: la ressemblance de ce vocabulaire avec celui du sonnet frappe le lecteur, particulièrement le thème de la parole et de l'évanescence florale associée à la délicatesse digitale.

2 Ibid., Dons de fruits glacés au nouvel an, XLVIII, p.127. Note: 'clair' paraît une deuxième deuxième fois dans ces quatres vers de circonstance; un nom propre rend compte du premier emploi.

3 Ibid.,L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

à leur tour leur luminosité vers leur atmosphère propre qu'elles embrasent, qui les embrase. Autrement, comment expliquer qu'il y ait dans le sonnet un 'si clair foyer' puisque celui-ci n'est occupé que par un unique tison épuisé?

La note 'Si claire' de L'Après-Midi d'un Faune s'élève musicalement dans une page déjà tonnante ["perpétuer"[1]] et claironnante ["clair", "incarnat", "air"[2]], confirmatrice de l'ascension rosée des esprits follets animistes. Par contre, les sonorités du sonnet exigent que le 'si clair' descende ["m'asseoir"[3]]. Le 'Si clair' du Faune fournit deux autres possibilités qui nous intéressent. D'abord, 'si épuré' de toute gangue chromatique que les sons s'élèvent par la vertu de leur raréfaction. Ensuite, 'si lucide', si assimilable par la vigueur de l'entendement du visionnaire que son infusion de foi élance tout haut un fait intime éblouissant. Au lieu d'établir l'existence ou l'inexistence des visiteuses [ce que le veilleur imitera], le Faune s'étonne tout simplement. Dans les deux cas, la visite existe en vertu d'un fin choix de mots.

Encore est-il difficile à concevoir qu'une appogiature, une petite note d'agrément placée devant une note principale ['clair'] pour l'accentuer ait pu engendrer tant d'efforts

---

1 Ibid., p.50.

2 Ibid., p.50.

3 Ibid., Pour votre chère morte, p.69.

poétiques. Mais quand on songe aux rigueurs esthétiques associées au circonflexe, au simple point sur un i, l'invraisemblance devient garante de sincérité. N'ayant pas les connaissances musicales requises pour apprécier la valeur de syncope du 'si', je passe. Mais je n'ai pas manqué de remarquer les douze fois que cet arrangement de lettres [s-i ou i-s] revient dans le sonnet[1]. Je rappelle que le 'si' est la septième note de la gamme d'ut, ce nombre auquel Mallarmé revient avec une constance d'alchimiste comme j'ai remarqué aux pages 622, 623 et 624 de cette thèse.

Clair. Ce mot présuppose une transparence, souvent magique: "et le porphyre massif et le clair jade"[2]. 'Clair' et 'clarté' possèdent un allègement parce qu'ils irradient de l'intérieur, "afflux de splendeur au dedans"[3] comme le génie. Cette clarté passe de l'oeil au tison et occupe un intérieur formel, le foyer. Transparence et allègement sont impartis à:

- "De son clair baiser de feu"[4].
- "Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté"[5].

---

1 Note: voici les récurrences de s-i et i-s dans ce sonnet: bois, oubliés, plains, solitaire, seuil, ancien, tison, Visite, si, asseoir, suffit, soir.

2 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.502. Note: je considère ensemble l'épithète 'clair' et le substantif 'clarté'. Eloignons la distinction entre les deux mots puisqu'il arrive au poète de les confondre, par exemple, ibid., Igitur, II, Il quitte la chambre, p.438: "cette perfection de ma certitude me gêne: tout est trop clair, la clarté montre le désir d'une évasion".

3 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.496.

4 Ibid., Toute l'âme résumée..., p.73.

5 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

-"Hérodiade au clair regard de diamant"[1].

L'oeil du veilleur aménage l'apparition. Corrélative du privilège de cette apparition s'éprouve une voyance qui se mue en clairvoyance. Alors se valent les clartés visuelle et sonore: "De paroles, pourpre ivre et grand calice clair [...] le regard diaphane"[2]. Ce qui est 'clair' ne donne lieu à aucune équivoque, ne requiert aucune explication. De plus, la clairvoyance s'organise rapide: "Glimpse, clarté"[3].

On peut, ce me semble, considérer la possibilité d'une suggestion de blondeur sous-jacente dans 'clair', celle attribuée aux mortes mallarméennes et à la femme exquise en général:

> l'idéal de la femme, c'est-à-dire d'une des facettes de la beauté, ce diamant, - n'est pas la brune. Eve était blonde; Vénus blonde. La blondeur, c'est l'or, la lumière, la richesse, le rêve, le nimbe![4]

Autre évocation du féminin et qui importe ici: 'clair' donne l'homophone et presque l'homographe du nom propre féminin, Claire. Dans les vers de circonstance, Dons de fruits glacés au nouvel an, XLVIII, cités à la page 783 de ce chapitre, Mallarmé met en

---

1 Ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48. Note: une comparaison s'impose ici à notre attention; il s'agit d'un vers ibid., Les Fleurs, p.34: "Hérodiade en fleur du jardin clair".

2 Ibid., Toast funèbre, p.55. Note: en ce qui concerne le visuel, il y a ibid., La Déclaration foraine, p.279: "une qui voit clair"; ibid., Le Nénuphar blanc, p.284: "voir clair". Pour la clarté auditive, je signale un seul exemple ibid., Le Corbeau, p.191: "s'énoncer aussi clairement".

3 Ibid., Les Mots anglais, p.937.

4 Ibid., Les Poésies parisiennes, p.251.

rapport le nom Claire et l'adjectif 'clair'[1]. Les sonorités du nom s'affirment et on retrouve le rapport du mot au vers. Voilà des entités réciproquement musicales et synthétiquement chaudes. Comme le miroir devient pour Mallarmé ambiance et écorce pour l'être miré, la suggestion d'un nom de femme fournit l'ambiance d'où s'élève musicalement le nom tu.

Foyer. Ce substantif termine une coulée de mots brefs[2], accumulation de termes semblables par la mutualité de leur clarté: 'Ame', 'au' [l'ouverture sonore de la voyelle O], 'si' [clarté musicale], 'clair' et 'foyer'. La chaîne sonore s'abat avec 'foyer', intimité basse, tombale, réceptacle du 'creux néant lumineux'. Les sens fusent et se congédient les uns les autres. Par extension, 'foyer' signifie le feu ou la dalle de pierre qu'on scelle en avant de l'âtre pour l'isoler de la pièce; il peut aussi représenter abri, asile ou ménage, lieu de réunion de ce ménage, endroit où l'on se réchauffe et point de rayonnement. Par sa rémanence d'associations conjugales, il fournit le corollaire du 'sépulcre à deux' de la première strophe.

---

1 Note: le prénom 'Claire' était loti d'un semis d'allusions spirites. Villiers l'avait immortalisé dans Claire Lenoir, une oeuvre qui date de 1867. Un an auparavant, ce même Villiers recommandait au poète la lecture du Dogme et Rituel de Haute Magie d'Eliphas Levi. Mallarmé, on le verra à la fin de ce chapitre, était épris de la puissance des noms propres. Celui-ci avait l'avantage de rappeler le thème de la lumière, de l'or qui fonde le drame d'Axël.

2 Cf. Thibaudet, op.cit., p.235 pour d'intéressantes considérations sur les mots brefs.

Le tombeau de Gautier fulmine grâce à une fenêtre, "foyer, l'heure poignante et adorée du rapatriement"[1] solaire. Le foyer de la chambre, autant que le miroir tombal, se rachète par sa rémanence lumineuse, celle infiniment agonisante d'un 'suprême tison'. L'âtre réactive une manducation alchimique, "foyer subtil" de "l'arrière mais renaissante flamme"[2]. Cet âtre croise stasis et kinesis. Dans sa fonction de stasis insulaire et focale, le foyer soustrait quelque peu la revenante au flux temporel et au hasard. Dans sa fonction de kinesis, son inflexion résumante devient la limite d'une retransmission des dynamismes qui, auparavant, s'écoulaient néfastes: l'hiver qui 'passe', le mouvement nié [captif solitaire], le refus de la réalité tactile [manque de bouquets], le temps nul [vain nombre], la vacuité mentale de l'exaltation et le tison mourant. Le 'foyer' rappelle le miroir; il conjugue un mouvement d'adduction et un faisceau de réalité en convergence vers la disparition puis la réincarnation autre.

Mallarmé revient souvent à 'foyer' dans ses écrits sur le théâtre, par exemple: "le fictif foyer de vision dardé par le regard [...] Saint des Saints, mais mental [...] y aboutissant, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la figure que Nul n'est."[3]

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Ballets, p.305.

2 Ibid., Bucolique, p.402. Note: pour l'alchimie amoureuse, il y a ce vers ibid., La Chevelure, p.53: "Vers le front couronné de son ancien foyer".

3 Ibid., Rêverie d'un Poëte français, p.545. Je souligne les mots rappelant le sonnet.

J'ai aussi repéré une association avec une musique 'claire', "promeneur au foyer [...] quelques notes claires"[1]. Particulièrement significatif paraît le lien avec le mystère et le culte: "La scène est le foyer [...] la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur."[2] Qui dit culte dit foi; et la première syllabe de 'foyer' donne 'foy' dont l'arrondi arrive comme une injonction. Cette première syllabe prime: "c'est là, à l'attaque, que réside vraiment la signification"[3].

L'acte de foi paraît celui de la morte qui anticipe la visite; il touche aussi le mari qui ignore tout mirage oculaire et se contente de l'évocation sonore. Cohn décrit la morte ainsi: "Soul trembling (in eagerness) [...] to satisfy his desire to see her amid the flames."[4] L'image d'une femme assise dans un foyer presque éteint serait pour le moins mal venue, et surtout contradictoire après la mention du fauteuil. Je répète, il n'y a ni flamme ni vision, seulement leur suggestion, rémanence de la première et fiction de la seconde. Le tremblement n'indique pas, comme le veut Cohn, quelque avidité, mais une indicible émotion où foi, pudeur et intimité se mêlent. Elle tremble de s'installer 'au si clair foyer', celui, sonore, de son nom maintenu sur une

---

1 Ibid., Le Jury de Peinture pour 1874 et M.Manet, p.697.

2 Ibid., Le Genre ou des modernes, p.314.

3 Ibid., Les Mots anglais, p.926.

4 Cohn, op.cit., Towards the Poems of Mallarmé, p.43.

note constante[1] et claire. Ce point focal où elle se fixera à peine [nom occulté] reflète le foyer réel agonisant et la lente projection irisée du tison sur le fauteuil.

Tremblante. La morte se décrit ainsi parce que le 'foyer' sonore, la note s'étire tremblante, 'murmurée'. Davies tient l'épithète pour étrangère à son sens usuel et ajoute: "Ailleurs, Mallarmé n'a guère employé le verbe trembler que pour exprimer la crainte."[2] Au contraire de ce que pense Davies, je considère que 'tremblante' du vers douze a une charge de ce qu'on pourrait appeler une transcendance de l'effroi. Cet effroi sacré de la revenante comble trois motifs différents. D'abord, ce tremblé rend compte de l'incantation des deux derniers vers. Ensuite, il y a la frayeur de se révéler à soi-même. Enfin, cette révélation s'avère l'inverse de celle du Faune. St. Aubyn va expliquer la découverte de ce dernier: "What is desired is frightening, frightening because desired. What is genuinely frightening is the realization of desire, the revelation of his illusion as reality."[3]

---

1 Note: par exemple, la note du Faune dans Mallarmé, op. cit., O.c., L'Après-Midi d'un Faune, p.51: "Une sonore, vaine et monotone ligne".

2 Davies, op.cit., Les Tombeaux de Mallarmé, p.126. Note: contrairement à ce que dit cet exégète, Mallarmé est loin d'employer 'tremblant' pour exprimer la seule crainte. Tel n'est certainement pas le cas dans ces exemples que je relève - Mallarmé, op.cit., O.c., Sa Fosse est fermée..., p.9: "Sa main tremblante"; ibid., La Prière d'une Mère, p.12: "L'immortel s'envola tremblant!"; ibid., Mysticis umbraculis, p.22: "Son doigt tremblait sans améthyste"; ibid.,Une négresse par le démon secouée..., p.32: "Qui tremble, sur le dos tel un fol éléphant"; ibid., Toast funèbre, p.54: "Tremble de s'exhaler le faux orgueil des hommes".

3 St. Aubyn, op.cit., p.78,79.

Mais l'épouse découvre que sa 'réalité' ne donne en partage qu'un mirage comme cette autre clarté dans Igitur: "la lueur qui s'était apparue dans son mirage"[1].

A la crainte s'ajoute l'hésitation dont personne n'a encore parlé, celle de dépendre de l'initiative éventuelle du veilleur, puis l'hésitation devant la chaleur et la lumière, si faibles soient-elles, après le long et sépulcral 'hiver sombre'. Il y a aussi l'hésitation à entreprendre un mouvement de descente [m'asseoir] contraire à tous les efforts préalables et qui requiert un apprivoisement spirituel. Il faut un acte de foi pour croire que la vie puisse surgir de la mort, de ce qui agonise, tison ou voix extérieure. Une autre explication de 'tremblante' tient à la faiblesse des ébranlements et des remuements du sonnet. Suite à la spectralité du vers décharné par les ellipses, le nombre jeté vainement, les faibles mouvements de l'Ombre, il est naturel de voir la faiblesse se perpétuer dans 'tremblante' et dans le nom faiblement répété de la fin.

De m'asseoir. Cet infinitif réanime l'anecdote théâtrale. La morte veille à la manière de la muse baudelairienne dans Le Tombeau de Charles Baudelaire. Ces deux poèmes offrent un parallélisme du thème du miroir occulté. Tandis que le sonnet de la morte concerne une tentative pour ranimer celle-ci, l'hommage à Baudelaire donne naissance à la mort. Le présent emploi de

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Igitur, Scolies, p.447.

'm'asseoir' rappelle combien Le Tombeau de Charles Baudelaire va prendre la ressemblance de ce sonnet, d'abord au niveau du vocabulaire:

Pour votre chère morte	Le Tombeau de Charles Baudelaire
m'asseoir	rasseoir[1]
soir	soir
pierre	marbre
vain	vainement
si	ou que
Ombre	Ombre
clair	flambé
lèvres	bouche
nom propre de l'épouse	Baudelaire
soulève	découche [dans les deux cas, aller ailleurs]
souffle	respirer [un verbe que renforce 'air' dans Baudelaire et tutélaire]
Ame [...] tremblante	absente avec frissons
fleurs	feuillage [...] votif

De plus, au jour commémoratif du deux novembre répond l'offrande votive pour Baudelaire, c'est-à-dire choisie pour répondre à une dévotion particulière. Aussi l'imprécise offrande mortuaire

---

1 Note: il se peut que dans 'm'asseoir' et 'rasseoir' il y ait, outre la nuance d'occuper un lieu, celle 'd'avoir lieu', de se produire. Cf. mon étude du Tombeau de Charles Baudelaire de la page 527 à la page 534 de cette thèse.

[le 'manque' de bouquets] est reprise par "feuillage séché"[1]. A la dialectique des contraires du premier sonnet [manque de bouquets, hiver sombre, vain nombre, force défunte] répond une pareille dialectique dans le sonnet à la mémoire de Baudelaire: "temple enseveli", "museau flambé" [plutôt que moite], "bouche [...] pubis", "Toujours à respirer [...] nous en périssons", "sans soir", "idole Anubis"[2]. On remarque encore que Le Tombeau de Charles Baudelaire reprend le thème du guide initiatique ["tutélaire"[3]] et de la révélation venue d'un au-delà mystérieux et secret ["Le temple enseveli divulgue par la bouche"[4]]. Les deux sonnets donnent des montées du tellurique vers l'igné, suivies de descentes calmes [m'asseoir, rasseoir]. Mallarmé aspire dans chaque sonnet à évoquer une créature spectrale complète, lueur et souffle, introduites d'abord par une faible présence ignée.

L'immobilisme de 'm'asseoir' propose une vérité graduelle: "l'espèce de solennité avec quoi il fallut s'asseoir à une tâche de caractère unique."[5] Je rappelle qu'on ne peut guère s'asseoir dans un âtre; alors la morte s'asseoit dans le reflet de ce foyer

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70.

2 Ibid., p.70. Note: à propos de 'idole Anubis', Mallarmé n'a probablement pas manqué de remarquer qu'en anglais 'dieu' et 'chien' proviennent d'une communauté de lettres; en renversant un nom, on obtient l'autre: GOD-DOG. Anubis n'est-t-il pas justement un 'chien divin'?

3 Ibid., p.70.

4 Ibid., p.70.

5 Ibid., Préface à 'Vathek', p.552.

qui l'invite; elle féconde ce reflet palpitant sur le dossier de 'l'ancien fauteuil'. Mon étude du début de la dernière strophe me porte à la même conclusion que celle de Cellier: "un des vers les plus suaves de Mallarmé"[1].

Treizième vers. Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte[2].

L'infinitif est au service des mystères eschatologiques; dans une oeuvre pourtant préoccupée par l'au-delà de la mort, ce verbe [employé de façon identique] ne paraît qu'une autre fois dans la poésie de maturité de Mallarmé: "Le Temps nous y succombons / Sans l'amitié pour revivre"[3]. L'essentiel consiste à ne pas confondre 'revivre' avec 'renaître'. De fait, quand le poète choisit 'renaître', il cherche à "le précipiter, le tordre: et le soustraire à sa notion"[4]. Il supporte l'idée de métamorphose et non le passage du seuil entre vie et mort.

'Revivre' peut signifier par extension quelque chose qui se perpétue, mettons un ancêtre dans sa progéniture ou - pour

---

1 Cellier, op.cit., p.166.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69.

3 Ibid., Dons de fruits glacés au nouvel an, LIII, p.128. Je souligne. Note: il y a aussi cet emploi de jeunesse ibid., Sa Fosse est fermée..., p.8: "Et, mort dans son cercueil, on revit dans les coeurs".

4 Ibid., Rêverie d'un Poëte français, p.544. Note: pour les emplois de 'renaître', cf. ibid., Le Pitre châtié, p.31, Les Fenêtres, p.33, Dame sans trop d'ardeur..., p.60, La Marchande d'herbes aromatiques, p.63.

revenir à l'exemple cité plus haut - une personne que ranime le souvenir amical[1]. 'Revivre' possède le sens de retrouver ses forces, sa quiétude, son bonheur: on se renouvelle. 'Renaître' ne jouit pas de cette acception qui s'accorde à l'expérience de la revenante et même y compte pour beaucoup. A regarder une dernière possibilité qu'offre ce verbe, on comprend jusqu'à quel point il était important pour l'inspiration du sonnet: l'art fait 'revivre', mais non 'renaître'. 'Revivre' comprend 'vivre par l'esprit' ce qu'on a déjà vécu.

La lettre v, considérée déjà dans cette analyse de Pour votre chère morte, figure encore trois fois dans ce vers pénultième. Mallarmé apprécie sa nature de consonne labiale, justement l'élément essentiel qu'il semble ici déployer: son troisième emploi s'insère dans 'lèvres'[2]. Peut-être en vertu de son graphisme ouvert, v réussit en tant qu'indice révélateur[3].

Il suffit. Ce nouvel emploi impersonnel nous rappelle que le discours d'outre-tombe ne s'affuble pas de souhaits, même

---

1 Note: remarquez l'association interne 'rêve-vivre': 'revivre'. On entend aussi le son final 'ivre'. Ce n'est pas, ce me semble, par hasard que Mallarmé joint 'ivre' et 'vivre' dans le sonnet du cygne et dans Les Fenêtres.

2 Note: ainsi, à propos du chantre de l'exultation labiale, l'ami Verlaine, dont le nom commence de façon heureuse par un V, Mallarmé dit ibid., Verlaine, p.511: "quand s'ouvrent pour une heure, les juvéniles lèvres". Ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71 confirme cette consécration du v: "vagabond, Verlaine, Verlaine [une deuxième fois], naïvement, lèvre". Cf. cette thèse, p.498,708,749 et 750. Cf. aussi ibid., Appendice III, p.862,863.

3 Note: ces révélations du v figurent à la fois un être présenté et retenu, par exemple dans Mallarmé, op.cit., O.c., Renouveau, p.34: "rêve vague".

si la suavité générale nous paraît optative. Le registre d'associations de ce verbe propose une grande facilité d'action: c'est une invite à l'automatisme. 'Il suffit' contient aussi un avertissement, rappelle qu'il faut une quantité juste, reprise de la modération conseillée au sujet des fleurs mortuaires. Mais ce conseil assure que la recette sera de nature à assouvir. Remarquez que la communauté de lettres de 'suffit' et de 'souffle' au dernier vers tend à les confondre.

Il n'est pas indu de mentionner que les deux autres emplois poétiques de ce verbe font cortège à des évocations. Employé négativement, 'suffire' participe à une apparition manquée: "Ton apparition ne va pas me suffire"[1]. Lorsque l'emploi du verbe retrouve la forme affirmative, l'évocation triomphe: "chaque année [...] / Dont sur ton front renaît la grâce spontanée / Suffise selon quelque apparence pour moi"[2].

Qu'à tes lèvres. Une différence transparaît dans l'emploi de 'lèvres' et de 'bouche'. Sauf pour l'emploi dans Le Tombeau de Charles Baudelaire dont on ne peut tirer de conclusions sûres, 'bouche' participe à la manducation, à la respiration ou au baiser,

---

1 Ibid., Toast funèbre, p.54.

2 Ibid., Dame sans trop d'ardeur..., p.60. Note: il s'agit aussi d'évocations dans ces passages en prose, d'abord ibid., Solennité, p.335: "Chez Wagner [...] la vision légendaire qui suffit sous le voile des sonorités". Il y a aussi ibid., Planches et feuillets, p.328: "maintenant le livre essaiera de suffire". Finalement, ibid., Le Genre ou des modernes, p.315, on trouve: "A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce".

non à la parole[1]. 'Lèvres' possède une conviction énergétique, mais sans que celle-ci passe à l'exubérance. Ce substantif s'assimile la nubilité édénique[2] et participe au statut de l'union synthétique du double labial. Il arrive à Mallarmé d'y exploiter ouvertement le thème du réflexif.

Règle générale, le poète montre peu de foi en l'échange oral; il préfère exploiter l'entrevu et, dans la mesure du possible, "retrouver aussi intuitif accord que maintenant"[3] qui gratifie le couple décrit dans Le Nénuphar blanc. Malgré l'unisson amoureux du dernier vers, "le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs"[4]. La bouche qui s'offre, celle de la princesse, celle du Faune, demeure

---

1 Note: pour les emplois de 'bouche', cf. ibid., A une petite Laveuse blonde, p.18; ibid., Les Fenêtres, p.32; ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.53; ibid., Le Guignon, p.28; ibid., Surgi de la croupe et du bond..., p.74; ibid., Quelle soie aux baumes de temps..., p.75; ibid., Autre éventail, p.58.

2 Note: pour les emplois édéniques de 'lèvre', cf. ibid., A une petite Laveuse blonde, p.17; ibid., Placet futile, p.30; ibid., Don du Poëme, p.40. A part l'occurrence dans Pour votre chère morte, Mallarmé n'emploie à peu près jamais 'lèvres' quand il s'agit d'un homme. L'exception est le Faune à l'avidité buccale nettement calorique ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.52: "ma lèvre en feu".

3 Ibid., Le Nénuphar blanc, p.285.

4 Ibid., Confrontation, p.411. Note: pour une discussion de ce recul devant l'échange oral, cf. P. Bénichou, Mallarmé et le public, Cahiers du Sud, no.297, t.XXX, 1949, p.279. Cf. aussi Louis Untermeyer, The Pursuit of Poetry, Simon and Schuster, N.Y., 1969, p.78: "Mallarmé distrusted easy communications. He advocated a wordless meditation, a rapt reverie, when contemplating an object or formulating an idea."

souvent positivement **trompeuse**[1].

J'emprunte. L'inversion fixe l'attention sur ce verbe. D'ordinaire, c'est peu de chose qu'on emprunte et on le fait pour un temps court; ceci réaffirme le sens restrictif de 'il suffit'. Mais Mallarmé emploie ce verbe dans un autre sens. Des deux cas que je retrouve, 'emprunter' concerne un échange entre deux mondes normalement étanches. L'emprunt doit être permanent puisque l'essence même de l'être passe du tellurique ou de l'éthéré à une personne en tant que la puissance vitale de leur regard: "Vous, pierres, où mes yeux comme de purs bijoux / Empruntent leur clarté mélodieuse"[2] et "son oeil bleu pâle emprunté à des cieux autres que les vulgaires"[3]. Le veilleur se trouve soulagé de toute responsabilité par rapport à l'action. On en est à l'état de transe, d'automatisme verbal décrit dans Le Démon de l'Analogie: "La phrase revient, virtuelle [...] jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité."[4]

---

1 Note: considérez la valeur trompeuse dans Mallarmé, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.48: "Vous mentez, ô fleur nue de mes lèvres". Pour l'aspect discret ou restrictif, il y a ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51: "ce doux rien par leur lèvre ébruité"; ibid., Tombeau (de Verlaine), p.71: "La lèvre sans y boire ou tarir son haleine"; ibid., Rondel II, p.62: "Avec tes lèvres sans le dire" [qui paraît deux fois]; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44: "à mes lèvres tes doigts"; ibid., Toute l'âme résumée..., p.73: "Ainsi le choeur des romances / A la lèvre vole-t-il / Exclus-en [...] / Le réel"; idem, op.cit., Noces, p.104: "baiser / sur les / lèvres muettes mon / secret".

2 Idem, op.cit., O.c., Hérodiade, II, Scène, p.47.

3 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.490.

4 Ibid., Le Démon de l'Analogie, p.273. Note: il dit plus loin: "laisser les mots [...] errer d'eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant", même page.

Ce transfert de l'action importe.

Le verbe 'emprunte' fournit la pudeur nécessaire aux retrouvailles heureuses. Soit dit en passant qu'il revient d'une manière identique dans Noces:"Parle ou bien faut-il que l'arcane messéant / A dire excepté par une bouche défunte / emprunte / Par un pire baiser / L'horreur de préciser"[1].

Quatorzième vers. Le souffle de mon nom murmuré tout un soir.[2]

Noulet voit dans ce dernier vers la théorie poétique exprimée dans le Toast funèbre. C'est aussi un résumé de l'Avant-Dire au Traité du Verbe[3], selon lequel on invite les êtres à l'existence en leur conférant un nom. Mais plus on avance dans les commentaires exégétiques, plus on risque de sombrer dans la confusion. Pour exemple, retrouvons la pensée de Richard à deux moments de sa lumineuse étude sur Mallarmé: "Pour anéantir un objet, il suffira donc de le nommer."[4] Plus loin, il dira:

> Le mot-organe ne mimerait-il pas directement l'objet à organiser? Mallarmé, on le sait, succomba un temps à cette tentation [...]. Au lieu de tenir, comme le font aujourd'hui les linguistes, pour arbitraire le rapport du signe et de son objet, il rêva à une sorte d'égalité formelle entre la chose et le mot chargé de

---

1 Idem, op.cit., Noces, p.205,206.

2 Idem, op.cit., O.c., Pour votre chère morte, p.69.

3 Cf. ibid., Avant-Dire au Traité du Verbe, p.857,858.

4 Richard, op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.379.

> désigner la chose [...]. Tenté par l'ésotérisme, Mallarmé rêve que le mot crée, et cela même matériellement, la réalité qu'il nomme. Dans l'un de ses plus beaux poèmes, il suffit pour ramener une morte à l'existence, d'un seul mot bien choisi: "le souffle de (son) nom murmuré tout un soir."[1]

Que conclure? Le poète vise-t-il l'abolition ou la résurrection quand il nomme? Richard ne tombe pas dans le travers commun aux critiques de la pensée mallarméenne, celui de saisir à demi, ou à demi expliquer. Il a le support de Mallarmé pour sa première déclaration: "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve."[2] Daniel Boulay aurait-il alors raison de déclarer que l'oeuvre "affirme résolument un réalisme platonicien des Idées existant en soi et ce réalisme est irréductible à un nominalisme créant l'être par le mot"[3]? Je ne le crois pas. Il existe un idéalisme décrit par Michelet qui n'exclut pas un certain nominalisme mallarméen: " [il] estimait alors qu'une idée n'a d'autre durée que celle où elle habitait son esprit, et qu'aussitôt partie, elle s'en allait mourir."[4] Il est jusqu'à l'oeuvre d'enfance qui le confirme: "Frères, n'oublions pas ceux qui dorment à l'ombre / Sous la croix et qu'un mot de nous peut réveiller."[5] Cependant un monde existe où le nom - et le nom

---

1 Ibid., p.530.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Sur l'Evolution littéraire, p.869.

3 D. Boulay, L'obscurité esthétique de Stéphane Mallarmé, publié à ses frais, Paris, 1960, p.35.

4 Michelet, op.cit., Les Compagnons de la Hiérophanie, p.67.

5 Mallarmé, op.cit., O.c., La Prière d'une Mère, p.14.

propre en particulier - possède une force évocatoire, le monde de l'oeuvre: "la littérature existe, et si l'on veut, seule, à l'exception de tout"[1].

Mallarmé a toujours reconnu le vertu des noms. Nommer ne se réduit pas à un procédé d'élimination, puisque ce qu'on nomme s'absente en l'acte qui le cerne. Il se méfie de ce qui confine à "l'illusion qu'un objet proféré de la seule façon qu'à leur su [celui des écrivains] il se nomme, lui-même jaillit, natif."[2] Il est hors de doute qu'il reconnaissait la prépondérance, l'empire des mots: "La puissance des Mantras est grande"[3]. Son horreur de la parole en proie au hasard l'incline vers le silence mais ne l'y engouffre jamais tout à fait. Une pulsion, même dans ses oeuvres les plus intransigeantes, même dans Le Livre, c'est le vent ou 'souffle', réalité première et dernière - un pneuma mallarméen, si l'on veut. Dans son voeu d'accéder à une assomption de l'Idée par le symbole, il lui arrive de signer des déclarations extrêmes et ambiguës; il veut "raturer jusqu'à [...] certains mots dont la seule hantise continue chez [lui] la survivance d'un coeur"[4].

---

1 Ibid., La Musique et les Lettres, p.646.

2 Ibid., Tennyson vu d'ici, p.528.

3 Ibid., Le Portrait enchanté, p.594.

4 Ibid., Crayonné au théâtre, p.298.

Il s'avère qu'à elle seule l'allusion la plus subtile ne saurait suffire; il faut qu'elle soit authentiquement inscrite dans l'esprit de l'auteur: elle réclame le support du souvenir. Cette réminiscence, jointe à l'allusion, aura pour tâche de cerner le fantôme - il y a effort de captation. Le poète est loin de mépriser le précis, et le nom propre s'imprime d'une certaine précision en tant qu'une des manifestations du miroir mallarméen, la plus authentique et significative dans ce sonnet. Le nom-miroir propose une fidélité, il se donne pour instrument d'exactitude.

On constate que, dans ce sonnet, ne paraît pas tout l'apparât du souvenir tel que le préconisait Eliphas Levi. Au contraire, le début du poème semble proposer une suite de refus mnémotiques - pas de fleurs, pas de visite au cimetière, pensée vacante. Le souvenir se réduit au seul reflet verbal de la personne, son nom. Ce nom-miroir ne capte pas le mari qui s'y abandonne, mais autre chose au dedans de lui: "J'ai dans l'esprit le souvenir de choses qui ne s'oublient"[1].

D'après Mallarmé, les évocations ne présupposent pas quelque puissant support, mais un lien de parenté; ici le lien s'avoue familial, ailleurs il sera celui d'une communauté de destin artistique[2], ou encore, le lien entre le faune et les nymphes,

---

1 Ibid., La Déclaration foraine, p.283.

2 Note: ainsi Villiers peut, en vertu d'une communauté de génie, susciter Poe comme le rappelle Mallarmé ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.483: "Villiers de l'Isle-Adam, quelque soirs en redingote, jeune ou suprême, évoqua du geste l'Ombre tout silence."

établi par le truchement de 'roseaux', à la fois présences féminines et instrument de musique.

Le souffle. On trouve à ce vocable des habillements variés, tantôt positifs, tantôt négatifs. 'Souffle' signifie haleine, de là, 'expiration' [ou mort][1] et 'inspiration' [ou création][2]. Ce terme propose un goutte à goutte; à la manière du vent qui l'incarne dans l'imaginaire mallarméen, 'souffle' peut se manifester en silence tangible, en son suave ou en hurlement dépourvu de sens[3].

Règle générale, le vent importe particulièrement dans une évocation spirite. Pour Mallarmé, il s'épanche comme une voix, en un souffle vivant et annonciateur de quelque ailleurs; il laisse un "malaise provoqué en nous par l'appel de son esprit voyageur"[4].

---

1 Note: pour 'souffle' branché sur la mort, il y a un emploi de jeunesse ibid., Sa Fosse est creusée!..., p.5: "hier! il est bien loin! / Le temps a soufflé dans sa voile". Plus tard, on trouve ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42: "Loin du lit vide qu'un cierge soufflé cachait". Ensuite, ibid., Igitur, Introduction, p.433, on lit: "Quand les souffles de ses ancêtres veulent souffler la bougie [...] il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière". A propos de la mort de son fils, il est écrit dans idem, op.cit., Pour un Tombeau d'Anatole, p.59: "Soleil couché et vent. Or parti et vent de rien qui souffle."

2 Note: pour 'souffle' branché sur la création, je remarque dans idem, op.cit., O.c., Crise de vers, p.366: "l'ancien souffle lyrique". Et, ibid., Le Genre ou des modernes, p.318: "à la fois l'éternel fantôme et le souffle!"

3 Cf. George Moore, Avowals, Boni and Liveright, New York, 1919, p.276 à p.281. Note: Mallarmé a largement traité du thème du vent dans Les Dieux antiques; il reste fasciné dans op.cit., O.c., Les Dieux antiques, p.1210, par son "action variable". C'est dans les oeuvres inessentielles qu'il se révèle le plus.

4 Idem, op.cit., Le Livre de Mallarmé, p.22 (A).

Cet esprit promeneur se laissait deviner au premier vers où l'on apprend que 'l'hiver passe'. N'étant ainsi rien de plus que le vent, il risque d'être illusoire[1]. Il reste encore le souffle divin, celui créateur des génies; avoir du souffle équivaut à jouir d'une puissante inspiration, musicale au départ. Mallarmé dira lumineusement: "Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration qui regagne le ciel"[2]. Mais le Faune retourne à l'haleine ordinaire, gonfle les peaux de raisin avec son rêve hallucinatoire[3]; en insufflant une forme, il assure la fiction de leur réincarnation.

'Souffle' possède en outre l'avantage d'un sillon sonore. Il sustente une fécondation graduelle, un prélude à l'être qui ne vient pas combler 'exhaler', 'expirer' ou 'respirer'[4]. Parce qu'il combine mouvement et fixité, le souffle paraît capable de sustentation: "Un courant d'intelligence, comme le souffle"[5].

---

1 Note: Mallarmé compare nos illusions au vent, par exemple dans idem, op.cit., O.c., Autres dons de nouvel an, XXXI, p.137: "Nos voeux / flûte vaine ou le vent".

2 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50.

3 Note: comparez ibid., Offrandes à divers du Faune, III, p.111: "gonfler sa flûte indécise"; ibid., VIII, p.112: "Riez que le Faune très bas / Enfle sa flûte à votre adresse"; ibid., XV, p.114: "Ouïs toute la lumière / Qu'y soufflera Debussy."

4 Note: 'souffle' correspond à haleine, mais 'respirer' s'organise dévorateur comme le montrent Les Fenêtres et Le Tombeau de Charles Baudelaire: il prend à soi. 'Expirer' reste réductif dans Petit air II, Surgi de la croupe et du bond..., Quelle soie aux baumes de temps... et Toute l'âme résumée.... 'Exhaler' se résume à 'laisser s'échapper'; il n'a pas la sustentation de 'souffle' ibid., Toast funèbre, p.54: "tremble de s'exhaler".

5 Ibid., Les Mots anglais, p.903.

J'opte pour l'idée du souffle vital, mais venu de façon insolite d'un baiser funèbre. N'est-il pas 'emprunté' par une morte à laquelle le veilleur abdique l'autonomie de son inspiration, de sa voix, enfin, de sa chaleur corporelle qui s'exhalent avec ce 'souffle'? Il reste à considérer l'allusion alchimique, le 'soufflage' qui assure une forme à un objet de verre [le vers]. Une constatation alchimique: il faut souffler sur le feu pour l'éteindre comme pour l'attiser. La force alchimique du souffle, capable d'animer et de transformer, prime chez Mallarmé[1]. L'être ainsi sommé reviendra parce qu'il se ravive incorruptible, précipité de langage ainsi que dans ce dernier vers.

Chacun peut apprécier les aspects de facilité, de légèreté d'un souffle discret et révélateur. Une possibilité réclame encore notre attention: 'souffler quelque chose' signifie l'insinuer. 'Souffle' représente une manifestation du Néant en tant que point de départ[2]. Dans ce dernier vers, il se réalise comme ébauche et achèvement, promet le vide surréaliste d'une assomption de la femme sépulcrale et une délivrance des affres de cette veille.

---

1 Note: on voit une telle force qui anime et transforme dans Aumône, Remémoration d'Amis belges et Eventail. Il y a encore le souffle-gaz du Tombeau de Charles Baudelaire et l'haleine d'un Verlaine immortalisé. Ibid., Solennité, p.333 précise que l'élément transmutatoire doit être "hors de tout souffle perçu grossier".

2 Note: considérez cette phrase ibid., Igitur, Argument, p.434: "Plus rien, restait le souffle, fin de parole et geste unis - souffle la bougie de l'être, par quoi tout a été. Preuve."

Finalement, les sonorités du mot 'souffle', agrémentées du l qui les précède, communiquent une fragilité du gestuaire[1], un effleurement de brise. Mallarmé conclut que f "forme avec l la plupart des vocables représentant l'acte de voler ou battre l'espace"[2]. Cohn offre ce commentaire sur l'accouplement fl: "Cette combinaison fl est elle aussi importante (en particulier les dérivés de mots latins en fl, comme flatus)"[3]. Or 'souffle' vient précisément de ce terme. On ne peut trop insister sur l'importance de ce mot qui revient si fréquemment dans les écrits du poète et auquel il s'arrête plus d'une fois dans Les Mots anglais[4].

Mon nom. Qui s'est familiarisé tant soit peu avec l'oeuvre mallarméenne n'a pu manquer de constater à quel point le poète était épris d'onomancie, de la science et même de la vénération des noms propres. Cette préoccupation ne fournit pas en soi une source rare de fascination; mais on devine le degré exceptionnel d'importance que cette séduction nominale avait chez celui qui pouvait dire en toute sincérité:

---

1 Cf. A. Levinson, Mallarmé, métaphysicien du Ballet, Revue musicale, 1er nov., 1923, p.25.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Les Mots anglais, p.935.

3 Cohn, op.cit., L'oeuvre de Mallarmé, Un Coup de dés, p.101. Cf. P.G. Laserstein, Mallarmé professeur d'anglais, Les Langues modernes, T. XLIII, 1949, p.34 pour une précision sur la valeur d'avancée de fl.

4 Cf. Mallarmé, op.cit., O.c., Les Mots anglais, p.927, 929.

> La plus belle page de mon oeuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce nom sombre, et rouge comme une grenade ouverte.[1]

La rêverie sur les noms de gens, de lieux, voire de fleurs occupe largement les écrits divers de Mallarmé. Je signale que Les Dieux antiques se résume à une longue méditation sur le mystère des noms, sur leurs valeurs attractives et les caractéristiques dont ils comblaient leurs détenteurs. N'oublions pas la prédominance des noms propres dans les Vers de Circonstance. Leur auteur avait un sens qu'on pourrait appeler cabalistique des noms. Tandis que la Cabale donne Dieu comme engendrant l'univers par le verbe, le poète voit, dans les noms, le miroir des hommes et de la nature. La puissance des noms explique une bonne part de l'attrait que l'occultisme exerçait sur lui: Dans Toast funèbre, il déclare du 'mystère d'un nom' qu'il 'apaise l'inquiète merveille', qu'il contient, comme dans ce sonnet, le frisson final de la parole. Aussi, Prose (pour des Esseintes) élabore un cantique en hommage aux noms[2]. Il était naturel qu'un homme épris de condenser se soit attardé à la vertu résumante des noms[3].

---

1 Idem, Corr.I, p.154. Note: ja reprends une citation donnée aux pages 439 et 440 de cette thèse et tirée de Noces: "J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien [...] faire miroiter ce qui probablement hanta, en apparue avec son attribut - le chef du saint".

2 Cf. cette thèse, p.467,468 et 469.

3 Richard Cavendish dit dans The Black Arts, Putnam and Sons, New York, 1967, p.43: "The conviction that the name of a thing contains the essence of its being is one of the oldest and most fundamental of magical beliefs."

Mallarmé reconnaît qu'ils fournissent un moyen de pression, de vénération, de justification[1] et de captation spontanée ou de science infuse[2].

Qu'il soit celui d'une femme, d'un artiste ou penseur, le nom propre importe dès qu'il s'ouvre en entonnoir à leur vertu. Or nommer a aussi le sens de désigner pour remplir une fonction, oindre. Dans une certaine mesure, l'obsession pour les prénoms et les surnoms prenait son origine en certaines coïncidences entre ceux-ci et les destins auxquels ils étaient rattachés. Dans la Bible, le nom de Dieu est mis pour le Créateur, pour l'action de Dieu[3]. Le poète accordait cette valeur transfiguratrice aux noms des génies, si bien qu'il croyait leur manifestation sonore ou graphique comme essentielle à l'existence de ces hommes et partie intégrante de leur oeuvre[4]. On s'éloigne assurément de la seule notion de nom-clé symbolique:

---

1 Cf. Mallarmé, op.cit., O.c., Placet futile, p.31 où le poète, dans les tercets, demande trois fois à être nommé.

2 Note: ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.483, l'auteur propose que l'essence des vers de Milton se trouve incluse dans le seul nom du poète.

3 Note: cf. Samuel 7:13, Exode 23:21, Ephésiens 1:21.

4 Note: Mallarmé, dans op.cit., O.c. glorifie les noms de Wagner [p.70], de Puvis de Chavannes [p.72], de Gautier [p.55], de Vasco [p.72], de Poe [p.70], de Verlaine [p.71]. Ajoutons cette mention à propos de Banville ibid., Symphonie littéraire, p.265: "homme au nom prédestiné". A vrai dire, les exemples affluent trop nombreux pour figurer ici. Ce qui me paraît significatif dans le contexte de cette thèse, c'est que Mallarmé décrit comme noms-miroirs ceux de Poe, de Banville, de Verlaine, de Whistler, de Voltaire et de Coppée.

> Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant.[1]

D'après l'entendement mallarméen, le nom propre ne se plaque pas de façon fortuite sur quelque résumé de l'homme; il exige ce résumé, celui par exemple du personnage théâtral: "Lear, Hamlet lui-même et Cordélie, Ophélie [...] lus, ils froissent la page pour surgir, corporels."[2] La présence ontologique et la fatalité rattachées au nom propre paraissent dans les considérations relatives à l'onomancie que le poète prodigua tout spécialement autour du cher mot 'Villiers'[3].

Tandis qu'il importe de raviver les surnoms des créateurs, "voilà un expédient trop peu compliqué que taire jusqu'au nom de l'auteur"[4] et qu'il en va de même pour le destin de ceux que fournit la mythologie[5], le poète, exception faite pour quelques

---

1 Ibid., Tennyson vu d'ici, p.529.

2 Ibid., Planches et feuillets, p.329.

3 Cf. ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.484, p.489, p.490, p.492, p.507. Note: voici la dernière de ces citations qui offre une grande ressemblance avec le vocabulaire et les images de notre sonnet: "n'eussé-je pas, [...] à souhait évoqué un si lumineux fantôme, que d'apporter, en son nom désormais imprimé seulement [...] comme une bouffée unique de joie et une exaltation suprême - [...] ce message." Je souligne.

4 Ibid., Notes sur le théâtre, p.342.

5 Note: pour une correspondance faite par Mallarmé entre les beaux noms mythologiques et la poésie, il dit ibid., Les Dieux antiques, p.1272: "[ils] fournissaient des matériaux inépuisables avec lesquels on put construire de splendides poèmes."

prénoms privilégiés[1], aime taire les noms féminins. Le lecteur constate que celui qui point sur la page versifiée appartient à une absente, à un spectre, "et personne / En entendant son nom, hélas! ne sourira!"[2] Ces êtres restent fixés dans la mort par la force magnétique de leur nom sur la dalle funéraire. Ainsi, quand le Faune profère le nom de la "maligne Syrinx"[3], quand il la nomme à nouveau en décrivant sa fonction [roseau-flûte], il la possède par le pouvoir de l'onomancie, elle qui pourtant avait fui Pan. Il peut ensuite lui communiquer l'ordre de redevenir roseau. On comprend alors que les mortes soient prisonnières de leur nom inscrit dans la pierre[4]. Une fois exposé, le terme qui les désigne subit la corruptibilité de la dépouille mortelle:

---

1 Note: parmi les exceptions on compte le nom d'Hérodiade, les variantes de Marie et celui de Viviane. Y aurait-il une réminiscence de la nymphe imaginée par Mallarmé, Iane? Vive-Iane? Ibid., Ballets, p.303: "l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en alphabet de la Nuit va consentir à tracer le mot VIVIANE".

2 Ibid., La Prière d'une mère, p.10.

3 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51. Cf. E.A.W. Budge, Egyptian Magic, Kegan Paul, London, 1899, p.137. Il y décrit comment Isis accapara la force et l'essence de Ra quand elle lui ravit son nom.

4 Note: il y a notamment ce personnage poesque dans Mallarmé, op.cit., O.c., Ulalume, p.198: "Ulalume! Ulalume! C'est le caveau de la morte Ulalume!" Mallarmé dira ibid., Scolies, p.233: "Ce nom d'Eulalie ne me semble demandé à aucune figure existante de l'entourage de Poe; je l'attribue à l'exquise euphonie qu'il a dans l'anglais." Il se peut que le poète ait emprunté ce motif à Poe pour laisser naître spontanément certains noms, ceux d'Igitur, d'Hérodiade, de Pulchérie et d'Anastase. Cohn offre des précisions à ce sujet dans Wherefore Igitur, The Romantic Review, vol. LX, no.3, Oct., 1969, p.176: "the names probably arose, half-spontaneously, by imaginative condensation and cristallisation."

"Un nom! qu'effaceront le temps et le lierre! / Un nom! couvert de pleurs, demain de poussière"[1]. Ceux dont on escompte une force magnétique évocatrice resteront tus - celui de notre revenante, de la visiteuse paradisiaque dans Apparition, du visiteur angélique dans Don du Poëme, de la créature dans O si chère de loin..., et même celui de sainte Cécile dans Sainte. Une lettre à Aubanel au temps de la composition de ce dernier poème révèle l'identité de cette mystérieuse dame. A partir du moment où son nom s'éclipse, son évocation devient d'autant plus saisissante.

Reste aussi qu'il existe des principes de base pour l'onomancie, employés spontanément par tous ceux que les noms de pouvoir ou d'amour ont captivés. Il faut taire les noms des dieux, des anges, des démons, des esprits; encore doit-on taire le nom de l'être aimé[2]. Plutarque parle de cette pratique dans la Rome primitive où la déité patronne ne devait sous aucun prétexte être révélée. La Bible abonde en incidents au cours desquels il est question de noms occultés, commençant par celui de YHVH[3]. Le phénomène, on ne peut trop y insister, s'avère universel. Mallarmé ne pouvait ignorer l'existence dans la mythologie grecque

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Sa Fosse est fermée..., p.8.

2 Cf. ibid., Annabel Lee, p.201.

3 Cf. J. Trachtenberg, The Devil and the Jews, Meridian books, N.Y., 1961, p.34. Note: il s'agit des mots yod he vau he communément appelé le Tétragrammaton. Pour trois exemples bibliques d'entités anonymes, il y a l'ange venu à Manoah, père de Samson [Le Livre des Juges, 13:18] , l'ange qui livra combat à Jacob [Genèse, 32:29] et le cavalier blanc de la Révélation [19:12].

d'un dieu qu'on ne pouvait nommer[1].

Cellier offre ce commentaire à propos du nom de la morte dont il est question à la fin du sonnet:

> il apparaît que la vertu créatrice du nom a pour objet privilégié la résurrection des mortes aimées, et l'on découvre à quel espoir insensé et aussi à quelle douleur infinie répond la formule esthétique: Je dis: une fleur - Je nomme une morte.[2]

Pour ma part, j'en suis venue à la conclusion que le nom n'a pas pour objet de ressusciter les mortes aimées, bien qu'il semble que ce soit le cas pour les esprits créateurs. La lumière s'est répandue au cours de la méditation qu'invite Prose (pour des Esseintes) et L'Avant-dire au Traité du Verbe. Dans le poème à l'honneur de Huysmans, "Elle dit le mot: Anastase!", et la prochaine strophe parle d'un sépulcre qui va "porter ce nom: Pulchérie! / Caché par le trop grand glaïeul."[3] Je propose que 'Pulchérie', pseudonyme amoureux, figure le nom propre tandis que le terme 'Anastase' concrétise une exclamation censée coïncider avec le prénom féminin. La déclaration 'Anastase' consacre le poète: 'Sois toi-même, sois debout!' Il se métamorphose - sur la tombe de celle qu'on nomme - en 'trop grand glaïeul', viril, uni à elle, être de langage. La femme-fleur tombée magnétise l'hypostase de

---

1 Cf. M.P. Nillson, Greek Piety, Harper Torchbooks, New York, 1961, p.175.

2 Cellier, op.cit., p.176.

3 Mallarmé, op.cit., O.C., Prose (pour des Esseintes), p.57. Je souligne.

la fleur jaillie d'un nom: "Gloire du long désir"[1] et non 'gloire de l'assouvissement'. Enfin, dans L'Avant-dire au Traité du Verbe, Mallarmé ne dit pas qu'il nomme une fleur, rose, lys ou autre:

> Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.[2]

S'il reste quelque doute, quant au nom qui s'absente, obscurément insaisissable, une dernière phrase tirée de cette méditation le dissipe: "le Dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poëte, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité."[3] Non tant la réalité d'un nom mais l'impression de celle-ci surgit à la lecture du dernier vers du sonnet.

Deux caractéristiques de 'mon nom' ajoutent à sa fonction de miroir mallarméen appelé à faire disparaître les êtres. D'abord, en 'mon' et 'nom' il y a le même mot, mais inversé; il reprend avec justesse la répétition implicite dans 'murmuré'. Ensuite, fidèle au mariage des contraires qui s'imprime au vocabulaire de ce sonnet, 'nom' retrouve la négation 'non' sur le registre sonore. Dès ses premiers vers, le jeune potache les accouple:

---

1 Ibid., p.56.

2 Ibid., Avant-dire au Traité du Verbe, p.857. Je souligne. Note: il était quasi inévitable que cet art poétique mallarméen paraisse plus d'une fois dans cette thèse. Cf. p.670 de mon texte.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Avant-dire au Traité du Verbe, p.858.

Un nom! sur un cercueil où je ne puis pleurer!
Un nom! qu'effaceront le temps et le lierre!
Un nom! couvert de pleurs, demain de poussière
Et tout est dit.
Oh! non, doit-on donc l'oublier?
Qui sut se faire aimer ne meurt pas tout entier! [...]
Et mort dans son cercueil, on revit dans les coeurs!
Non!... tout n'est pas perdu![1]

Cet accouplement 'non'-'nom' paraît encore dans Toast funèbre.

Un jeu d'éclipses entre 'mon Ombre','mon doigt' et 'mon nom' maintient l'effet d'oblitération: l'ombre futile, le doigt à peine doué de l'ennui dont dispose une force défunte, le nom tu. Ce principe d'une négativité interne des mots paraît, dès 1864, dans Plainte d'automne dont je me permets de reprendre une citation donnée déjà à la p.161 de cette thèse: "car depuis que la blanche créature n'est plus, étrangement et singulièrement j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot: chute."[2] Entendez aussi: 'Chut!' Le lecteur reconnaît aisément l'injonction au silence, le doigt levé, mais cette fois contre la bouche, semblable au silence évoqué au dernier tercet de O si chère de loin...: "tu m'enseignes une autre douceur / Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite."[3]

---

1 Ibid., Sa Fosse est fermée..., p.8. Note: la suite de ce poème aux pages 8 et 9 présente un vocabulaire analogue à celui du sonnet de la morte: "Le soir, elle viendra [...] A ses soeurs murmurer [...] Quand la brise des nuits [...] gémira par le parc [...] On la verra passer comme une ombre d'azur [...]. N'oubliez pas un nom gravé sous une croix! [...] sa main tremblante [...] recueilli sur ta bouche". Je souligne.

2 Ibid., Plainte d'automne, p.270. Note: cf. mes propos à la p. 161 de cette thèse qui ajoutent à l'entendement de ce paragraphe. Cf. aussi cette thèse, p.63.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., O si chère de loin..., p.61.

'Nom' et 'Ombre' concourent pour former 'nombre'[1], ici, le vain nombre de Minuit. 'Ombre' et 'nom' se trouvent désinvestis au profit de 'vain nombre', surinvesti. Aussi, un nom propre marque le début et la fin d'une existence comme Minuit est le premier et le dernier nombre. On reçoit son nom à la naissance et lui seul contient le reliquat de notre existence après la disparition en le Hasard. Ni la passagère ni le veilleur ne tombent en proie aux illusions de la réincarnation si chères à Poe; la morte aspire plus raisonnablement et plus altièrement "au resplendissement à quelque solennisation auguste" de l'être "qu'[elle] sait être"[2].

Murmuré. Ce participe réactive l'élément musical qui manquerait à 'soupiré' ou à 'chuchoté'. 'Soupiré' consent à une image attardée de la nature[3] alors que 'chuchoté' reflue vers la parole nue[4]. 'Murmuré' génère une synthèse de divers éléments: parole, musique, écho, ainsi que "ce doux rien par [la] lèvre

---

1 Note: 'ombre' et 'nombre' se mêlent inextricablement dans Igitur. Je signale ibid., Igitur, Scolies, p.447: "ombres innombrables".

2 Ibid., Le Genre ou des modernes, p.314.

3 Note: 'soupiré' tend aussi vers l'inertie spirituelle et une nostalgie du cinétique; c'est ce qu'on voit ibid., Mysticis umbraculis, p.22; ibid., Les Fleurs, p.34; ibid., Soupir, p.39; ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50; ibid., La Chevelure, p.53.

4 Cf. ibid., O si chère de loin..., p.61. Note: Le Livre, évoqué ibid., Planches et feuillets, p.328, va "chuchoter les échos". Aussi, ibid., La fausse entrée des Sorcières dans Macbeth, p.350, celles-ci "tissent de leurs chuchotements de sort!"

ébruité, / Le baiser"[1]. L'écho interne onomatopéique 'mur-mur' complète une chaîne sonore de quatre m. Il suggère une plainte sourde[2], le sens secret de 'souffle' qui "Ne divulgue pas du fait d'un aboi indifférent l'ombre ici insinuée dans [son] esprit"[3]. 'Murmuré' incline vers le silence mystérieux de "ceux-là qu'on ne peut nommer" et qui incarnent, dit Villiers, l'excédent de ces "occultes univers contigus à celui des sens."[4]

L'impression de 'plainte sonore' coexiste avec celle d'un bruit continu, bénéfique et musical. Le battement des syllabes jumelles, leur balancement[5] mis en valeur très tôt dans l'oeuvre peut provenir, de plus, d'un être ou de quelque source diffuse: "les chants ailés / Que le soir à son coeur murmure avec la brise / Soufflent [...] mille mots voilés"[6]. Le trisyllabe 'murmuré'

---

1 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

2 Note: il y a neuf u dans les deux derniers vers de ce sonnet. 'Murmuré' semble miroiter 'tu te plains' du premier quatrain.

3 Ibid., La Gloire, p.288.

4 Villiers de l'Isle-Adam, op.cit., Oeuvres complètes, vol.I, p.377. Cf. A. Patri, Mallarmé et la musique du silence, La Revue musicale, jan. 1952, p.108.

5 Note: Mallarmé dit dans op.cit., O.c., La Musique et les Lettres, p.646: "le vers va s'émouvoir de quelque balancement terrible et suave." L'effet rappelle celui-ci ibid., Le Portrait enchanté, p.594: "Je n'ai fait, avec ces paroles inutiles mais dont chacune importe, que baiser l'air qui te contient, pour qu'il s'émeuve doucement autour de toi!"

6 Ibid., Sa Fosse est creusée!..., p.5. Je souligne. Note: dans un poème de 1859, Hier, aujourd'hui, demain, 'murmurer' s'insère dans le contexte musical d'une élégie autour du nom de la soeur défunte. La morte y prend la parole pour fixer un rendez-vous. 'Murmurer' sert encore à évoquer cette soeur dans Plainte d'automne ainsi que la Lénore de Poe.

s'étire entre trois monosyllabes de part et d'autre qui le serrent, un effet sonore que Mallarmé aime exploiter.

Il y a dans 'murmuré' les lenteurs monotones de 'mettre dans la mémoire en serinant', quelque retrempe ultra-consciente, "ce besoin souvent de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles l'aient été et leur assurer, à défaut de tout, la conscience de l'écho."[1] Cette conscience de l'écho transparaît dans une phrase de Bucolique; parlant des choses, Mallarmé dit: "leur mirage, ordinaire, murmure"[2]. Et dans un emploi quasi identique à celui du dernier vers de Pour votre chère morte, le rêveur du Démon de l'Analogie cède l'initiative aux mots et aux forces mystérieuses qui le visitent: "laisser les mots [...] errer d'eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant"[3]. Mais écartant le malaise de ce passage, le nom de la morte profite de l'invite suave de 'murmure' dans L'Après-Midi d'un Faune.[4]

Tout un soir. L'emploi de 'tout' donne une extension temporelle à 'soir' que, normalement, on concevrait comme bref par rapport à 'nuit'. 'Tout', ainsi employé, oblique vers le moment suspendu de 'soir' et en fait une "espèce d'extatique

---

1 Ibid., Planches et feuillets, p.330.

2 Ibid., Bucolique, p.404.

3 Ibid., Le Démon de l'Analogie, p.273.

4 Note: 'murmurer' reçoit dans le sonnet de la morte un coefficient de nubilité et d'offert musical qu'on trouve ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.50: "Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte". Il y a encore ibid., p.52 : "Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure".

impuissance à disparaître"[1]. Cet emploi diffère de celui dans L'Après-Midi d'un Faune; le personnage mythologique se heurte à une impasse temporelle car son aventure ne se prolonge que "jusqu'au soir"[2]. Rien dans Pour votre chère morte ne marque un tel retour à la vie suspendue. Le poète va jusqu'à omettre de fermer les guillemets qui pourtant ouvrent le sonnet.

'Soir' se distingue de 'nuit' dans la pensée mallarméenne; il inclut le moment mythologique de la "lutte de la lumière et de l'ombre"[3] tout comme le fait cette Visite. D'ailleurs, il se trouve souvent en association avec celle Visite[4]. 'Soir' précise encore le moment au cours duquel les choses s'émeuvent d'un suspens vibratoire[5]. Alors que conclure de l'emploi préalable de 'Minuit' dans ce sonnet? D'après son extension la plus totale, 'soir' ne dure que jusqu'à minuit. Il doit, par conséquent, proposer de façon souterraine la réapparition d'une lumière saisie à son déclin, un laps temporel qui va jusqu'au soir suivant et passe inaperçu du veilleur 'exalté'. Selon la tradition catholique,

---

1 Ibid., Ballets, p.305.

2 Ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.

3 Ibid., Les Dieux antiques, p.1169.

4 Note: tel est le cas dans ibid., Angoisse, p.35; ibid., Hérodiade, II, Scène, p.48; ibid., Les Fleurs, p.34; ibid., Tout orgueil fume-t-il du soir..., p.73; ibid., Sainte, p.54; ibid., Toast funèbre, p.54.

5 Note: le suspens vibratoire s'inscrit dans ibid., Les Fenêtres, p.32: "quand le soir saigne parmi les tuiles". Il réapparaît dans ibid., Autre éventail (de Mlle Mallarmé), p.58: "Stagnants sur les soirs d'or".

le soir donne l'heure de l'oraison, et par là, de l'illumination. Mallarmé incorpore les offices crépusculaires dans Sainte qu'exalte "l'Ange [...] avec son vol du soir"[1].

Dans ce vers où s'accumulent sept mots monosyllabiques, 'souffle' et 'murmuré' acquièrent un fort relief en vertu du "heurt de leur inégalité mobilisés"[2]. Parce que le poète-personnage 'cède l'initiative aux mots', ce sonnet, et particulièrement ce vers ultime jettent leur dévolu, triomphent en un "vide interconscient"[3] que Valéry admirait dans le Coup de dés.

La Visite se précise à la fois produite et reçue, provenant d'un dehors et fabriquée en un dedans selon la loi du miroir mallarméen. Le veilleur lui-même se fait miroir; "maintenant impersonnel [...] une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir"[4]. Ainsi ce sonnet se distingue du Véra villérien et du Néère nervalien. Alors que Véra revient par la force de la volonté et du souvenir, la morte du sonnet se récupère grâce au souvenir involontaire et à "un unique refrain"[5], celui de son nom occulté où se réfléchit ce souvenir. A son tour, Néère dépendra de la

---

1 Ibid., Sainte, p.54. Note: il se peut que ce soit l'absence de ce rituel de 'vêpres et complies' que Mallarmé signalait à propos de Baudelaire quand il annonçait ibid., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70: "les cités sans soir".

2 Ibid., Crise de vers, p.366.

3 Valéry, op.cit., Variété II, p.195.

4 Mallarmé, op.cit., Propos, p.78.

5 Idem, op.cit., O.c., Le Corbeau, p.192.

volonté du survivant et sa voix s'offrira à Clinias attentif. L'inspiration mallarméenne innove tout à fait. L'oreille du mari ne peut être attentive puisqu'il veille en transe. Bien qu'il n'appelle pas comme Clinias, ce sera sa voix qui assurera la Visite qu'on pressent moins fuyante que celle de Néère.

Chadwick conclut au sujet de Pour votre chère morte:

> il est intéressant et, sans doute significatif (puisque rien chez Mallarmé n'est fortuit) de remarquer que sa structure est celle d'une croix, car les deux décors - le cimetière et le foyer - ainsi que les deux thèmes qui y sont encadrés, s'entrecroisent.[1]

La géométrie du sonnet me paraît plus subtile encore. Voici comment je résume:

Premier quatrain: le lieu de la morte, avec un soupçon du veilleur, mais sans élan vers le cimetière.

Deuxième quatrain: le lieu du veilleur, avec un soupçon du fantôme, mais sans élan de sa part vers cette chambre close.

Premier tercet: la tombe s'ouvre; il y a le mouvement descendant de la main du veuf qui place les fleurs. Les deux personnages sont saisis comme virtuellement absents [tournures impersonnelles et impuissance qui reprend en chassé-croisé celle du premier quatrain.] Un deuxième mouvement - perçu cette fois comme réel - sera celui du doigt défunt mais ascensionnel.

Deuxième tercet: le 'foyer' s'ouvre à son tour. Il y a le mouvement descendant de la revenante qui s'asseoit, encore perçu comme réel par le lecteur. Les deux époux sont saisis comme

---

1 Chadwick, op.cit., p.74.

virtuellement présents [prépondérance des tournures personnelles: 'm'asseoir','revivre', 'tes lèvres', 'j'emprunte', 'mon nom']. L'éclat de la foi reprend l'abandon extatique du deuxième quatrain. Le dernier mot, 'soir', tombée du jour et montée de la nuit, résume les deux directions exploitées dans le sonnet.

Des influences possibles à l'origine de Pour votre chère morte, Cellier rappelle que:

> En septembre 1866, Villiers de l'Isle-Adam conseillait à Mallarmé, dans une longue lettre, et l'usage du quinquina et la lecture de Dogmes et Rituel de Haute Magie d'Eliphas Lévy. (sic) "Ils sont, disait-il de l'ouvrage, l'étonnement même." Nous ne savons pas si Mallarmé suivit le conseil de son ami. On serait tenté de le croire, en découvrant certaines ressemblances entre le sonnet et les pages que Lévi a consacrées à l'évocation.[1]

Or ces ressemblances me paraissent, pour reprendre le mot villérien, 'l'étonnement même', et j'en compte plus que ne le fait Cellier[2].

1. La prédisposition du veilleur paraît tant d'amour que d'intelligence, ce deuxième motif étant indiqué par 'ce sépulcre à deux qui fera notre orgueil'. Il s'agit là d'une variante d'un des thèmes majeurs du Toast funèbre. 'Orgueil' se réfère à la clairvoyance métaphysique et au génie dans le vocabulaire mallarméen.

---

1 Cellier, op.cit., p.162.

2 Note: Cellier attire l'attention sur les ressemblances en question en mettant des italiques à certains passages du texte de Lévi cité dans Mallarmé et la Morte qui parle. J'ai inclus ce même texte de Lévi - avec les italiques de l'exégète mallarméen - à la fin de cette thèse, Appendice IV, p.864 à 866.

2. Le deuxième paragraphe du texte de Lévi avertit qu'il faut recueillir les souvenirs, les objets personnels dans une chambre familière, notamment les fleurs aimées du défunt. Le foyer familial, l'ancien fauteuil, le refus de mettre les fleurs à l'extérieur, tous ces éléments se conforment à l'esprit du texte de Lévi. Selon le mode mallarméen, les objets personnels se réduisent au minimum et l'idée des fleurs surgit à l'esprit en tant que le rappel qu'elles ne jonchent pas la tombe.

3. Lévi prescrit qu'il faut observer une date précise. Le sonnet se conforme à cette exigence; or il n'y a dans l'oeuvre poétique de maturité qu'une seule autre précision chronologique de cette sorte[1].

4. Lévi insiste sur quatorze jours de veille préalable auxquels correspondent les quatorze vers du sonnet et l'année en question, '77; ce chiffre équivaut en numérologie à sept plus sept. Ainsi peut s'expliquer pourquoi le sonnet ne date pas de l'année du décès d'Ettie Yapp.

5. Le veilleur se conforme aux exigences du quatrième paragraphe du texte de Lévi. Au cours de sa 'veille exaltée', il n'offre son affection à aucune autre femme et observe la chasteté requise. Il se vide l'esprit même de toute pensée sauf son élan vers le 'sépulcre à deux'.

---

1 Note: vrai, on trouve des précisions chronologiques dans les Vers de Circonstance, mais dans la section Poésies des Oeuvres complètes de Mallarmé, seulement Tombeau (de Verlaine) débute par une date, d'ailleurs incomplète: Anniversaire - Janvier 1897.

6. L'évocation a lieu le soir devant 'une seule lumière peu éclatante'. Toujours en conformité aux prescriptions spirites, Mallarmé précise l'heure exacte de la Visite - Minuit. Ainsi qu'il est recommandé par l'occultiste, son veilleur reste isolé, 'captif solitaire du seuil', c'est-à-dire du site interstitiel entre la vie mondaine et l'après-vie.

7. Lévi mentionne l'usage de l'encens. Bien que le poète laisse de côté certaines prescriptions rituelles, la notion de l'encens intervient dans l'image du vers quatre avec le 'manque de bouquets' discuté à la p. 688 et à la p. 689 de cette thèse. Aussi, Mallarmé ne manque pas de reprendre les termes 'bois', 'feu clair' et 'blanc' [implicite dans 'hiver' et 'manque'].

8. A 'la visite habituelle' du paragraphe sept du texte de Lévi correspond le vers neuf du sonnet: 'Qui veut souvent avoir la Visite'; de plus, le veuf laisse le feu mourir tel que prescrit. Il prononce enfin le nom aimé 'd'une voix douce et affectueuse' comme le propose Lévi.

9. L'adhérence psychique, celle de 's'identifier à la personne évoquée' paraît d'abord avec le 'sépulcre à deux', puis dans l'impuissance partagée et que comble la notion que la visiteuse 'emprunte' la voix du veilleur. L'acte de foi prescrit par Lévi retentit de façon poignante dans le sonnet, mais sans invocation à Dieu. Dans ce sens le poème se rapproche plus de l'esprit et des sentiments exprimés dans Véra; mêmement, dans l'oeuvre

villérienne, rien n'est attendu de l'intervention divine.

10. Mallarmé poétise le refus visuel dont parle Lévi; à la place du visage couvert par les mains, il y a le regard vacant du veuf exalté. A la fin de ses prescriptions minutieuses, l'occultiste assure que plus le retour spirite aura tardé, plus il sera saisissant. Or ce sonnet laisse le veilleur et le lecteur dans une telle expectative. La visite n'a pas lieu, néanmoins elle s'affirme vivement dans l'anticipation qu'elle inspire.

Dans l'étude de ce sonnet, j'ai tenté de montrer la constance thématique et symbolique du vocabulaire mallarméen et j'ai tâché de montrer certaines des manifestations subtiles du miroir chez le poète. Pour conclure, il me paraît que le sonnet Pour votre chère morte s'assimile le cycle de l'imaginaire, du possible et du virtuel. E. Bréhier différencie excellemment ces termes:

> l'imaginaire [la description du veuf à la deuxième strophe] se réfère à un existant réel, qui est le moi imaginant; le possible [l'Ombre] est intrinsèque, complètement indépendant de tout existant réel; le virtuel [le souffle du nom] est le réel lui-même commençant à se manifester.[1]

Je reprends ici une belle phrase de Mauron à propos de Don du Poëme: "Comme le Velasquez de Las Meninas, Mallarmé, ici, s'est peint peignant"[2] Cela me conduit à conclure que, dans le sonnet de la revenante, le poète s'est dit disant, plus précisément, il s'est dit se faisant dire, se laissant dire à la manière du Démon de l'Analogie. Par ceci, il s'avère unique.

---

1 E. Bréhier cité par Etienne Souriau dans Différents modes d'existence, Alcan, Paris, 1938, p.77.

2 Mauron, op.cit., Mallarmé par lui-même, p.77.

CONCLUSION

> On ne pénètre que dans une forêt de transpositions; ou bien c'est un palais fermé de miroirs, que féconde une lampe solitaire qu'ils enfantent à l'infini.
>
> Paul Valéry.

Ce jugement du disciple de Stéphane Mallarmé me paraît pertinent pour présenter mes conclusions. Dans 'la lampe solitaire' du palais-miroir d'Igitur, dernier descendant issu du mariage des anges avec les hommes, je reconnais la lampe angélique de Don du Poëme. Au départ, je m'étais posé des questions sur la spiritualité de l'artiste auxquelles son miroir a répondu à ma place avec un faste de révélations ontologiques et esthétiques dépassant mes modestes ressources. De même fallait-il cette 'lampe solitaire' centrale dans l'oeuvre mallarméenne dont l'au-delà de l'expression vise, autant que son miroir, un au-delà de l'être.

Après mûre réflexion, je veux présentement entreprendre plus qu'un résumé de mes résumés préalables. Je dois cependant toucher à ces conclusions relatives aux influences philosophiques, à la vision orphique du monde et au langage du réflexif chez le poète. Une question revient inlassablement - Mallarmé est-il logique? Est-il possible de dégager quelque peu le sous-bois thématique de son oeuvre? Blanchot exige du lecteur une conscience de poète: "L'accusation d'obscurité [...] n'a donc de sens que pour l'intelligence non poétique; ou plus exactement que si l'on

imagine, par une hypothèse singulière, que l'oeuvre de Mallarmé n'appartient pas à la poésie."[1]

Mallarmé se situe au faîte d'une expérience de la réflexivité dans laquelle la praxis du penseur et la gnoséologie de l'oeuvre se confirment mutuellement et se supportent. Avec l'activité psychique, ce savoir-faire de la praxis, il y a par avance une appréhension du terme de l'entreprise. Cela va de soi pour qui vit "antérieurement selon un pacte avec la Beauté qu'il se chargera d'apercevoir de son nécessaire et compréhensif regard, et dont il connaît les transformations"[2]. Avec la gnoséologie, l'oeuvre s'affirme.

Nous avons vu que le théoricien exalte la volonté de Fiction cartésienne. A une quête platonicienne des solutions, il substitue l'acte de 'désigner', supérieur, selon lui, à celui de définir. Sitôt dit, sitôt fui - D'après son entendement du langage, le vers naît par suite de la fiction d'une communication édénique que postule la parole. Et d'après son orphisme tel qu'exprimé dans La Musique et les Lettres, la nature, dans son essence sentimentale et analogique, somme la presqu'île du Beau mirée en le vers. Le seul déversoir 'philosophique' auquel il consent sera le vers. A partir de cette constatation fondamentale qui

---

1 Blanchot, Faux pas, Gallimard, Paris, 1943, p.130.

2 Mallarmé, op.cit., O.c., Etalages, p.378. Je souligne.

l'écarte des philosophes, nous saisissons que la notion essentielle mise en jeu par sa poésie verse en l'oeuvre une réflexivité qui "le poussait à chercher ce qu'on appelle aujourd'hui des isomorphismes entre les structures du langage, celles des mythes, celles de notre esprit et celles du monde, afin de saisir."[1]

Quelle peut être la part authentique du platonisme ou de l'hégélianisme dans un esprit qui assigne une valeur positive au désastre et à la variété? Orphée accepte le monde tel qu'il se présente à lui. Le visionnaire reconnaît assurément la surcharge et l'énervement de la matière; mais il admet en même temps son ultimatum irréfragable, son étreinte qu'on ne peut contredire.

Le culte de la Fiction mène à celui de l'oubli. Erigé en principe d'art et de pensée, honni de Platon, ce délestage mémoriel s'éloigne également de la dialectique temporelle hégélienne. Dans l'instant impossiblement fixe qu'il rejoint par 'fulguration', n'escompte-t-il pas connaître "la joie de contempler l'Eternité et d'en jouir, vivant, en soi"[2]? Cette jouissance, porteuse des ébriétés orphiques, et partant loin de toute quête métaphysique, doit avoir lieu 'en soi' et non dans un ciel idéal platonicien ou avenir hégélien.

On sait que l'objet réel, fût-il suprêmement privilégié, mettons 'aile', ne saurait rivaliser avec son reflet sur une page

---

1 Cellier dans Colloque Mallarmé (Glasgow - novembre 1973), Discours inaugural, Nizet, Paris, 1975, p.12.

2 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.225.

de l'oeuvre. Nouvelle leçon mallarméenne: cette aile manque à son destin si elle opte pour le seul envol; car son essor authentique s'inscrit dans la flexion d'un être sur lui-même et en laquelle s'articule le mot 'réflexion'. Un moi de l'angle, sa finition formelle préside dans cette réflexivité. Elle informe la géométrie d'une quadripolarité essentielle, "un équilibre momentané et double à la façon du vol, identité de deux fragments constitutifs"[1]. De l'autorité reconnue des pages ouvertes qui se réfléchissent "comme une aile bifurque"[2], le rêveur se laisse prendre à son tissu conjonctif, la tétrarchie orphique de l'évolution solaire. Je propose que "l'antagonisme de ce songe polaire"[3] qui noue le drame d'Igitur face au miroir schématise, comme le fait la croisée sigillaire, le rythme tétrapolaire orphique.

Il y a donc synthèse de la quadripolarité chez Mallarmé ainsi que Cohn l'a démontré dans son étude sur le Coup de dés. Elle se donne encore pour une synthèse de l'incantation qui, par là, n'a rien à voir avec celle qu'envisage Hegel. Le poète se retranche du même coup des visées du mysticisme pur pour avoir voulu mettre en valeur une telle parole synthétique. Partant de la 'quadruplexité' rythmique du Monde, il se répercute dans cette apothéose orphique de la nature pour en capter le reflet, un reflet dernier.

---

1 Idem, op.cit., O.c., Solennité, p.333.

2 Ibid., Catholicisme, p.393.

3 Ibid., Igitur, I, Le Minuit, p.436. Je souligne.

Si le poème propose une matière où s'orchestre une prodigieuse remémoration, le monde sensible présente un poème où l'on doit profondément lire, puis oublier. Qu'est un maître orphique, sinon un "lecteur d'horizons"[1] qui, une fois mort, se réduit à des "souvenirs d'horizons"[2]? Tandis que pour Novalis la terre se laisse être animée par l'homme, pour Mallarmé, elle s'exprime seule sous notre perception mirée. Il veut nous y faire discerner une prescience de la glace et un avant-goût du Livre. Matière, miroir, Livre, autant d'entités qui tendent vers l'irréductible. Non tant quelque cohésion terrestre - mais un acte qui la signifie va dépendre du Livre. Et le miroir deviendra, pour ainsi dire, la Majuscule du monde.

Une image d'ensemble se dégage d'Orphée au miroir. Dans son reflet, il éprouve le sentiment que quelque chose qu'il détenait lui a été gratuitement ravi. Puis, en un moment paramnésique où il se souvient effectivement du présent, il croit le retrouver, pour sitôt après le reperdre, et se re-connaître, inutile. Qu'il soit saisi au moment de sa plus grande clémence, ce reflet confère irrémédiablement l'éloignement. Non pas que l'auteur cherche à bannir les choses ou à s'isoler des images qu'il en procure; il vit l'image en sa distance afin de mettre en valeur le rayonnement interne de son propre devenir qu'il partage avec elle.

---

1 Ibid., Bucolique, p.402.

2 Ibid., Toast funèbre, p.55.

Poe et Baudelaire éloignaient celle-ci pour capter le pressentiment d'un ailleurs; mais pour le visionnaire orphique, la jouvence antérieure se donne prosaïquement à celui qui peut affirmer que lui et le monde se sont tenu le regard.

Le miroir mallarméen, tel que je l'ai rencontré, présente tant de facettes, ici en hélice entre l'homme et le monde, là en hélix comme l'escalier d'Igitur qui descend dans son 'manoir' à travers son 'miroir'[1], que je ressens jusque dans mes derniers propos une timidité, "tant la surcharge le muait en palimpseste"[2]. Mais plus on authentifie de glaces, plus profondément le miroir nous rejoint. Jean Cocteau disait que chez Mallarmé, une neige résulte d'un prisme. Je vois un prisme surgir d'une multitude de variantes du biseauté diamantaire qui cerne sa glace de Venise, un 'flocon' offert à la consécration des "subdivisions prismatiques de l'Idée"[3].

Après 1870, l'auteur se dévoue à l'élaboration d'une poétique et d'un vocabulaire mêmement prismatiques, commensurables avec la dictée du réflexif. Ce n'est pas entièrement à tort que certains ont cru retrouver en lui un iconoclaste. Une partie de son orientation en rend compte: le souci d'installer des bornes à l'image et de racheter de la sorte son immanence. On aura

---

1 Cf. ibid., Les Mots anglais, p.980 où le théoricien accouple 'manoir' et 'miroir'.

2 Ibid., Villiers de l'Isle-Adam, p.486.

3 Ibid., Un Coup de dés, Préface, p.455.

cependant tort de le voir iconoclaste au sens cartésien qui présuppose une volonté d'instaurer la dictature du signe. Sa glace n'abrite qu'un reflet remémoré de sa réflexion qui s'oublie. Ultimement, elle se dresse en souffrance, en attente, suspendue au bord du peut-être, indifférente au non-être. L'existence inauthentique se passe en dehors de sa paroi, elle est fuite devant la mort. Qui sait se pénétrer de son reflet sanctionne en lui l'inessentiel, il reçoit l'insertion de sa garantie.

Je disais à la première page de cette conclusion que la glace mallarméenne nous donne la lampe angélique de Don du Poëme. Ce fiat lux existait déjà dans le miroir d'ameublement[1]. Malgré un tel guide en clarté où s'avoue le vers, je reste de l'avis qu'on a tort de vouloir hâter le témoignage, et, à plus forte raison, la délivrance de ce symbole privilégié. Au lecteur qui emprunte la fameuse patience mallarméenne, cette corne de 'surabondance' livre des comprimés, je dirais une 'internité' du sacré orphique.

Si j'ai assigné une importance de premier ordre au miroir dans la pensée et dans l'oeuvre de Mallarmé, c'est parce que j'y ai cru. Malgré mon sujet qui s'y prêtait, j'ai évité, particulièrement dans la dernière partie de cette thèse, de donner trop résolument dans la voie du parti-pris ésotérique. Toutefois, je ne rétracte rien des propos de mon introduction car ma démarche

---

1 Cf. cette thèse, p.348, citation 1.

découle de l'approche hyperthélique mise en valeur par l'ésotérisme. Je dois à cette visée - qui va au-delà du but - les découvertes qui ont comblé mon travail. Mallarmé lui-même sanctionne une telle sustentation hyperthélique. Le principe de l'analogie universelle me secourt également: car pour rencontrer le miroir, il le faut en quelque sorte devenir.

Je n'hésite pas à avouer que mon étude s'infirme en une certaine mesure, précisément à cause de l'ésotérisme dont s'imprègne cette pensée. Nous avons eu à faire à un esprit qui procède d'après des "lois par maints avouées à soi seul"[1]. En outre, commandait chez lui un aithesis, c'est-à-dire un septième sens de la voyance. Egal au symbole lui-même, son miroir ne réfléchit que notre capacité de comprendre intuitivement, de nous comprendre. Par la voix du miré, Stéphane Mallarmé nous parle en périphérique et valorise le mérite intrinsèque du Mystère[2]. Contrat nuptial ou suspension paroxystique, il s'y polarise un germe divin dont il faut respecter le mutisme: "L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmera: tant il n'admet de lumineuse évidence sinon d'exister."[3]

---

1 Mallarmé, op.cit., O.c., Avant-dire au Traité du Verbe, p.857.

2 Cf. cette thèse, p.18.

3 Mallarmé, op.cit., O.c., Crayonné au théâtre, p.295.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres et textes de Mallarmé

Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1954.

Entre quatre murs, Gallimard, Paris, 1954.

Les Noces d'Hérodiade, Gallimard, Paris, 1959.

Pour un "Tombeau d'Anatole", documents inédits présentés par J.-P. Richard, éd. du Seuil, Paris, 1961.

Le "Livre" de Mallarmé, premières recherches sur des documents inédits entreprises par J. Schérer, Gallimard, Paris, 1957.

Propos sur la poésie, éd. du Rocher, Monaco, 1953.

Divagations, Fasquelle, Paris, 1943.

Correspondance I, 1862-1871, Gallimard, Paris, 1959.

Correspondance II, 1871-1885, Gallimard, Paris, 1965.

Correspondance III, 1886-1889, Gallimard, Paris, 1969.

Correspondance IV, 1890-1891, Gallimard, Paris, 1973.

Deux lettres de Mallarmé à Edmund Gosse, présentées par Roger Lhombreaud, R.L.C., juillet-septembre, 1951.

Four Unpublished Letters of Stéphane Mallarmé to Stuart Merrill, presented by M. H. Ilsley, Yale French Studies, no. 9, 1952.

L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, lettres et textes inédits (1887-1898), P. Cailler, Genève, 1949.

Inédits, Etudes, Documents, un hors-texte dans Empreintes, no.5, novembre-décembre, 1948.

Alternative (De l'oubli magique venue), N.N.R.F., 1er janvier, 1954.

Correspondance inédite de Stéphane Mallarmé et Henri Rougon, P. Cailler, Genève, 1949.

II. Témoignages des contemporains de Mallarmé

Calmette, F., Leconte de Lisle et ses amis, Per Lamm, Paris, 1902.

Dujardin, E., De Stéphane Mallarmé au prophète Ezechiel, Mercure de France, Paris, 1919.

_____, Mallarmé par un des siens, Messein, Paris, 1936.

Fontainas, A., Dans la lignée de Baudelaire, Mercure de France, Paris, 1924.

Ghil, R., Les Dates et les oeuvres, Crès, Paris, 1923.

_____, Au 25e Anniversaire de la Mort de Stéphane Mallarmé, Belles Lettres, septembre, 1923.

Gide, A., Prétextes, Mercure de France, Paris, 1903.

Gosse, E., French Profiles, Collected Essays of Edmund Gosse, V. IV, Books for Libraries Press, Freeport, N.Y., 1970.

Gourmont, R. de, Promenades littéraires, tome III, Le symbolisme, Mercure de France, Paris, 1913.

Mauclair, C., Eleusis, Perrin, Paris, 1894.

_____, L'art en silence, Ollendorf, Paris, 1901.

_____, Princes de l'esprit, Ollendorf, Paris, 1928.

_____, Servitude et grandeurs littéraires, Ollendorf, Paris, 1922.

_____, Mallarmé chez lui, B. Grasset, Paris, 1935.

Michelet, V.-E., Figures d'évocateurs, Figuière, Paris, 1913.

_____, Les Compagnons de la Hierophanie, Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle, Dorbon, Paris, 1937.

Mockel, A., Stéphane Mallarmé, un héros, Mercure de France, Paris, 1899.

Montesquiou, R. de, Diptyque de Flandre, Triptyque de France, Chiberre, Paris, 1921.

Moore, G., Avowals, Boni and Liveright, New York, 1919.

Morice, C., La littérature de tout à l'heure, Perrin, Paris, 1889.

Pontavice de Hussey, R. du, Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain, l'homme, Savine, Paris, 1893.

Raynaud, E., La mêlée symboliste, volume III, Renaissance du Livre, Paris, 1922.

_____, En marge de la mêlée symboliste, Mercure de France, Paris, 1936.

Régnier, H. de, Figures et caractères, Mercure de France, Paris, 1901.

_____, Portraits et souvenirs (A propos de Mallarmé), Mercure de France, Paris, 1901.

_____, Faces et profils, La Centaine, Paris, 1931.

Retté, A., Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs, Messein, Paris, 1903.

* Saix, G. de, Au temps du symbolisme, Les Nouvelles littéraires, 18 septembre, 1952.

Valéry, P., Variété II, Gallimard, Paris, 1924.

_____, Littérature, Gallimard, Paris, 1930.

_____, Variété III, Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé, Gallimard, Paris, 1936.

* _____, Mallarmé, Le Point, numéro spécial, février-avril, 1944.

_____, Oeuvres complètes, tome I, Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé, Gallimard, Paris, 1952.

Viélé-Griffin, F., Plus loin, Mercure de France, Paris, 1906.

* _____, Stéphane Mallarmé, esquisse orale, Mercure de France, 15 février, 1924.

Wyzewa, Th. de, Nos Maîtres, Perrin, Paris, 1895.

III. Ouvrages critiques entièrement consacrés à Mallarmé

Aish, D.A.K., La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé, Droz, Paris, 1938.

Ayda, A., Le Drame intérieur de Mallarmé ou l'origine des symboles mallarméens, éd. de la Turquie moderne, Istambul, 1955.

Beausire, P., Essai sur la poésie et la poétique de Mallarmé, Roth, Lausanne, 1942.

Bernard, S., Mallarmé et la musique, Nizet, Paris, 1959.

Bird, E.A., L'univers poétique de Stéphane Mallarmé, Nizet, Paris, 1962.

Block, H.M., Mallarmé and the Symbolist Drama, Wayne State University Press, Detroit, 1963.

Boulay, D., L'obscurité esthétique de Stéphane Mallarmé, éd. Boulay, Paris, 1963.

Bowie, M., Mallarmé and the Art of Being Difficult, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.

Cellier, L., Mallarmé et la morte qui parle, P.U.F., Paris, 1959.

Chadwick, C., Mallarmé, sa pensée dans la poésie, José Corti, Paris, 1962.

Chassé, C., Lueurs sur Mallarmé, éd. de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1947.

_____, Les Clefs de Mallarmé, Aubier, Paris, 1954.

Chisholm, A.R., Mallarmé's Grand Oeuvre, Manchester University Press, Manchester, 1962.

Cohn, R.G., L'oeuvre de Mallarmé. Un Coup de dés, Librairie des Lettres, Paris, 1951.

_____, Towards the Poems of Mallarmé, University of California Press, Berkeley, 1965.

* Colloque Mallarmé (Glasgow - novembre 1973), Discours inaugural de Cellier, Nizet, Paris, 1975.

Davies, G., Les Tombeaux de Mallarmé, José Corti, Paris, 1950.

_____, Vers une explication rationnelle du Coup de dés, José Corti, Paris, 1953.

_____, Mallarmé et le drame solaire, José Corti, Paris, 1959.

_____, Mallarmé et le rêve d'Hérodiade, José Corti, Paris, 1978.

Delfel, G., L'Esthétique de Stéphane Mallarmé, Flammarion, Paris, 1951.

Ellis, A., Stéphane Mallarmé in English Verse, Jonathan Cape Ltd., London, 1977.

Fowlie, W., Mallarmé, University of Chicago Press, Chicago, 1953.

Gengoux, J., Le Symbolisme de Mallarmé, Nizet, Paris, 1950.

Guiraud, P., Index du vocabulaire du Symbolisme, tome III, Klincksieck, Paris, 1953.

Huot, S., Le "Mythe d'Hérodiade" chez Mallarmé, Nizet, Paris, 1977.

Lewis, P.G., The Aesthetics of Stéphane Mallarmé, Associated University Presses Inc., Cranbury, N.J., 1976.

Lund, H.P., L'itinéraire de Mallarmé, Revue Romane, numéro spécial, 3, Copenhague, 1969.

Mauron, C., Mallarmé l'obscur, José Corti, Paris, 1967.

_____, Mallarmé par lui-même. éd. du Seuil, Paris, 1968.

Michaud, G., Mallarmé, l'homme et l'oeuvre, Hatier-Boivin, Paris, 1953.

Miomandre, F. de, Mallarmé, Bader-Dufour, Paris, 1947.

Mondor, H., Mallarmé plus intime, Gallimard, Paris, 1944.

_____, Mallarmé, Documents iconographiques, P. Cailler, Genève, 1947.

_____, Vie de Mallarmé, Gallimard, Paris, 1948.

_____, Histoire d'un faune, Gallimard, Paris, 1948.

_____, Mallarmé lycéen, Gallimard, Paris, 1954.

Noulet, E., L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé, Droz, Paris, 1940.

_____, Dix poèmes de Stéphane Mallarmé, Droz, Paris, 1940.

_____, Suite mallarméenne, éd. des Artistes, Bruxelles, 1959.

_____, Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé, Droz, Genève, 1967.

Orliac, A., Mallarmé tel qu'en lui-même, Mercure de France, Paris, 1948.

Park, Y., L'Idée chez Mallarmé, centre de documentation universitaire, Sorbonne, Paris, [aucune mention de date].

Richard, J.-P., L'Univers imaginaire de Mallarmé, éd.du Seuil, Paris, 1961.

Royère, J., Mallarmé, Simon Kra, Paris, 1927.

Schérer, J., L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé, Nizet, Paris, 1947.

Soula, C., La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé, essai sur l'hermétisme mallarméen, éd. Champion, Paris, 1926.

_____, Gloses sur Mallarmé, Diderot, Paris, 1945.

St. Aubyn, F.C., Stéphane Mallarmé, Twayne Publishers, New York, 1969.

Thibaudet, A., La Poésie de Stéphane Mallarmé, Gallimard, Paris, 1926.

Verdin, S., Mallarmé le presque contradictoire, Nizet, Paris, 1975.

Wais, K., Mallarmé, Dichtung. Weisheit. Haltung, C.H. Beck'sch Verlagsbuchhandlung, Munich, 1952.

Walzer, P.-O., Essai sur Stéphane Mallarmé, Seghers, Paris, 1963.

Williams, T.A., Mallarmé and the Language of Mysticism, doctoral thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, 1965, Ann Arbor Michigan University Microfilms Inc., no. 66,4738.

IV. Ouvrages critiques partiellement consacrés à Mallarmé

Albouy, P., Mythes et mythologies dans la littérature française, Armand Colin, Paris, 1969.

Aubry, G.J., Une amitié exemplaire, Stéphane Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, Mercure de France, 1924.

Bachelard, G., L'Eau et les Rêves, José Corti, Paris, 1942.

_____, La poétique de la rêverie, P.U.F., Paris, 1961.

_____, La poétique de l'espace, P.U.F., Paris, 1964.

Béguin, A., L'âme romantique et le rêve, José Corti, Paris, 1956.

Blanchot, M., Faux pas, Gallimard, Paris, 1955.

_____, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955.

Bonnefoy, Y., L'improbable, Mercure de France, Paris, 1959.

Caillois, R., Art poétique, Gallimard, Paris, 1958.

Cattaui, G., Orphisme et prophétie chez les poètes français, 1850-1950, Plon, Paris, 1965.

Chaillet, J., Etudes de grammaire et de stylistique, Bordas, Paris, 1969.

Chazel, P., Figures de proue de Corneille à Valéry, Delachaux et Niestlé, Paris, 1948.

Chiari, J., Symbolism from Poe to Mallarmé, The Growth of a Myth, Rockliff, London, 1956.

Clancier, G.E., La Poésie française, Panorama de critique de Rimbaud au surréalisme, Seghers, Paris, 1959.

Claudel, P., Positions et propositions, Art et littérature, Gallimard, Paris, 1928-1934.

Décaudin, M., La crise des valeurs symbolistes, Collection "universitas", Toulouse, 1960.

Durand, G., L'imagination symbolique, P.U.F., Paris, 1968.

Eidelginder, M., Le dynamisme de l'image dans la poésie française, La Baconnière, Neuchâtel, 1943.

Estève, C.-L., Etudes philosophiques sur l'expression littéraire, Vrin, Paris, 1939.

Fiser, E., Le symbole littéraire, José Corti, Paris, 1939.

Fowlie, W., A Guide to Contemporary French Literature, Simon and Schuster, New York, 1960.

Fretet, J., L'Aliénation poétique, J.B. Janin, Paris, 1946.

Gaughan, G.C., Wallace Stevens and Stéphane Mallarmé: A Comparative Study in Poetic Theory, doctoral thesis, Northwestern University, 1966, Ann Arbor Michigan University Microfilms Inc., no. 67,4222.

Giroux, R., Des Esseintes vu par Mallarmé et Huysmans, thèse de maîtrise, Université McGill, 1967, Montréal, IXM / IG44.

Guiraud, P., Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry, librairie Klincksieck, Paris, 1953.

Gutman, R.-A., Introduction à la lecture des poètes français, Flammarion, Paris, 1946.

Hamburger, M., The Truth of Poetry, Hartcourt, Brace and World, New York, 1970.

Jaloux, E., Visages français, Albin Michel, Paris, 1948.

Lagarde, A., Michard, L., XIXe siècle, Bordas, Paris, 1960.

Lalou, R., Défense de l'homme, Simon Kra, Paris, 1926.

Langer, S., Problems of Art, Scribner, London, 1957.

Lemonnier, L., Edgar Poe et les poètes français, éd. de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1932.

Martino, P., Parnasse et symbolisme, Colin, Paris, 1970.

McDowell, F., The Poet as Critic, Northwestern University Press, Evanston, 1967.

Michaud, G., Message poétique du Symbolisme, Nizet, Paris, 1951.

Mondor, H., Eugène Lefébure, sa vie, ses lettres à Mallarmé, Gallimard, Paris, 1951.

_____, L'affaire du Parnasse, Mallarmé et A. France, éd. Fragrance, Paris, 1951.

Ortega y Gasset, J., The Dehumanization of Art and Other Writings on Art, Trask, Garden City, New York, 1961.

Poizat, A., Du classicisme au symbolisme, éd. de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1929.

Poulet, G., Etudes sur le temps humain, II, La Distance intérieure, José Corti, Paris, 1965.

Raitt, A.W., Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, José Corti, Paris, 1965.

Raymond, M., De Baudelaire au surréalisme, José Corti, Parie, 1940.

_____, Génies de France, La Baconnière, Neuchâtel, 1942.

_____, Paul Valéry et la tentation de l'esprit, La Baconnière, Neuchâtel, 1946.

_____, Vérité et poésie, La Baconnière, Neuchâtel, 1964.

Richard, J.-P., Poésie et profondeur, éd. du Seuil, Paris, 1955.

_____, Onze études sur la poésie moderne, éd. du Seuil, Paris, 1964.

Richard, N., A l'aube du symbolisme; hydropathes, fumistes et décadents, Nizet, Paris, 1961.

Rousseaux, A., Littérature du XXe siècle, Albin Michel, Paris, 1961.

Sagnes, G., L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884), thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1969.

Schmidt, A.-M., La littérature symboliste, P.U.F., Paris, 1955.

Shartar, M., The Theatre of the Mind: An Analysis of Works by Mallarmé, Yeats, Eliot and Beckett, doctoral thesis, Emory University, 1966, Ann Arbor Michigan University Microfilms Inc., no. 67,217.

Senior, J., The Occult in Nineteenth Century Symbolist Literature, doctoral thesis, Columbia University, 1957, Ann Arbor Michigan University Microfilms Inc., no. 21,619.

Symons, A., The Symbolist Movement in Literature, Dutton, New York, 1958.

_____, Prose Keys to Modern Poetry, K. Shapiro, University of Nebraska, 1962.

Tadié, J.-Y., Introduction à la vie littéraire au XIXe siècle, Bordas, Paris, 1970.

Weber, J.-P., Genèse de l'oeuvre poétique, Gallimard, Paris, 1960.

Wiedlé, W., Les abeilles d'Aristée, Gallimard, Paris, 1954.

V. Etudes sur Stéphane Mallarmé parus en revue et documents divers

Adam, A., Premières étapes d'un itinéraire, Les Lettres, numéros 9-10-11, 1948.

Agosti, S., Technique et connaissance dans la poésie de Mallarmé, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Austin, L.-J., Mallarmé et le rêve du 'Livre', Mercure de France, 1er janvier, 1953.

_____, Mallarmé et son critique allemand, R.H.L.F., avril-juin, 1955.

_____, Les "années d'apprentissage" de Stéphane Mallarmé, R.H.L.F., janvier-mars, 1956.

_____, Les moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry, C.A.I.E.F., vol. 15, 26 juillet, 1962.

_____, L'Après-Midi d'un Faune, essai d'explication, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

_____, Mallarmé et le mythe d'Orphée, C.A.I.E.F., vol. 22, juillet, 1969.

Bachelard, G., La Dialectique Dynamique de la Rêverie Mallarméenne, Le Point, numéro spécial, février-avril 1944.

Bénichou, P., Mallarmé et le public, Cahiers du Sud, numéro 297, 1949.

Burt, E., Mallarmé's "Sonnet en yx": The Ambiguities of Speculation, Yale French Studies, no. 54, 1977.

Carofiglio, V., "Pur" mot-clé et mot-témoin chez Mallarmé, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Champigny, R., Mallarmé's Relation to Platonism and Romanticism, M.L.R., July, 1956.

Charpentier, H., Etude, Le Point, numéro spécial, février-avril 1944.

_____, Mes bouquins refermés, Les Lettres, numéro spécial, numéros 9-10-11, 1948.

Chassé, C., Le vocabulaire nautique de Mallarmé, R.S.H., octobre-décembre, 1957.

Chisholm, A.R., Substance and Symbol in Mallarmé, French Studies, July, 1951.

_____, Mon absent tombeau, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Cohen, J., L'Obscurité de Mallarmé, Revue d'esthétique, janvier-mars, 1962.

Cohn, R.G., Wherefore Igitur, The Romantic Review, October 1969.

_____, Mallarmé's Windows, Yale French Studies, no.54, 1977.

Dussort, H., L'artiste dépassé par l'art, Revue philosophique, janvier, 1957.

Falconnet, P., Mallarmé à Valvins, Les Nouvelles littéraires, IX, 1948.

Fongaro, A., Des guirlandes célèbres, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Fowlie, W., The Theme of Night in Four Sonnets of Mallarmé, Modern Philology, May, 1947.

Frey, H.-Y., The Tree of Doubt, Yale French Studies, no. 54, 1977.

Fromilhague, R., Nouvelle exégèse d'un sonnet de Mallarmé, Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse, Littératures II, novembre, 1953.

_____, L'Ouverture ancienne d'Hérodiade (première laisse), Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse, Littératures IV, janvier, 1956.

Garcia Bacca, J.-D., Mallarmé, Empreintes, novembre-décembre, 1948.

Gill, A., From "Quand l'ombre menaça" to "Au seul souci de voyager", Mallarmé's Debt to Chateaubriand, M.L.R., October, 1955.

_____, Le thème du miroir dans la poésie de Stéphane Mallarmé, C.A.I.E.F., mai, 1959.

Guiette, R., Elskamp et Mallarmé, Mercure de France, juin, 1960.

Jouve, P.J., "La Langue de Mallarmé", Stéphane Mallarmé. Essais et témoignages, La Baconnière, Neuchâtel, 1942.

Jones, H., lettre manuscrite adressée à Louise-Ange Mansoor, Montréal, 21 mai, 1979.

Knapp, B., "Igitur or Elbehnon's Folly": The Depersonnalization Process and the Creative Encounter, Yale French Studies, no.54, 1977.

Laserstein, P.G., Mallarmé professeur d'anglais, Les Langues modernes, tome XLIII, 1949.

Lawler, J., Three Sonnets, Yale French Studies, no.54, 1977.

Lefebvre, M.-J., La mise en abyme mallarméenne et la preuve par X, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Levinson, A., Mallarmé, métaphysicien du Ballet, Revue musicale, 1er novembre, 1923.

Lytton-Sells, A., Reflexions on Stéphane Mallarmé: Some Greek and English Reminiscences, M.L.R., October, 1946.

Magny, C., Le ramage et le plumage, Les Lettres, numéros 9-10-11, 1948.

Mansell-Jones, P., Poe, Baudelaire et Mallarmé, M.L.R., XXXIX, 1944.

Michaud, G., Le thème du miroir dans le symbolisme français, C.A.I.E.F., mai, 1959.

Patri, A., Mallarmé et la musique du silence, La Revue musicale, janvier, 1952.

Piselli, F., Pour un système mallarméen (aperçu), Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Raitt, A.W., Villiers de l'Isle-Adam et l'Illusionnisme, C.A.I.E.F., mars, 1960.

Ramsey, W., A View of Mallarmé's Poetics, The Romantic Review, October, 1955.

Sartre, J.-P., Mallarmé (Les Ecrivains célèbres), éd. d'art Lucien Mazenod, tome III, 1953.

Schmidt, A.-M., Mallarmé, fondateur de religion, Les Lettres, numéros 9-10-11, 1948.

Souffrin, E., Une oeuvre de jeunesse inédite de Mallarmé, French Studies, January, 1950.

Stierle, K., Position and Negation in Mallarmé's "Prose pour des Esseintes", Yale French Studies, no. 54, 1977.

Van Laere, F., Le hasard éliminé: l'ordonnance d'un livre de vers, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Verdin, S., L'action restreinte, Synthèses, décembre 1967-janvier 1968.

Verhesen, F., Un Coup de dés, Empreintes, novembre-décembre, 1948.

Vivier, R., Mallarmé, Empreintes, novembre-décembre, 1948.

VI. Ouvrages de philosophie

Abbot, E., Index to Plato, Clarendon Press, Oxford, 1969.

Berger, G., Recherche sur les conditions de la connaissance: essai sur une théorie pure, P.U.F., Paris, 1941.

Bergson, H., L'Energie spirituelle, Essais et conférences, Alcan, Paris, 1932.

Brehier, E., Histoire de la philosophie, volume I, Alcan, Paris, 1932.

Condillac, E.B. de, Corpus général des philosophes français, tome XXXIII, Oeuvres philosophiques de Cobdillac, volume 1, P.U.F., Paris, 1947.

Foulquié, P., La dialectique, P.U.F., Paris, 1969.

_____ et Saint-Jean, R., Dictionnaire de la langue philosophique, P.U.F., Paris, 1969.

Goblot, E., Traité de logique, Colin, Paris, 1929.

Hegel, F.G.W., Philosophie de l'Esprit, tome II, Baillère, Paris, 1869.

_____, La Logique, Baillère, Paris, 1874.

_____, Esthétique, P.U.F., Paris, 1973.

Heidegger, M., Was ist Metaphysik? Zur Seinsfrage, Munich, 1956.

Hertel, Du Métalangage, éd. de la Diaspora française, Paris, 1968.

Joly, H., Le renversement platonicien. Logos. Episteme. Polis, Vrin, Paris, 1980.

Koyré, A., Introduction à la lecture de Platon, Gallimard, Paris, 1970.

Laborderie, J., Le dialogue platonicien de la maturité, Les Belles Lettres, Paris, 1978.

Lyotard, J.-F., La Phénoménologie, P.U.F., Paris, 1967.

Marcel, G., Le mysticisme de l'être, II, Aubier, Paris, 1963.

_____, Etre et Avoir, éd. Montaigne, Paris, 1968.

Maréchal, J., Le point de départ de la métaphysique, leçons sur le développement historique et théorique du problème de la connaissance, Desclée De Brower, Paris, 1964.

Maritain, J., Art et scholastique, Rouart, Paris, 1927.

Martin, T.H., Etudes sur le Timée de Platon, Minerva, G.M.B.H., Paris, 1975.

Merleau-Ponty, M., Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1967.

Plant, R., Hegel, G. Allen and Unwin, London, 1973.

Platon, Protagoras, Les Belles Lettres, Paris, 1923.

_____, La République, Garnier Frères, Paris, 1947.

Pucelle, J., Le Temps, P.U.F., Paris, 1968.

Ravaisson, F., La philosophie de France au XIXe siècle, Hachette, Paris, 1895.

Revel, J.-F., Histoire de la philosophie Occidentale, Stock, Paris, 1968.

Russell, B., A History of Western Philosophy, Simon and Schuster, New York, 1967.

Sartre, J.-P., Critique de la raison dialectique, I, Gallimard, Paris, 1960.

_____, L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1966.

* Schérer, E., Hegel et l'hégélianisme, Revue des deux Mondes, 15 février, 1861.

* Seghers, Dictionnaire des philosophes, [sans mention d'auteur], Paris, 196

Souriau, E., Différents modes d'existence, Alcan, Paris, 1938.

Steffens, H., Was ich erlebte, tome I, Breslau, 1840.

Thonnard, F.J., Précis d'histoire de philosophie, Desclée, Paris, 1955.

Viller, M., Guibert, J. de, Olphe-Galliard,M., Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, Beauchesne, Paris, 1937.

VII. Ouvrages divers relatifs à la spiritualité et à l'esthétique

Alain, [alias Chartier, E.], Propos sur l'éducation, Rieder, Paris, 1933.

Amiel, H.F., Fragments d'un Journal intime, Crès, Paris, 1922.

Appignanese, L., Femininity and the Creative Imagination, Barnes and Noble, New York, 1973.

Auden, W.H., The Dyers Hand and other Essays, Random House, New York, 1962.

Bailly, R., Dictionnaire des synonymes de la langue française, Larousse, Paris, 1971.

Ballet, G., Psychologie pathologique des hallucinations, Baillière, Paris, 1913.

Barjavel, R., Le Voyageur Imprudent, Denoël, Paris, 1944.

Barthes, R., Mythologies, éd. du Seuil, Paris, 1957.

_____, L'empire des signes, Skira, Genève, 1970.

Baudelaire, C., Art Romantique, Conard, Paris, [aucune date de parution].

_____, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951.

Becker, R. de, Les rêves, éd. Planète, Paris, 1969.

Béguin, A., Poetry and Occultism, Yale French Studies, no.40, 1964.

Bénamou, M., Wallace Stevens and the Symbolist Imagination, E.L.H., March, 1964.

Benoîst, L., L'Appel du vide, Hermes, numéro 6, 1969.

Bernard, J.-L., Dictionnaire de l'insolite et du fantastique, Mirabel, Montréal, 1973.

Biehler, P., Trois possédés de l'Idéal: Gustave Moreau, Burne-Jones et Félicien Rops, Mercure de France, Paris, 1948.

Blake, W., Prophetic Writings, Urizen II, Sloss and Wallis, Oxford, 1926.

Blin, G., Baudelaire, Gallimard, Paris, 1939.

Borgès, J.-L., Labyrinthes, Gallimard, Paris, 1954.

Breton, A., Manifestes du Surréalisme, J.-J. Pauvert, Paris, 1962.

Bruno, M., Le Vide à la source de l'inspiration, Hermes, numéro 6, 1969.

Budge, E.A.W., Egyptian Magic, Kegan Paul, London, 1899.

Burland, P., Le savoir caché des alchimistes, Laffont, Paris, 1968.

Burnand, R., La vie quotidienne en France de 1870 à 1900, Hachette, Paris, 1935.

Caillois, R., L'énigme, origine de l'image; Actes du Congrès de Poétique, Varsovie, 1961.

Camus, A., Le Mythe de Sisyphe, Gallimard, Paris, 1942.

Cavendish, R., The Black Arts, Putnam and Sons, New York, 1967.

Chacornac, P., Eliphas Levi, éd. Chacornac, Paris, 1926.

Claudel, P., L'Epée et le miroir, Gallimard, Paris, 1945.

Collingwood, R.G., The Principles of Art, Clarendon Press, Oxford, 1938.

Cooper, D., The Death of the Family, Pantheon Books, New York, 1970.

Corbin, H., Terre céleste et corps de résurrection, Bader Dufour, Paris, 1948.

Cornell, W.K., Adolphe Retté (1863-1930), Yale University Press, New Haven, 1942.

Couchoud, P.L., Sages et Poètes d'Asie, Alcan, Paris, 1902.

Davies, M., Apollinaire, Oliver and Boyd, Edinburgh, 1964.

Davy, M.-M., La magie au XIIe siècle, La Tour Saint-Jacques, numéros 11-12. 1968.

Derrida, J., De la grammatologie, Alcan, Paris, 1967.

Duchaussoy, J., Le Bestiaire divin, La Colombe, Paris, 1958.

Eliade, M., Images et Symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux, Gallimard, Paris, 1952.

_____, Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy, Pantheon Books, New York, 1964.

Ellman, R., Yeats, The Man and the Masks, Faber, London, 1960.

Ey, H., Etudes psychiatriques, II, Desclée De Brower, Paris, 1948.

Ferran, A., L'esthétique de Baudelaire, Denoël et Steele, Paris, 1931.

Flaubert, G., Salambô, éd. Rencontre, Lausanne, 1965.

Fontannier, P., Les figures du discours, Flammarion, Paris, 1968.

Fowlie, W., Rimbaud's Illuminations. A Study in Angelism, Hartcourt, New York, 1953.

Frankfort, H., Before Philosophy, Penguin Books, Middlesex, 1963.

Frazer, J., Le Rameau d'or, Payot, Paris, 1962.

_____, Mythes sur l'origine du feu, Payot, Paris, 1967.

Frye, N., Fearful Symmetry: A Study of William Blake,

Grenier, J., Célébration du miroir, éd. R. Morel, Saint Martin, 1965.

Guthrie, W.C.K., Orpheus and Greek Peligion, Metheun and Co., London, 1952.

Hugo, V., Victor Hugo à Guernsey, Strapfer, Paris, 1869.

_____, Les Misérables, tome I, Hetzel, Paris, 1879.

_____, Les Contemplations, éd. André Dumas, Paris, 1950.

Huxley, A., The Doors of Perception, Chatto and Windus, London, 1954.

Jacob, M., Art poétique, éd. Emile-Paul, Paris, 1922.

James, W., The Varieties of Religious Experience, New American Library, New York, 1961.

Jullian, P., Esthètes et magiciens, l'art fin de siècle, Perrin, Paris, 1969.

Jung, C.G., The Secret of the Golden Flower, Routledge and Kegan Paul, London, 1945.

_____, The Archetypes and the Collective Unconscious, Princeton University Press, Princeton, 1973.

_____, Memories, Dreams and Reflexions, Pantheon Books, New York, 1963.

Keats, J., dans 100 British Poets, Ode to a Grecian Urn, New American Library, London, 1974.

Keyser, E. de, L'Occident romantique, Skira, Paris, 1965.

Kristeva, J., Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, éd. du Seuil, Paris, 1980.

Kushner, E., Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, Nizet, Paris, 1961.

Laferrière, R., Le thème de la femme dans Les Fleurs du Mal de Baudelaire, Etude stylistique structurale, thèse de doctorat, Université de Provence, 1971.

La Fuente, M., Le Yoga Tibétain et les Doctrines secrètes, La Fuente, Paris, 1938.

Laing, R.D., The Politics of Experience, Pantheon Books, New York, 1967.

Lavelle, L., Erreur de Narcisse, Grasset, Paris, 1963.

Lawrence, D.H., The Apocalypse, M. Secker, London, 1932.

Lebois, A., Occultisme et amour, SODI, Paris, 1969.

Leroy, E.-B., Visions du demi-sommeil, Boivin, Paris, 1946.

Leuba, J.H., The Psychology of Religious Mysticism, Hartcourt, Brace and Co., New York, 1925.

L'Isle-Adam, Comte de Villiers de, Premières poésies, 1856-1858, P. Lacomblez, Bruxelles, 1893.

_____, Oeuvres complètes, volume I, Trois Premiers Contes (Clair Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur), Les Belles Lettres, Paris, 1931.

Maddox, M., The New Cult of Madness: Thinking as a Bad Habit, Time, 13th of March, 1972.

Mann, T., Three Essays, Knopf, New York, 1929.

Maret, F., La Conque marine, SODI, Paris, 1968.

Matthey, H., Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800, Payot, Paris, 1915.

Mehl, R., Le vieillissement et la mort, P.U.F., Paris, 1956.

Mercier, A., Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste, 1879-1914, volume I, Le symbolisme français, Nizet, Paris, 1969.

Monnerot, J., La poésie moderne et le sacré, Gallimard, Paris, 1945.

Moore, G., The Great Experiment in American Literature, Carl Bode, New York, 1961.

Nef, F., Expérience du vide et ontologie chez les mystiques rhénans, Hermes, numéro 6, 1969.

Nillson, M.P., Greek Piety, Harper Torchbooks, New York, 1961.

O'Connell, R.B., Concepts and Symbols in the Poetry of R.M. Rilke: A Study of their Development, doctoral thesis, University of Minnesota, 1951.

Olivet, F. d', La vraie maçonnerie et la céleste culture, notes critiques de L. Cellier, P.U.F., Paris, 1952.

Otto, R., Mystique d'Orient et mystique d'Occident, Payot, Paris, 1951.

Parrain, B., L'embarras du choix, Gallimard, Paris, 1946.

Peyre, A., Somptuosités littéraires, Impressions-Publicité, Paris, 1953.

Peyre, H., Connaissance de Baudelaire, José Corti, Paris, 1951.

Powys, J.C., Autobiography, The Bodley Head, London, 1949.

Préau, A., Le vide et le néant, Hermes, numéro 6, 1969.

Proust, M., A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954.

_____, Le Temps retrouvé, N.R.F., Paris, 1946.

Rank, O., Le traumatisme de la naissance, Etude psychanalytique, Payot, Paris, 1968.

Renault, M., Note sur Zenna Henderson, Fiction, décembre, 1956.

Richards, I.A., Principles of Literary Criticism, Hartcourt, New York, 1968.

Ricoeur, P., Le symbole donne à penser, Revue Esprit, juillet-août, 1959.

Rimbaud, A., Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954.

Rodenbach, G., Oeuvres de Georges Rodenbach, Le Règne du Silence, Mercure de France, Paris, 1923.

Rony, J.-A., La Magie, P.U.F., Paris, 1968.

Sartre, J.-P., Huis clos, Gallimard, Paris, 1972.

Schuré, E., Le Drame Musical: Richard Wagner, son oeuvre et son idée, Perrin, Paris, 1930.

_____, Les Grands Initiés, Perrin, Paris, 1960.

Schwob, M., Le roi au masque d'or, Crès, Paris, 1920.

Shakespeare, W., The Complete Works of William Shakespeare, Oxford University Press, London, 1945.

Silburn, L., Le Vide, le Rien, l'Abîme, Hermes, numéro 6, 1969.

Sinclair, A., What Would You Do if You Met Yourself? I'd Shoot..., Vogue, March, 1977.

Starobinski, J., L'Oeil vivant, Gallimard, Paris, 1961.

Stauffer, D., The Golden Nightingale, Hafner, New York, 1971.

Stevens, W., The Collected Poems of Wallace Stevens, Knopf, New York, 1954.

Tondriau, J., L'occultisme, Marabout Université, Verviers, 1964.

Trachtenberg, J., The Devil and the Jews, Meridian Books, New York, 1961.

Untermeyer, L., The Pursuit of Poetry, Simon and Schuster, New York, 1969.

Valéry, P., Spécialité du moi, N.R.F., février, 1929.

_____, Moralités, Gallimard, Paris, 1932.

Viatte, A., Victor Hugo et les Illuminés de son temps, éd. de l'Arbre, Paris, 1942.

Von Durkheim, K., Horror Vacui - Benedictio Vacui, Hermes, numéro 6, 1969.

Wagner, R., Oeuvres en Prose, Delagrave, Paris, 1924.

Watts, A.W., The Book on the Taboo Against Knowing Who You Are, Collier Books, New York, 1966.

Wieger, L., Les Pères du système taoïste, Les Belles Lettres, Paris, 1950.

Willard, N., Testimony of the Invisible Man, University of Missouri Press, Kansas City, 1970.

Wimsatt, W.K. and Beardsley, M.C., The Intentional Fallacy, Sewanee Review, Summer, 1946.

Yeats, W.B. and Ellis, E.J., The Works of William Blake, Quaritch, London, 1893.

Ziolkowski, T., The Novels of Herman Hesse, Princeton University Press, Princeton, 1965.

Note: les études sur Stéphane Mallarmé parues en revue, qui ne figurent pas dans la cinquième section de cette bibliographie, sont marquées d'un astérisque.

APPENDICE I

Voici le commentaire hégélien de Camille Mauclair dont je parle à la p.101 de cette thèse. Le passage provient de son volume Mallarmé chez lui.

> Dans les divers essais de jeunesse que mon enthousiasme et ma piété m'ont fait écrire au lendemain de la mort de mon maître, j'ai parlé de son hégélianisme, et des critiques me l'ont reproché, en allant jusqu'à dire que Mallarmé n'avait probablement jamais lu Hegel. Je puis dire que, sur ce point, ils se sont trompés. Je ne crois pas que Mallarmé ait eu ce qu'on appelle "une tête philosophique" et qu'il ait beaucoup lu les philosophes, les psychologues et les métaphysiciens. Sa morale était celle d'un paisible bourgeois, et ce qu'il appelait son Rêve échappait à tout système. Mais il avait connu Hegel à travers Villiers de l'Isle-Adam, qui, lui, l'avait approfondi. Et il m'est arrivé, à Valvins, d'en parler à Mallarmé, car j'étais, vers 1895, féru d'hégélianisme. Mon maître me répondait en homme très informé. Au demeurant, tout dans cette doctrine devait le séduire. Pour Hegel, la catégorie essentielle c'est le devenir. Tout change, et toute forme de l'être suscite à la vie une forme contraire, l'affirmation crée la négation, laquelle est niée à son tour. Thèse, antithèse et synthèse finale. Le ressort de ce mouvement éternel et nécessaire s'appelle la pensée. Tout être incarne une idée, la réalité est l'esprit. Il y a donc deux éléments hégéliens: l'idéalisme et la dialectique, qui consiste à créer la synthèse, génératrice du mouvement-progrès. Hegel va même jusqu'à dire que c'est nous qui créons progressivement "la notion de Dieu" vers laquelle nous sommes en marche. Ce sont là des propositions "mallarméennes", et que Villiers lui-même accordait tant bien que mal avec son sincère catholicisme. Valéry, qui est cartésien et athée, les a poussées jusqu'à leurs dernières conséquences. Je suppose que Mallarmé respectait le catholicisme sans y croire. Sa foi était autre, et autre son explication du monde. Mais si j'ai pu exagérer en déclarant "un applicateur systématique de l'hégélianisme aux lettres", je maintiens du moins qu'il était

d'y retrouver ses presciences et ses aspirations, encore qu'il ne soit jamais tombé dans l'erreur de la "poésie philosophique" à la Sully-Prudhomme.[1]

1 Mauclair, Mallarmé chez lui, éd. Bernard Grasset, Paris, 1935, p.76 à 79. Note: Richard donne un résumé de la progression conceptuelle de Mauclair à partir de 1897 jusqu'aux années trente dans op.cit., L'Univers imaginaire de Mallarmé, p.231. La présente citation continue donc de nous dévoiler quelque peu l'évolution du disciple de Mallarmé et le dernier état de ses vues sur l'hégélianisme.

APPENDICE II

Voici l'essentiel de la célèbre lettre de Mallarmé à Cazalis du 14 mai, 1867. J'en parle à diverses reprises au cours de cette thèse, notamment aux pages 215, 294, 309, 334, 345 et 354.

[...]

> Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception pure[1] Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est innénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort[2], et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Eternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.
>
> Malheureusement, j'en suis arrivé là par une horrible sensibilité, et il est temps que je l'enveloppe d'une indifférence extérieure, qui remplacera pour moi la force perdue. J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force - incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment - jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.

---

1 [Note: les commentaires en bas de page sont tirés intacts des annotations explicatives de Mondor dans Mallarmé, op. cit., Corr.I]. Mallarmé avait d'abord écrit: Conception divine.

2 "Trois fois aussi dans les lettres de cette époque, Mallarmé affirme que cette mort, il l'a conquise et dépassée et qu'à travers cette mort il a acquis pour toujours tout ce qui lui avait été dénié, tout ce qu'il avait rêvé..." (Georges Poulet, loc.cit.)

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais[1] le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'oeuvre qui sera l'image de ce développement. Trois poèmes en vers, dont Hérodiade est l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte et n'atteindra peut-être jamais, car il se pourrait que je ne fusse le jouet que d'une illusion, et que la machine humaine ne soit pas assez parfaite pour arriver à de tels résultats. Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant.

Il me faut dix ans: les aurais-je?
Je souffre toujours beaucoup de la poitrine non qu'elle soit attaquée, mais elle est d'une horrible délicatesse qu'entretient le climat, noir, humide et glacial de Besançon.

[...]

[...] J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté - et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste est mensonge - excepté pour ceux qui vivent du corps, l'amour, et cet amour de l'esprit, l'amitié.

J'espère que ta reine Saba et mon Hérodiade seront deux amies. Puisque tu es assez heureux pour pouvoir, outre la Poésie, avoir l'amour, aime: en toi, l'Etre et l'Idée aurant trouvé ce paradis que la pauvre humanité n'espère qu'en sa mort, par ignorance ~~et~~ par paresse, et, quand tu songeras au Néant futur, ces deux bonheurs accomplis, tu ne seras pas triste et le trouveras même

---

1 Première version: retomberais dans.

très naturel. Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour par ce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retombe délicieusement en mon âme; mais j'avoue que la Science que j'ai acquise, ou retrouvée au fond de l'homme que je fus, ne me suffirait pas, et que ce ne serait pas sans un serrement de coeur réel que j'entrerais dans la Disparition suprême, si je n'avais pas fini mon oeuvre, qui est L'OEuvre [sic], le Grand'OEuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres.

Donc, bien que le Poète ait sa femme dans sa Pensée, et son enfant dans la Poésie, adore Ettie, que j'aime, moi, comme une rare soeur. N'est-elle pas liée à toute mon enfance, comme toi, Henri, - car avant mes premiers vers, qui remontent au temps où je t'ai connu, nous n'étions que les foetus de nos esprits - foetus assez sabbatiques, te rappelles-tu?[1]

[...]

Stéphane.

[...]

1 Mallarmé, op.cit., Corr.I, p.240 à 244. Lettre CXXII - à Henri Cazalis. Entête: Besançon, 36, rue de Pouthune, Vendredi 14 mai 1867.

APPENDICE III

Je donne ici quelques emplois mallarméens de la lettre 'V' dans lesquels l'auteur exploite la valeur signalétique de cet idéogramme. Pour quelques commentaires préalables, voir les pages 498, 708, 749, 750 et 795 de cette thèse.

I. Voici des emplois du 'V' relatifs à l'envol de la parole qui figurent dans les Oeuvres complètes de Mallarmé. Je souligne les 'V'.

- "vierge vers", ibid., Salut, p.27.
- "Ta vague littérature", ibid., Toute l'âme résumée, p.73.
- "De paroles vacante", ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.53.
- "quand s'ouvrent [...] les juvéniles lèvres", ibid., Verlaine, p.511.
- "verveux", ibid., La dernière mode, p.754.
- "Intervale vif", ibid., Le Nénuphar blanc, p.284.
- "livre de fer vêtu", ibid., Prose (pour des Esseintes), p.55.

Relatif à la parole surnaturelle ou fantomatique, le 'V' revient neuf fois dans un passage de ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42: "le vieil éclat voilé / S'élève [...]. Le vieil éclat voilé du vermeil insolite, / De la voix languissant [...] aux versets [...] vaincu".

Surtout il est à remarquer que tous les emplois de 'voix' se rapportent à des occurences exceptionnelles:

- "races à voix ternes", ibid., Le Guignon, p.28.
- "la voix ne me vient que par bribes et creuse";
  "sa voix claire", ibid., Le Sonneur, p.36.
- "[l'azur] se fait voix", ibid., L'Azur, p.38.
- "voix rappelant viole et clavecin", ibid., Don du Poëme, p.40.
- "Une voix du passé, longue évocation", ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.
- "voix [d'un spectre] dont la clarté s'altère";
  "Dont le frisson final dans sa voix seule éveille", ibid., Toast funèbre, p.55.
- "voix [d'un cygne fantôme] étrangère", ibid., Petit air II, p.66.
- "cette voix étrange", ibid., Le Tombeau d'Edgar Poe, p.70.

Mallarmé exploite surtout le 'V' révélateur dans ibid., Le Tombeau de Charles Baudelaire, p.70; là, "enseveli divulgue par la bouche / Sépulcrale" est suivi de "bavant", "vol", "réverbère", "Votif", "vainement" et "voile".

II. Voici les emplois de 'V' relatifs à l'évidement en général.

- "Toute la vétusté [...] veuve", ibid., Remémoration d'Amis belges, p.60.
- "mur vide", ibid., Les Fenêtres, p.32.
- "âme vide",
  "cervelle vidée", ibid., L'Azur, p.37.
- "le vide papier", ibid., Brise marine, p.38.
- "lit vide", ibid., Hérodiade, I, Ouverture ancienne, p.42.
- "grappe vide", ibid., L'Après-Midi d'un Faune, p.51.
- "coupe vide", ibid., Toast funèbre, p.54.
- "salon vide";
  "la croisée au nord vacante", ibid., Ses purs ongles, p.69.
- "vide nénie", ibid., Mes bouquins refermés, p.76.
- "La terre s'ouvre vieille à qui crève la faim", ibid., Aumône, p.40. "l'essence ravie aux vieillesses de roses", ibid., Hérodiade, II, Scène, p.44.
- "pavé vieilli", ibid., Apparition, p.30.

Deux poèmes surtout exploitent l'évidement du 'V'. D'abord, ibid., Las de l'amer repos, p.35: "creuser par veillée une fosse nouvelle [...] terrain avare [...] cervelle [...]. Le vaste cimetière unira les trous vides [...] veux délaisser l'art vorace [...] reproches vieillis". Ensuite, ibid., Surgi de la croupe et du bond, p.74: "verrerie [...]. Le pur vase d'aucun breuvage [...] véillée amère [...] Que l'inexhaustible veuvage".

APPENDICE IV

Voici *in extenso* les recommandations d'Eliphas Levi touchant les préparatifs nécessaires à l'évocation spirite. Mon étude sur cette influence possible sous-jacente au sonnet *Pour votre chère morte, son ami* commence à la page 821 de cette thèse.

> Le motif louable d'une évocation peut-être [*sic*] ou d'amour ou d'intelligence. Les évocations d'amour exigent moins d'appareil et sont de toutes manières plus faciles. Voici comment il faut y procéder.
>
> On doit d'abord recueillir avec soin tous les souvenirs de celui ou de celle qu'on désire revoir, les objets qui lui ont servi et qui ont gardé son empreinte, et meubler soit une chambre où la personne ait demeuré de son vivant, soit un local semblable où l'on mettra son portrait voilé de blanc, au milieu des fleurs que la personne aimait et que l'on renouvellera tous les jours.
>
> Puis il faut observer une date précise, un jour de l'année qui ait été, soit sa fête, soit le jour le plus heureux pour notre affection et pour la sienne, un jour dont nous supposons que son âme, quelque heureuse qu'elle soit d'ailleurs, n'a pas perdu le souvenir: c'est ce jour-là même qu'il faut choisir pour l'évocation, à laquelle on se préparera pendant quatorze jours.
>
> Pendant ce temps, il faudra observer de ne donner à personne les mêmes preuves d'affection que le défunt ou la défunte avait droit d'attendre de nous; il faudra observer une chasteté rigoureuse, vivre dans la retraite et ne faire qu'un modeste repas et une légère collation par jour.
>
> Tous les soirs, à la même heure, il faudra s'enfermer avec une seule lumière peu éclatante, telle qu'une petite lampe funéraire ou un cierge, dans la chambre consacrée au souvenir de la personne regrettée; on placera

cette lumière derrière soi, et l'on découvrira le portrait, en présence duquel on restera une heure en silence; puis on parfumera la chambre avec un peu de bon encens, et l'on en sortira à reculons.

Le jour fixé pour l'évocation, il faudra se parer dès le matin comme pour une fête, n'adresser le premier la parole à personne de la journée, ne faire qu'un repas, composé de pain, de vin et de racines ou de fruits; la nappe devra être blanche; on mettra deux couverts et l'on rompera [sic] une part du pain, qui devra être servi entier; on mettra aussi quelques gouttes de vin dans le verre de la personne qu'on veut évoquer. Ce repas doit être fait en silence, dans la chambre des évocations, en présence du portrait voilé; puis on emportera tout ce qui aura servi pour cela, excepté le verre du défunt et sa part de pain qui seront laissés devant son portrait.

Le soir, à l'heure de la visite habituelle, on se rendra dans la chambre en silence; on y allumera un feu clair avec du bois de cyprès, et l'on y jettera sept fois de l'encens en prononçant le nom de la personne qu'on veut revoir; on éteindra ensuite la lampe et on laissera le feu mourir. Ce jour-là on ne dévoilera pas le portrait.

Quand la flamme sera éteinte, on remettre de l'encens sur les charbons, et l'on invoquera Dieu suivant les formules de la religion à laquelle appartenait la personne décédée et suivant les idées qu'elle avait elle-même de Dieu.

Il faudra, en faisant cette prière, s'identifier à la personne évoquée, parler comme elle parlerait, se croire en quelque sorte elle-même; puis, après un quart d'heure de silence, lui parler comme si elle était présente, avec affection et avec foi, en la priant de se montrer à nous; renouveler cette prière mentalement et en couvrant son visage de ses deux mains, puis appeler trois fois et à haute voix la personne; attendre à genoux et les yeux fermés ou couverts pendant quelques minutes en lui parlant mentalement; puis l'appeler trois fois encore d'une voix douce et affectueuse, et ouvrir lentement les yeux. Si l'on ne voyait rien, il faudrait renouveler cette expérience

l'année suivante et ainsi jusqu'à trois fois. Il est certain qu'au moins la troisième fois on obtiendra l'apparition désirée, et, plus elle aura tardé, plus elle sera visible et saisissante de réalité.[1]

1 E. Levi cité par Cellier dans op.cit., Mallarmé et la morte qui parle, p.162 à 164.