



HAL
open science

La présence de Mallarmé

Arild Michel Bakken

► **To cite this version:**

Arild Michel Bakken. La présence de Mallarmé. Linguistique. Université Paris-Sorbonne - Paris IV; Universitetet i Oslo, 2015. Français. NNT : 2015PA040097 . tel-04298282

HAL Id: tel-04298282

<https://theses.hal.science/tel-04298282v1>

Submitted on 21 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

Centre d'étude de la langue et des littératures françaises

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DES UNIVERSITÉS DE PARIS-SORBONNE ET D'OSLO

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue par :

Arild Michel BAKKEN

le 2 octobre 2015

La présence de Mallarmé

Sous la direction de :

M. Bertrand MARCHAL – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

Mme Karin GUNDERSEN – Professeur, Université d'Oslo

Membres du jury :

M. Michel MURAT – Professeur, Université de Paris-Sorbonne

M. Henri SCEPI – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme Carin FRANZÉN – Professeur, Université de Linköping

Mme Gro Bjørnerud MO – Professeur, Université d'Oslo

M. Trond Kruke SALBERG – Professeur, Université d'Oslo

La présence de Mallarmé

Arild Michel Bakken



Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
philosophiae doctor aux Universités d'Oslo et de Paris-
Sorbonne

Directeurs de thèse : Karin Gundersen (Oslo) et Bertrand
Marchal (Sorbonne)

UNIVERSITETET I OSLO

Octobre 2015

La présence de Mallarmé

Arild Michel Bakken



Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
philosophiae doctor aux Universités d'Oslo et de Paris-
Sorbonne

Directeurs de thèse : Karin Gundersen (Oslo) et Bertrand
Marchal (Sorbonne)

UNIVERSITETET I OSLO

Octobre 2015

© Arild Michel Bakken

2015

La présence de Mallarmé

Au terme de ce travail de trois ans, je tiens à remercier ceux qui ont contribué à le rendre possible. C'est d'abord à mes directeurs de recherche que va ma profonde gratitude. Les conseils et les encouragements de Karin Gundersen et de Bertrand Marchal m'ont soutenu tout au long de cette recherche.

Cette thèse a bénéficié d'une allocation de recherche de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université d'Oslo, sans laquelle elle n'aurait pas été possible. Un grand nombre de personnes des Universités d'Oslo et de Paris-Sorbonne m'ont aidé lors de cette période, et j'en suis reconnaissant. Que soient particulièrement remerciés ici Tore Rem, Jakob Lothe, Amélie Loiseau et Kirsti Sellevold.

Je tiens également à remercier tous les collègues doctorants que j'ai rencontrés lors de ce travail, et qui l'ont enrichi par leurs suggestions et conseils. Merci en particulier à Inês Bartolo, et à Julie Sandberg Kleiva.

Merci à Camille Bouteille qui a relu ma thèse avec une rare attention et corrigé bien des maladresses.

Le plus grand merci s'adresse, enfin, à ma chère Nora, pour sa présence tous les jours, pour son soutien sans faille, dans ce projet et dans tout le reste.

Table des matières

Introduction.....	9
1. Mallarmé : les deux visées	20
La Transposition	21
La Structure	24
2. Paul Valéry : la poésie pure	28
3. Maurice Blanchot : disparitions.....	36
4. La mort de l'auteur.....	42
Roland Barthes : la mort de l'auteur	43
Michel Foucault : la mort de l'homme.....	46
5. Mallarmé : l'impersonnalité.....	56
L'homme et l'œuvre.....	58
L'impersonnalité dans les arts du spectacle.....	61
Mallarmé impersonnel.....	71
6. Villiers : la machine à gloire.....	76
7. L'apparition élocutoire du poète.....	90
Scénographies mallarméennes.....	95
Le <i>je</i> diégétique.....	104
La voix de l'Autre.....	108
8. Postures de Monsieur Mallarmé.....	126
Un Français	126
Un petit-bourgeois.....	130
Amour et vie familiale	135
9. Postures du sujet épistémique.....	143
Le voyant	143
Le rationnel.....	156
10. La figure du poète	173
L'homme de lettres.....	175
Le poète engagé : la rhétorique de l'interrègne.....	187
La figure du poète : les cartes de visite.....	204
Le sujet du Livre	213
Bibliographie.....	235

Introduction

Stéphane Mallarmé, poète de l'absence. Telle fut longtemps la carte de visite de Mallarmé. Poète de l'absence et poète absent. Poète de l'absence : obsédé par le néant, par l'abolition, par l'Idéal inaccessible. Poète absent du monde, préférant le sein absent d'une antique amazone au sein vivant de la femme¹. Absent de la société, écrivant depuis sa tour d'ivoire pour quelques obscurs compagnons, voire pour personne, le livre ne réclamant « approche de lecteur² ». Poète absent du texte, son « encombrant personnage³ » comme disparaissant entre les lignes, pour laisser place au libre épanouissement des mots, de la langue. Voilà la figure de Mallarmé telle qu'elle apparaissait ou disparaissait il y a quelques décennies dans la conscience des lecteurs. Cette figure reste d'actualité aujourd'hui, mais elle a été contestée de plusieurs points de vue. Mallarmé n'est-il pas particulièrement attaché au monde sensible, à la qualité des étoffes, aux nuances du ciel – donc présent au monde ? N'y a-t-il pas chez lui un sens aigu de son temps, de sa société contemporaine, et l'esquisse d'un grand projet social, certes assez différents de ce qu'on appelle habituellement la littérature engagée ? Sa figure, enfin, n'est-elle pas omniprésente dans le texte, non comme le foyer d'une effusion lyrique à la manière des romantiques, mais tout de même comme *figure de l'auteur* ? Singulier retournement de la critique, qui reflète peut-être une instabilité du sujet dans l'œuvre de Mallarmé. C'est cette tension entre absence et présence, dans son œuvre et dans sa réception, que nous voudrions interroger ici.

Faire l'état de la recherche sur cette question revient à tracer l'histoire de ce mouvement de l'absence vers la présence. Cela sera amplement fait au cours de cette thèse, mais esquissons déjà quelques repères. Disons que Paul Valéry a sans doute été déterminant pour la réception de l'œuvre de Mallarmé, par son prestige d'« ami du poète » et par le rayonnement de son propre travail. Valéry qui se fonda sur la trop fameuse « disparition élocutoire du poète⁴ » de Mallarmé, pour dire : « Mais, au fait, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût

¹ Stéphane Mallarmé, « Mes bouquins refermés... », *Œuvres complètes*, I, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 45. Dorénavant, les références seront données comme « I ».

² Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », *Œuvres complètes*, II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 217. Dorénavant, les références seront données comme « II ».

³ « De même », II, p. 244.

⁴ « Crise de vers », II, p. 211.

le langage lui-même¹ ». Cet effacement du poète au profit du langage deviendra par la suite un lieu commun de la critique mallarméenne. On retrouve ce lieu commun chez Blanchot, qui s'inspire de l'analyse mallarméenne du « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel² », pour attribuer l'usage essentiel de la parole à la poésie (comme le faisait Mallarmé) :

La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle³.

Le même cliché sera utilisé encore, au temps de la « mort de l'auteur », par Roland Barthes, qui voit en Mallarmé le premier parricide de ce genre :

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur⁴.

Michel Foucault reprend également, un an avant Barthes, la même formule, avec plus de poésie, et cette fois au profit de la « mort de l'homme » :

A cette question nietzschéenne : qui parle ? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même — non le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire. [...] Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait de lui-même⁵.

Le recours par tant de commentateurs prestigieux à cette même structure (le langage/la parole/le mot remplace l'auteur) devait nécessairement être déterminant pour la réception générale du poète. Et c'est ainsi que le mot-clef pour comprendre Mallarmé devint *absence*. Mais comme le dit Daniel Oster, « nombreux, se croyant disciples de Mallarmé, ne le sont que de Blanchot⁶ ».

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, I, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 293.

² « Crise de vers », II, p. 212.

³ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 357.

⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur [1967, 1968] », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1994, p. 64.

⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 316-317.

⁶ Daniel Oster, *L'individu littéraire*, Paris, PUF, 1997, p. 227.

Au temps où l'absence mallarméenne battait son plein, en 1961, un critique déjà prit le contrepied de cette idée. Dans *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Jean-Pierre Richard met en garde contre le « vertige de l'absence » :

Il nous faut résister au si puissant vertige de l'absence que veut créer en nous la poésie mallarméenne, et qui a emporté tant de ses meilleurs commentateurs: car cette poésie, elle, demeure bien présente, et c'est cette présence que nous devons d'abord interroger¹.

Présence de la poésie mallarméenne et présence au monde, chez Richard, du poète Mallarmé. Le projet de son ouvrage est de retracer, jusqu'au moindre détail, la sensibilité de Mallarmé au monde qui se présente à lui. Se constitue selon Richard, au filigrane du texte mallarméen, une forte présence d'un sujet phénoménologique, radicalement opposée à la disparition méthodique que Foucault verra dans les mêmes textes quelques années plus tard.

Malgré l'influence certaine de l'œuvre de Richard, il faudra attendre les années quatre-vingts pour que la thèse de l'absence mallarméenne soit plus généralement contestée. Son absence de la société est réfutée par Bertrand Marchal dans *La religion de Mallarmé*² de 1988. Le critique montre qu'il y a dans les *Divagations* l'esquisse d'un projet social cohérent. Ce projet prône la nécessité, pour la cohésion de la société, d'établir une religion nouvelle, une religion athée qui reprendrait le mécanisme fictif des anciennes formes de culte, mais qui aurait en outre la pleine conscience du caractère fictif de ses croyances. Au centre de la religion se trouverait, à la place de Dieu, l'homme, divin, et rendu justement divin par sa capacité à créer des fictions. *La religion de Mallarmé* a été très influente, et tous les critiques postérieurs ont peu ou prou intégré cette perspective d'engagement social chez Mallarmé, sans toutefois établir le nécessaire lien entre cette perspective et la présence dans le texte d'un sujet rhétorique.

Parmi les études plus récentes qui font une place à la question de la présence, mettons en avant celles de Pascal Durand et de Patrick Thériault. Le livre de Durand, *Mallarmé : du sens des formes au sens des formalités* (2008), replace Mallarmé au cœur de sa société, en empruntant une toute autre voie que les travaux de Marchal. Plus que le vouloir social de Mallarmé, ce sont ici les déterminations que la société exerce sur le poète qui sont abordées. Par une analyse inspirée de la sociologie de Pierre Bourdieu, Durand cherche, contre Jacques

¹ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 20.

² Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, Paris, J. Corti, 1988.

Derrida pour qui que Mallarmé n'appartient pas à son époque, à « rendre le texte mallarméen à sa propre historicité et [à] le resituer dans l'espace même (et la succession des espaces) ayant agi sur son développement¹ ». Autre manière, donc, de faire descendre le poète de sa tour d'ivoire, et de mettre en avant sa présence.

C'est également ce que fait Patrick Thériault dans son livre de 2010, *Le (dé)montage de la Fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, en insistant sur le travail de Mallarmé sur son propre ethos. Se fondant sur la psychologie lacanienne, Thériault suggère que Mallarmé cherche à susciter le désir chez son lecteur en donnant l'impression de savoir plus que ce qu'il dit explicitement. Il veut ainsi se constituer en « quelqu'un qui 'sait'² » et faire « une fiction autobiographique » qui favorise « l'inscription et la mythification glorieuse du nom 'Mallarmé' dans le texte de l'histoire³ ». Même si les thématiques abordées sont semblables à celles qui ont intéressé Blanchot et Foucault (impersonnalité, énonciation mystérieuse), il s'agit ici d'une réelle prise de distance avec la figure de l'absence que ceux-ci ont promue.

Il apparaît de ce bref survol de la réception mallarméenne que l'œuvre du poète s'est prêtée à des approches extrêmement diverses, qui se sont souvent exprimées en termes d'absence et de présence. En cela, l'œuvre de Mallarmé occupe une place centrale dans le débat sur l'auteur, sur l'auctorialité ou *authorship*, qui fut l'une de grandes questions de la théorie au vingtième siècle. Mallarmé comme champ de bataille de la théorie littéraire ? Sans doute y a-t-il quelque chose dans son œuvre qui encourage cette polémique. Que les théoriciens de la mort de l'auteur (ou de l'homme) se soient rués sur Mallarmé, on peut le comprendre. En effet, que de vœux de disparition, d'impersonnalité, dans son œuvre et dans sa correspondance ! Il est sans doute moins évident, mais tout aussi compréhensible, que la critique fasse aujourd'hui machine arrière car il est vrai que la figure de Mallarmé brille d'une présence et d'une intensité particulière dans l'esprit de ses lecteurs. Après avoir été le parangon de l'absence, Mallarmé risque-t-il de devenir le trop bel exemple de la présence de l'auteur ?

Que ce poète de l'absence soit aussi l'un des poètes les plus entourés de mythes, tel est donc le paradoxe qu'affronte la critique mallarméenne aujourd'hui, et que nous affronterons ici à notre tour. Ces mythes s'appliquent non seulement à l'œuvre, mais encore à la personnalité

¹ Pascal Durand, *Mallarmé : du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008, p. 14.

² Patrick Thériault, *Le (dé)montage impie de la Fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris, H. Champion, 2010, p. 189.

³ *Ibid.*

du poète, à ses prédilections et à ses aversions, à sa tentative folle de vaincre le hasard, de mettre le néant en échec¹, de mettre le monde entre parenthèses², d'écrire un livre total... Malgré de multiples contestations de la traditionnelle figure de l'absence, aucune lecture d'ensemble de l'œuvre mallarméenne n'est encore venue interroger sa présence dans l'œuvre concrètement au fil des textes (tout comme manquait, pour corroborer la thèse de l'absence, une explication du fonctionnement dans le texte de la disparition auctoriale). Nous nous proposons ici de mettre au jour cette présence du poète dans l'œuvre. Ce n'est donc pas la théorie mallarméenne du rôle de l'auteur qui nous intéresse ici (même si nous ne pouvons nous dispenser de cette étape), mais la manière dont il se *montre* dans ce rôle.

Faisons l'hypothèse de la présence de Mallarmé. La question qui se pose à nous est alors celle de son *mode de présence*. « Qui parle ? », comme disait le Nietzsche de Foucault, ou, pour en revenir à notre hypothèse de départ : comment Mallarmé est-il présent dans son texte ? Quelle est cette figure de l'auteur que Roland Barthes désigne comme objet de désir du lecteur³ ? Cette discussion a deux corollaires particulièrement riches. Comment d'abord cette présence est-elle construite, par Mallarmé en premier lieu, par ses lecteurs ensuite ? Question souvent posée, mais, nous semble-t-il, comme de biais, en tant que produit auxiliaire d'une autre discussion, et qui gagnerait à être abordée de front. Quels sont ensuite les enjeux de cette présence ? Nous serons particulièrement attentifs aux enjeux proprement littéraires, qui peuvent être liés à la communication littéraire (avec qui le lecteur de Mallarmé communique-t-il ?), aux valeurs (quelle est la vision du monde transmise à travers cette figure de l'auteur ?) ou à *la* valeur (comment la figure de l'auteur donne-t-elle de la valeur à l'œuvre littéraire ?).

Nous interrogerons donc ici la rhétorique de la présentation de soi chez Mallarmé. La base empirique de notre recherche, ce sera pour l'essentiel son œuvre. Nous privilégierons le

¹ Pierre Brunel, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou Echech au néant*, Paris, Éd. du Temps, 1998.

² Jean-Paul Sartre, *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, p. 151 : « Il ne fera pas sauter le monde : il le mettra entre parenthèses ».

³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, 2000, pp. 45-46 : « dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à 'babiller') ».

dernier état des textes, tels qu'ils apparaissent notamment dans les *Poésies* (1899¹) et dans les *Divagations* (1897²). Peut-être pensera-t-on que cette approche tient de l'essentialisation de l'œuvre de Mallarmé, que nous négligeons le *processus* qui a vu naître ces états définitifs. Ce parti pris se justifie d'une part par la nécessité de délimiter et de stabiliser notre objet de recherche. D'autre part, et plus que tout, nous pensons que l'instant où Mallarmé, au seuil de la mort, rassemble les « mille bribes³ » que constituent ses différents textes pour leur donner une forme qu'il considère lui-même comme définitive, est un moment particulièrement intéressant d'un point de vue rhétorique. C'est l'occasion de corriger les faux pas du passé, de se donner, en même temps qu'au texte, une figure cohérente, définitive, avant que l'éternité ne change enfin le poète en lui-même. Cet autoportrait *ne varietur* ne sera certes pas entièrement satisfaisant. De même que les *Divagations* sont « épars[es] et privé[e]s d'architecture⁴ », de même la figure de Mallarmé qui s'en dégage garde les traces des accidents de l'existence. Mais elle parvient cependant à se dégager – comme le cloître brisé des *Divagations* exhale encore sa doctrine. La rhétorique de la présentation de soi du vieux Mallarmé sera donc notre principal objet d'étude.

Pour la même raison, nous n'accorderons qu'une importance secondaire à la correspondance du poète et aux œuvres inachevées (« Igitur », les notes pour un tombeau d'Anatole, sur le langage ou en vue du « Livre »). Les œuvres qui n'ont pas été publiées, et *a fortiori* celles restées à l'état de notes, n'ont d'autre destinataire que le poète lui-même ; il est donc difficile de les intégrer dans notre perspective rhétorique. La correspondance implique bien évidemment le déploiement d'une rhétorique de la présentation de soi, mais dans un cadre privé, *a priori* fermé au grand public. Une exception notable est la lettre « autobiographique » à Verlaine⁵ : Mallarmé sait que le récit qu'il y fait de sa vie aura une diffusion large⁶. Ces délimitations étant tracées, nous ne nous interdirons évidemment pas de consulter ces textes qui sont en marge de l'œuvre, y compris les états antérieurs des textes définitifs, et de les

¹ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Bruxelles, E. Deman, 1899. Nous citons ce texte dans l'édition moderne de la collection « Bibliothèque de la Pléiade » de Gallimard.

² Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, E. Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1897. Nous citons ce texte également dans l'édition moderne de la collection « Bibliothèque de la Pléiade » de Gallimard.

³ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, II-XI, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965-85, II, p. 302. Nous référerons dorénavant à cette édition comme « *Correspondance* », suivi du chiffre romain correspondant au volume.

⁴ « Un livre comme je ne les aime pas... », II, p. 82.

⁵ Lettre du 16 novembre 1885 (*Correspondance*, II, pp. 299-304).

⁶ La lettre servira de base à la notice que Verlaine rédigera sur Mallarmé dans la série *Les hommes d'aujourd'hui*.

alléguer parfois comme preuve ou soutien de nos interprétations. Sans faire partie de notre objet d'étude, ils n'en ont pas moins de précieuses vertus explicatives.

Notre méthode se fondera essentiellement sur l'analyse rigoureuse des sources primaires. Par rigoureux, nous entendons surtout deux choses. Le principal danger qui guette le lecteur de Mallarmé nous semble être celle de sortir quelques phrases particulièrement claires de leur environnement textuel, au risque d'infléchir, voire de fausser leur sens¹. C'est à ce prix qu'est née, selon nous, l'image du poète de l'absence. Nous nous sommes donc fixé pour règle de replacer chaque passage cité dans le contexte du poème ou de l'article dont il est extrait, et de ne citer qu'exceptionnellement des phrases isolées. Cela peut paraître fastidieux, d'autant plus que le mallarméen est une langue difficile. Le rendu pourrait parfois sembler maigre compte tenu de l'effort investi. Mais ce n'est finalement que respecter une loi immémoriale de l'herméneutique, qui fait résider le sens dans une dialectique entre la partie et le tout. Cette approche comporte d'ailleurs un effet secondaire avantageux qui tient au fait que la présence de Mallarmé est souvent au plus palpable dans la « scénographie » même de chaque poème. Elle a tendance à disparaître quand on isole les quelques phrases les plus frappantes de chaque texte.

L'autre règle qui préside à notre lecture concerne la syntaxe de Mallarmé. Cette syntaxe peut sembler plastique, ambiguë, lâche. Différents commentateurs ont ainsi pu proposer des interprétations diamétralement opposées d'un même passage, se fondant sur des analyses syntaxiques divergentes. Or, la syntaxe de Mallarmé est à nos yeux, entre toutes, rigoureuse². L'obligation qui en résulte pour nous est la suivante : si, malgré tous nos efforts, nous ne

¹ Selon Patrick Thériault, cette pratique du lecteur est programmée par le texte mallarméen lui-même : « De fait, les énoncés bien ciselés de Mallarmé, comme prédécoupés par ses soins, se destinent à l'interprétation comme autant de *reliques*. On en jouit d'autant plus facilement et librement qu'ils ont 'tout ce qu'il faut' pour susciter le désir. Ils semblent s'offrir d'eux-mêmes à une appropriation décontextualisante, à une récupération qu'il est bien venu de qualifier de *fétichisante*, si par fétichisation on entend l'isolement particularisant et sexualisant d'un élément d'un tout (*op. cit.*, p. 310) ». Nous pensons que cela est bien vu, mais souhaitons tout de même veiller à ne pas fétichiser nous-même ces « reliques » mallarméennes.

² Voir ce qu'en dit Bertrand Marchal dans la conclusion de *Lecture de Mallarmé* : « On sait le respect que Mallarmé portait à ce « pivot » de l'intelligibilité [i.e. la syntaxe, que Mallarmé qualifie ainsi dans 'Le Mystère dans les lettres'], et même s'il en fait parfois un usage tout particulier (au point que Jacques Scherer a pu écrire une *Grammaire de Mallarmé*), son économie générale est largement respectée. C'est pour cette raison que l'on peut rejeter presque à coup sûr toutes les interprétations qui reposent sur une manipulation artificielle de la syntaxe (Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, J. Corti, 1983, p. 295) ».

parvenons pas à analyser grammaticalement une phrase, nous ne la citerons pas – et si nous devons absolument la citer, ce sera avec toutes les précautions nécessaires.

Un objet d'étude comme celui que nous avons choisi – la présence de Mallarmé – nous semble incompatible avec toute perspective qui considère l'œuvre d'art isolément. Toute présence étant toujours présence à *un certain lieu* et *devant quelqu'un*, notre objet sera donc éminemment relationnel. La perspective que nous avons choisi d'embrasser est celle de la rhétorique. En mettant l'accent sur l'aspect communicatif du texte, la rhétorique est résolument relationnelle. Le texte est produit par *quelqu'un*, à une *occasion* particulière, pour exercer une influence sur *quelqu'un d'autre*, à propos de *quelque chose*. Impossible en rhétorique de parler d'absence, sinon comme un mode particulier de présence. Qui plus est, la rhétorique voit toujours dans le texte un vouloir, une tension vers quelque chose, ou, pour utiliser un mot honni par la théorie de la disparition auctoriale, une intention. Cette intention ne nous est certes pas directement accessible (Mallarmé est mort), mais elle reste très sensible dans le texte et constitue une forte marque de présence.

La rhétorique s'intéresse aussi de près à la figure de l'auteur, à l'ethos de l'orateur. Cet angle d'analyse nous sera d'abord utile pour étudier la gestion par Mallarmé de son image, la manière dont il s'attribue de la valeur, dont il se construit une auctorialité. Cela nous permettra aussi d'aborder les enjeux de cette présence, car l'ethos constitue plutôt une preuve (*pistis*) qu'un objectif en lui-même. Si l'on ne peut négliger la part du marketing personnel, surtout pour quelqu'un d'aussi dépendant de sa *marque* qu'un poète, nous considérons cependant que l'ethos relève forcément d'une intentionnalité plus étendue. Nous ferons ainsi largement appel à la rhétorique classique telle qu'elle a été élaborée par Aristote, et revue au vingtième siècle par Chaïm Perelman notamment. La rhétorique plus spécifiquement littéraire issue de l'école de Chicago nous inspirera également. Les travaux de Wayne Booth¹ et de James Phelan² nous guideront particulièrement dans la discussion au sujet de la communication littéraire et de la transmission de valeurs.

La contrepartie symétrique de cette rhétorique de la présentation de soi est le travail d'herméneute confié au lecteur. Il ne s'agit pas pour lui de déchiffrer l'ethos de l'auteur comme un rébus, mais d'entrer en dialogue avec le texte. La lecture constitue une rencontre,

¹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1983.

² James Phelan, *Experiencing Fiction : Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, Ohio State University Press, 2007.

non sans frictions, entre la tradition représentée par le texte, et le présent du lecteur et de ses préjugés. Pour Hans-Georg Gadamer, comprendre un texte venant du passé, c'est le faire résonner avec les préoccupations du présent, c'est-à-dire le rendre présent. *Comprendre* devient *se comprendre* (*sich verstehen*¹), établir un *accord* (*Verständigung*), entre l'auteur et le lecteur : compréhension *avec* le texte et son auteur, et non simplement compréhension *du* texte.

Plus généralement, la perspective que nous privilégierons ici est celle, phénoménologique, de l'expérience de la lecture. La rhétorique de la présentation de soi n'a de sens qu'en vue d'une telle expérience. L'auteur cherche à influencer le lecteur, à produire sur lui un effet. Ce que représente en premier lieu Mallarmé, c'est une œuvre littéraire, et donc la possibilité d'une expérience de lecture, l'occasion d'un échange, d'une communication entre auteur et lecteur qui rend l'auteur présent, le re-présente, pourrait-on dire². L'expérience générale de la lecture de Mallarmé nous est évidemment inaccessible en tant qu'objet de recherche empirique. Le cadre modeste de notre thèse, ainsi que la difficulté de cette lecture, nous ont également interdit d'effectuer des recherches sur l'expérience de lecteurs empiriques autres que nous-mêmes. Peut-être nous reprochera-t-on alors de nous être servi d'une méthode introspective, avec tous les risques qu'elle comporte d'en tirer des jugements subjectifs. En assumant ce rôle du « lecteur », nous avons cependant essayé, autant que faire se peut, de nous défaire des préjugés qui nous sont propres, tout en assumant sans scrupules ceux qui appartiennent plus généralement à notre culture et à notre époque. Distinction évidemment impossible à tenir de manière absolue. Lorsque nous parlons de « l'expérience du lecteur », il faut donc entendre un lecteur imaginé par nous à partir de nous-mêmes, et dont les principales caractéristiques sont : il/elle vit au début du XXI^e siècle ; il/elle a passé une part substantielle des heures qui lui sont imparties à lire Mallarmé.

Enfin, s'il ressort de ce que nous venons de dire que notre méthode ne sera pas *historiciste*, puisque nous sommes à l'affût de ce que Mallarmé peut nous dire à *nous, aujourd'hui*, cette méthode n'en sera pas moins obstinément *historique*. L'histoire littéraire, voilà un autre mot qui n'a pas eu la cote auprès de ceux qui voient en Mallarmé le poète de l'absence.

Cependant, nous pensons à la suite de Pascal Durand que Mallarmé est un être éminemment

¹ Jean Grondin, « Gadamer's basic understanding of understanding », *The Cambridge Companion to Gadamer*, éd. Robert J. Dostal, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 39.

² Yves Citton utilise pour sa part le terme *actualiser* pour désigner cette tâche de l'herméneutique littéraire (*Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* Paris, éd. Amsterdam, 2007).

historique, qui appartient de plein droit à son époque. Pour espérer le comprendre, il faut non seulement faire résonner ses mots dans notre présent, mais aussi voir comment il a été déterminé par *son* présent et par son passé, et comment il détermine à son tour son avenir – l’avenir de la littérature, l’avenir de sa gloire. Cette conscience historique est en fait la troisième caractéristique du lecteur que nous imaginons. En rendant ainsi à Mallarmé son historicité, nous pensons pouvoir relativiser la portée de certaines formules qui semblent aujourd’hui extrémistes (comme « L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète¹ »).

Pour étudier la présence de Mallarmé, son absence sera notre point de départ. Il s’agira d’abord de tracer la généalogie de la figure traditionnelle du Mallarmé absent, du « vertige de l’absence ». Cette figure a été promue, non seulement par les théoriciens de la mort de l’auteur, mais aussi bien par Mallarmé lui-même. Nous nous attacherons donc d’abord à ce qui, dans l’œuvre de Mallarmé, relève de l’absence : comment Mallarmé a-t-il programmé sa réception comme poète absent ? Et surtout, quel est pour lui l’enjeu de cette absence, sa signification, sa portée ? Il faudra ensuite comprendre comment une certaine critique a abondé dans le sens de l’absence. Comment Valéry d’abord, puis Blanchot, Barthes et Foucault se sont accaparés de ce phénomène, ayant d’une certaine manière fait de l’absence le mode d’être de Mallarmé. Ériger ainsi l’absence comme la clef même de l’œuvre du poète, cela répondait à des préoccupations précises, qu’il nous importera aussi de mettre au clair. En reconstruisant le champ d’application que Mallarmé donne à l’absence, nous pourrons reprocher à Blanchot et Foucault d’avoir considérablement réduit l’œuvre de Mallarmé en n’y voyant que le discours du « mot lui-même — non le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire² ».

On procédera ensuite à l’investigation de la présence de Mallarmé, de la construction d’une figure de l’auteur dans le texte, que nous pourrons appeler, avec Wayne Booth, l’« auteur implicite³ ». Nous étudierons donc les postures prises par Mallarmé dans son œuvre, et nous ne verrons dans l’absence que l’une de ces postures. Nous analyserons des postures de divers

¹ « Crise de vers », II, p. 211.

² Michel Foucault, *op. cit.*, p. 317.

³ « Implied author ». On traduit aussi parfois ce concept par « auteur impliqué », traduction qui, malgré les apparences, n’est pas tout à fait propre et nous semble en outre comporter des connotations fâcheuses. Booth définit l’auteur implicite comme « l’image que l’auteur crée de lui-même (*op. cit.*, p. 495) ».

niveaux : des postures de « Monsieur » et de sujet phénoménologique qui contribuent à créer, dans l'œuvre de Mallarmé, un « effet-personne », et des postures de poète, qui correspondent aux « scénographies auctoriales¹ » étudiées par José-Luis Diaz pour l'âge romantique. Ces scénographies sont évidemment historiquement conditionnées, et il importera de comparer les postures de Mallarmé à celles de ses contemporains et de ses aînés. Les postures auctoriales ont une dimension rhétorique et sociologique à laquelle il faudra être particulièrement attentif : par leur lien avec l'ethos du locuteur, elles semblent déterminantes dans la formation de la valeur littéraire. Comment Mallarmé s'efforce-t-il donc de séduire le lecteur, d'augmenter par sa figure l'impact de son œuvre dans le champ littéraire ? La figure de l'auteur incarne enfin *des* valeurs, une vision du monde. La lecture comporte ainsi une dimension proprement éthique qui est l'un des modes de présence les plus intéressants d'un auteur.

Par-delà l'engagement direct du lecteur avec son œuvre, Mallarmé représente une fortune littéraire, une sorte de présence oblique, un écho qui va s'atténuant : citations canonisées, influences obscures exercées sur des poètes postérieurs, qui à leur tour en ont influencé d'autres encore. « [L]e resplendissement d'un nom dans la mémoire des hommes », comme dit le poète mis en scène par Villiers de l'Isle-Adam dans « La machine à gloire² ». En somme, Mallarmé représente, comme chez Gadamer, une tradition à laquelle se confrontent sans cesse de nouvelles générations, qui, venant à Mallarmé avec leurs objectifs et leurs préjugés propres, y trouvent toujours autre chose que ce qu'on y a vu avant. Les pages qui suivent sont le résultat de notre confrontation avec cette tradition.

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, H. Champion, 2007.

² Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « La machine à gloire », *Œuvres complètes*, I, éd. A. Raitt, P.-G. Castex et J.-M. Bellefroid, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 584.

1. Mallarmé : les deux visées

« Crise de vers », c'est l'art poétique de Mallarmé, pense-t-on souvent. C'est en tout cas un texte dans lequel le poète critique la poésie, et analyse la crise qu'elle subit à la fin du dix-neuvième siècle. La dernière partie de ce texte est par excellence le lieu visité par ceux qui attribuent à Mallarmé une poétique de l'absence. Commençons donc par analyser ce texte fondateur, et voyons ensuite ce qu'il a inspiré aux commentateurs.

On sait que « Crise de vers » est un véritable patchwork, fabriqué à partir de trois articles différents, répondant à des objectifs variés¹. Le résultat n'en est pas moins *une* réflexion suivie, même si le statut du contenu venant de « Vers et musique en France » a sensiblement changé. Dans la première partie de « Crise de vers », tirée essentiellement de ce texte, Mallarmé passe en revue les principaux acteurs de la crise poétique contemporaine (Verlaine, Régnier, Laforgue, Moréas, Viélé-Griffin, Kahn... etc. – lui-même n'est que témoin des événements, dit-il). Puis il affirme brusquement (même si le ton parfois ironique ou désinvolte du palmarès pouvait déjà le suggérer) que « ce traitement, si intéressant, par la versification subi » n'est pas l'essentiel : la crise se cache plutôt dans « nos circonstances mentales vierges² ». Ce revirement dramaturgique minimise l'importance de l'évolution technique de la versification (qui était la question centrale dans « Vers et musique en France ») et place le centre de gravité de « Crise de vers » sur les motivations profondes de la crise. Une table rase est apparue en poésie, et c'est manifestement la musique qui en est responsable :

Quelque explosion du Mystère à tous les cieux de son impersonnelle
magnificence, où l'orchestre ne devait pas ne pas influencer l'antique effort qui
le prétendit longtemps traduire par la bouche seule de la race³.

La poésie n'a pas pu être indifférente à la manière dont la musique (« depuis Wagner ») traduit le Mystère. La fin de l'article (sur laquelle notre intérêt se porte ici) cherche à analyser la poésie à la lumière de cette influence musicale.

¹ « Vers et musique en France » (publié pour la première fois dans le *National Observer* du 26 mars 1892, « Averses et critique » (publié dans *La Revue blanche* du 1er septembre 1895) et l'« Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil (publié en 1886).

² II, p. 209.

³ *Ibid.*, pp. 209-210. Dans la première partie de « Crise de vers », la mort de Victor Hugo est alléguée comme facteur déclenchant de la crise de vers. Il semble ici que la présence de Wagner soit plus déterminante pour l'évolution de la poésie que l'absence de Hugo.

L'analyse est construite autour d'un « indice double conséquent¹ ». Quel est ce double indice ? C'est un indice de la crise poétique, consécutif à l'influence de la musique. Il est double parce qu'il correspond aux deux « visées » qui sont devenues les principales préoccupations de la poésie : la « Transposition » et la « Structure² ». Avec leurs majuscules initiales, ces deux principes sont personnifiés, des espèces de déesses sous l'égide desquelles se place la nouvelle poésie. Mallarmé analyse l'une après l'autre ces deux faces de la crise, qui chacune tend à plier la poésie vers une certaine forme d'absence.

La Transposition

Ce que Mallarmé appelle la « Transposition », c'est en réalité tout ce qu'on entend, depuis Aristote, par le terme de *mimésis*, c'est-à-dire le passage de la réalité à l'art. Comment est-il possible de « représenter » le réel dans l'art, et que reste-t-il de ce réel une fois devenu art ? Cette relation est toujours problématique, bien sûr, mais en musique, un art *a priori* peu représentatif, elle l'est encore davantage. La question se pose avec acuité à une époque où la musique revendique le statut d'« art total », et elle se pose donc aussi pour la poésie.

Le terme de « Transposition » traduit la vision très spatiale qu'a Mallarmé de la réalité comme de la poésie : l'acte poétique consiste à prélever l'objet dans son milieu naturel (la réalité), et le replacer dans un autre milieu (la langue, la poésie). Quelles sont selon Mallarmé les conséquences de cette opération pour l'objet ?

Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refusent les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder de rien que la suggestion. Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination.. Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régisse les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillant

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 211. Le double tiret (« Indice double conséquent — ») a valeur de deux-points. Cela se voit plus clairement dans « Averses ou critique » : « Indice double conséquent — / Une *transposition* [...]. / La *structure*, second souci contemporain [...] (*Ibid.*, p. 331) ».

l'architecture du palais, le seul habitable ; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal¹.

Remarquons d'abord que Mallarmé ne parle manifestement pas ici de sa propre poésie, ni même de ses propres réflexions sur la poésie idéale. Il fait une synthèse, empiriquement basée sur la production des diverses « Écoles » poétiques contemporaines, et sur ce que la presse écrit à leur propos. C'est donc toujours en tant que « témoin » qu'il se prononce (ce paragraphe provient aussi de « Vers et musique en France », où Mallarmé revendique ce statut de témoin). Le point commun de toutes ces écoles est « un Idéalisme » qui s'oppose au matérialisme des « matériaux naturels ». Mallarmé insiste de nouveau sur l'exemple musical : les fugues et les sonates excluent aussi ces matériaux naturels. En musique, cet idéalisme semble relever de la nécessité : pour un art non (ou peu) représentatif, il est impossible de donner une présence aux choses dans l'art, donc de les transposer telles quelles. Par le passé, la littérature a eu la « prétention » de faire exactement cela, et des chefs-d'œuvre en ont résulté (le « réalisme » au sens large). Mais voici que la poésie se met à suivre la musique sur ce point.

Ce que suggère la boutade de la fin du paragraphe (les pages du livre se refermeraient mal sur la pierre matérielle), c'est qu'il est aussi peu naturel pour la littérature que pour la musique de vouloir reproduire la réalité matérielle. La littérature devrait donc rendre l'horreur de la forêt plutôt que son bois, l'orgueil du palais plutôt que sa pierre. Une justification de cet idéalisme vient au paragraphe suivant, extrait de « La Musique et les Lettres », et signalé comme tel :

« Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion* je sais, *suggestion* : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive peut-être, qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile, soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout². »

L'idéalisme esquissé par Mallarmé n'est en rien une dévalorisation de la réalité matérielle, comme cela a pu être le cas pour le poète dans le passé³. Cette réalité est en fait éminemment *attrayante*. Mais si l'on essaye de la transposer telle quelle dans le langage (par un procédé nommé *description*, cher à la littérature réaliste), ce pouvoir d'attraction disparaît, les objets

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*

³ Voir notamment « Les fenêtres » (I, pp. 9-10).

sont voilés. Plutôt que la description, la tendance pour l'art est dorénavant l'évocation, l'allusion, la suggestion... La littérature se trouve ainsi bornée et exemptée, c'est-à-dire qu'on circonscrit pour elle un domaine d'action, et la libère de tout devoir hors de ce domaine. Il y a donc deux espaces bien distincts. Celui du monde phénoménal où le sujet peut jouir de la présence matérielle et silencieuse des choses, et celui de l'art, où le sujet doit en transposer l'esprit. Le domaine de la poésie est uniquement ce dernier espace, sous peine de tautologie ou, pire, de ne produire qu'une version dégradée de la réalité.

Déjà dans la périphrase (« la dispersion volatile ») utilisée par Mallarmé pour désigner cet esprit que la poésie libère des choses et transpose au livre, on voit que cette transposition a quelque chose à voir avec l'absence. L'esprit est volatile, par opposition à la matérialité des choses. Il se disperse : il est ce que les choses n'arrivent pas à retenir. Dans le chapitre « transposition » de l'article « Averses et critique » ce lien est plus clairement établi. Mallarmé affirme là qu'il n'y a « aucune interception, du reste, par le verbe, aux matériaux qui ne sont dès que dits¹ ». Cette affirmation péremptoire, qui a disparu de « Crise de vers », dit sur le mode pédagogique et sérieux ce que l'article des *Divagations* dit sur le mode ironique : que la pierre matérielle ne saurait être inscrite dans un livre. Dès qu'une chose matérielle est dite – parlée ou écrite –, elle cesse d'être matérielle, et dans un certain sens elle disparaît.

« Crise de vers » parle bien de disparition, lorsqu'après avoir évoqué la deuxième « visée », la Structure, Mallarmé revient à la Transposition :

Un désir indéniable, à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même écrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

À 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.

¹ II, p. 331.

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 bouquets¹.

Remarquons d'abord qu'une fois encore Mallarmé se présente comme témoin ou faiseur de synthèses plutôt que comme théoricien de la littérature. Ce n'est pas lui qui veut distinguer deux états de la parole – c'est son temps. Tout langage, sauf la littérature, utilise la parole de manière brute – pour *reporter*. Les locuteurs ont la prétention, et l'illusion, de reproduire la réalité telle quelle. Outre le fait qu'une telle reproduction est impossible, ils agissent ainsi de manière parfaitement tautologique, et auraient pu aussi bien s'exprimer en échangeant de l'argent.

Avec la littérature, il en va tout autrement, car celle-ci est consciente qu'en parlant, elle transpose ce dont elle parle sur un autre espace qui entraîne sa disparition. Ou sa « presque disparition », comme il est dit ici – détail significatif ! Et cette disparition a une contrepartie positive : l'apparition de la fleur idéale, absente certes des « tous bouquets » (de la réalité), mais présente, musicalement, dans cet autre espace qu'est l'esprit.

La Structure

À la « presque disparition » de ce dont parle le poète, répond une autre disparition, celle, « élocutoire », de celui qui parle :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle et enthousiaste de la phrase².

On voit que la disparition du poète est sur un autre plan que celle de l'objet. La disparition de la réalité était présentée comme une conséquence inévitable de son ontologie, incompatible avec une existence dans la langue (même si des tentatives honnêtes pour réaliser cette impossible cohabitation avaient été faites). La disparition du poète est le résultat d'un choix. Il cède lui-même, de plein gré, faut-il supposer, l'initiative aux mots.

¹ *Ibid.*, pp. 212-213.

² *Ibid.*, p. 211.

On peut se demander qui parle dans ce paragraphe. Est-ce toujours le témoin des événements, ou est-ce maintenant le poéticien normatif – qui appelle de ses vœux cette disparition du locuteur dans la poésie ? La poésie actuelle n’y est plus explicitement mentionnée mais il y est fait référence, par opposition implicite avec « l’ancien souffle lyrique », qui semble faire allusion au romantisme. L’ancienne poésie est celle qui laisse entendre la respiration de l’homme, et la nouvelle est une poésie silencieuse. Rapport du témoin. Cependant, Mallarmé semble ici fixer un but (l’œuvre pure) qui demande un procédé (la disparition du poète et l’initiative aux mots). Appel du poéticien.

Il devient plus clair dans le paragraphe suivant que la disparition du poète relève de la visée nommée Structure :

Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l’auteur : or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho — des motifs de même jeu s’équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre. Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif. Instinct, je veux, entrevu à des publications et, si le type supposé, ne reste pas exclusif de complémentaires, la jeunesse, pour cette fois, en poésie où s’impose une foudroyante et harmonieuse plénitude, bégaya le magique concept de l’Œuvre. Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l’authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l’espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d’art¹.

Mallarmé analyse ici différents phénomènes d’organisation dans l’œuvre littéraire. Il parle d’abord de la position des poèmes entre eux dans l’espace du livre, mais dit ensuite que cette relation est valable aussi entre les vers dans le poème, et même entre plusieurs livres (voire tous ?). La structure des relations entre plusieurs livres est ici la définition du concept d’Œuvre. Dans cette Œuvre, il n’y a évidemment plus d’auteur, car cette structure n’a pas été conçue par une personne. Elle est le résultat, non du hasard, mais du « génie », entité anonyme qui semble désigner l’action collective et inconsciente de tous les auteurs. Notons que ce changement de perspective n’est qu’en partie engagé (la jeunesse ne fait que bégayer le concept de l’Œuvre). Le témoin semble donc ici voir plus loin que cette jeunesse poétique dont il analyse l’évolution.

¹ *Ibid.*

Cependant, ce n'est pas seulement dans cette perspective collective que l'auteur disparaît. L'organisation du livre prend en fait le relais de l'auteur afin de garantir que l'œuvre ne soit pas le fruit du hasard. Plutôt qu'affirmer que la structure fait disparaître l'auteur, on dira donc qu'elle crée les conditions pour que l'auteur lui-même puisse décider de disparaître. Si d'autres livres, comme *Les Essais* de Montaigne¹, ont absolument besoin de l'auteur en tant que principe d'organisation et assurance contre le hasard, la structure évoquée par Mallarmé dispense de cette obligation. On a ainsi presque l'impression que la « visée » est en fait d'« omettre l'auteur », et que la structure n'est que le procédé pour obtenir cette omission.

Toutefois, la structure répond aussi à un objectif lié aux ambitions hégémoniques de la musique, avec laquelle elle doit permettre à la poésie de faire concurrence. Les mutations de la versification témoignent en fait, selon Mallarmé, de la recherche d'un

art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique².

La structure est donc aussi une forme de transposition. Elle transpose les rapports entre les objets de la réalité, ces rapports qui constituent la Musique (avec un grand *M*). Si la poésie ne peut donc reproduire les objets matériels, elle peut recréer ces *rappports*, qui sont spirituels. En cela elle reprend son bien à la musique (avec un petit *m*), art par excellence des rapports, qui avait jusque-là le monopole de cette forme de transposition.

Transposition et Structure, telles sont donc les deux grandes catégories qui permettent à Mallarmé d'analyser les mutations que subit la poésie à la fin du dix-neuvième siècle. Toutes deux sont liées à l'absence. La Transposition opère la « presque disparition vibratoire » des faits de nature tandis que la Structure permet la « disparition élocutoire du poète ». Cependant, les deux contiennent également une *présence* : la Transposition fait advenir la « notion pure » et la Structure fait advenir « la Musique », c'est-à-dire « l'ensemble des rapports existant dans tout ».

¹ Comme le suggère Wayne C. Booth (*op. cit.*, p. 226).

² II, p. 212.

Les commentateurs de Mallarmé reviennent sans cesse sur ces pages de « Crise de vers », mais jusque récemment ils ont eu tendance à ne voir que l'absence. Voyons donc maintenant comment quelques commentateurs emblématiques ont lu ces pages, pour tenter de comprendre comment s'est établie la figure du poète absent.

2. Paul Valéry : la poésie pure

La chose qui frappe d'abord quand on considère ce que Paul Valéry a écrit sur son maître, c'est l'incroyable influence que la personne de Mallarmé exerce sur son disciple. Valéry lui voue une admiration sans bornes, en même temps qu'il le considère comme « la seule tête — hors de prix ! — à couper pour décapiter toute Rome¹ ». La figure de Mallarmé est intimement liée, dans l'esprit de Valéry, à son propre destin :

Il a joué sans le savoir un si grand rôle dans mon histoire interne, modifié par sa seule existence tant d'évaluations en moi, son *action de présence* m'a assuré de tant de choses, m'a confirmé dans tant de choses ; et davantage, elle m'a intimement interdit tant de choses que je ne sais enfin démêler ce qu'il fut de ce qu'il me fut².

Valéry insiste donc sur la *présence* de Mallarmé, sur son *action de présence*. C'est là une action que Mallarmé exerce par son existence plus que par son œuvre. Valéry admire Mallarmé *personnellement*, il admire la personne, la figure personnelle de Mallarmé. On entend derrière cette *action de présence* les échos de paroles glissées sous le ciel étoilé de Valvins³, sur le Quai d'Orsay après le concert⁴, et surtout : le mardi soir à la rue de Rome. Dans ses écrits, Valéry tend ainsi à héroïser la figure de Mallarmé, qu'il entoure d'une aura de mystère.

Mallarmé est certes une figure utile pour Valéry – comme protecteur *et* comme tête à couper. La relation privilégiée qu'il a entretenue avec le vieux Mallarmé est telle qu'il hérite d'une partie du prestige du maître, qui va croissant dans les premières décennies du vingtième siècle. Un titre d'article tel que « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé » a pour but de favoriser ce transfert. En même temps, Valéry se met parfois en valeur en affichant son désaccord avec Mallarmé. Au-delà de ce marketing personnel, les écrits de Valéry sur Mallarmé ont eu une énorme influence, et beaucoup de lieux communs de la critique mallarméenne y trouvent leur origine. Dans les pages qui suivent, on s'intéressera aux jugements de Valéry sur Mallarmé, qui, comme on le verra, placent la poésie de son maître du côté de l'absence.

¹ Comme il le dit dans une lettre à Albert Thibaudet de 1912 (Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1962, p. 95).

² Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *Œuvres*, I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 634.

³ *Ibid*, p. 626.

⁴ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 176.

S'il y a une chose que Valéry a retenu de « Crise de vers » c'est le concept de « L'œuvre pure », ou plutôt cette expression dont Valéry lui-même fait un concept. Dans les *Cahiers*, il se dit « possédé par le Démon de la pureté¹ », et il va aussi rallier Mallarmé à cette cause :

La poésie pure n'[est] qu'une limite située à l'infini, un idéal de la puissance de beauté du langage... Mais c'est la direction qui importe, la tendance vers l'œuvre pure. Il est important de savoir que toute poésie s'oriente vers quelque *poésie absolue*... C'est celle-ci dont Mallarmé a médité l'existence et de laquelle il a essayé, à tout prix, de se rapprocher par les développements de son art².

Valéry n'hésite donc pas à voir dans la pureté le but même de la poésie de Mallarmé. La poésie pure est certes une idée limite, un idéal peut-être inaccessible, mais ce n'est pas qu'une expérience de pensée : elle oriente le faire poétique même de Valéry et de Mallarmé.

Qu'est-ce que la poésie pure ? En quoi Mallarmé s'en approche-t-il, selon Valéry ? Céder l'initiative aux mots, avait dit Mallarmé, et Valéry, plus intéressé par la technique concrète, dit « écrire à partir des mots » :

La tentative de Mallarmé d'*écrire* au moyen — à partir des *mots*, tandis que le mode universel est d'*écrire malgré* les mots et de s'en servir sans les percevoir, de *placer l'attention* (comme on *place* la voix) dans l'objet et dans le résultat — —

— tellement que l'opération littéraire engendrât l'objet plus qu'elle ne fût par lui engendrée et qu'elle prît l'importance capitale, — et que l'œuvre fût rigoureusement impersonnelle, pût avoir plusieurs *sens*, ne correspondît pas à l'objet — ni ne fût pas l'acte d'*une* personne tant que d'un « esprit », c'est-à-dire d'un *système complet potentiellement*.

Cette tentative revient à trouver ce qui est indépendant des coordonnées (ici *moi* et *objet*) — une littérature *intrinsèque*. Mais s'il fallait qu'elle fût faite — et on ne saurait trop admirer les pressentiments qui ont induit M à la faire — elle ne pouvait toutefois³ — —

Valéry dénonce ici à la suite de Mallarmé l'usage brut du langage qui s'intéresse plus à la réalité matérielle qu'au langage lui-même devenu totalement transparent. Selon Valéry, l'opération littéraire chez Mallarmé (que ce dernier appelle Transposition) crée l'objet, et non l'inverse. Cela ressemble à ce que dit Mallarmé dans « Crise de vers », mais la perspective

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 303.

² Paul Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, I, pp. 676-677.

³ Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 1104.

est assez différente. L'objet semble ici être créé *ex nihilo* par la poésie, alors que la « notion pure » telle que décrite par Mallarmé, était certes une abstraction de la réalité, mais procédait quand même de cette réalité. Dans l'analyse de Valéry, il n'y a pas véritablement de *transposition*, mais une simple *position* intransitive. Pour Valéry, Mallarmé cherche une littérature intrinsèque, indépendante des « coordonnées ». Les exemples qui sont donnés de coordonnées – *moi* et *objet* – correspondent à la double disparition que nous avons constaté dans « Crise de vers », celle de la réalité et celle du poète, mais le propos est à notre sens radicalisé.

Lorsque Valéry analyse la poésie de Mallarmé, il est obsédé par les *refus* du poète. L'image de Mallarmé qui en résulte est assez austère :

Tout ce qui plaît à la plupart était expurgé de cette œuvre. Point d'éloquence ; point de récits ; point de maximes, ou profondes ; point de recours direct aux passions communes ; nul abandon aux formes familières ; rien de ce « trop humain » qui avilit tant de poèmes¹...

Nous pouvons déjà nous risquer à dire que cette vision « pure » de la poésie de Mallarmé correspond à une lecture assez sélective de ses poèmes. Ce qui est certain est que la poésie mallarméenne vue par Valéry a quelque chose d'inhumain. L'œuvre pure implique l'absence de l'humain, de « cette vue mêlée des choses qu'on appelle *humanité*² ». Cette absence de référence « AU RÉEL³ » est différente de la presque disparition du réel décrite par Mallarmé. Elle est liée à un thème cher à Valéry : la poésie est le langage comme corps, le sensuel du langage. En poésie, la forme prime sur le contenu. Valéry va jusqu'à dire que « le fond n'est qu'une forme impure, – c'est-à-dire mêlée⁴ ». Le fond est du côté du mêlé, de l'humain, et seule la forme est pure. Comme dans la formule magique, « l'accent et l'allure de la voix l'emportent sur ce qu'elle éveille d'intelligible⁵ ». Mallarmé est pour Valéry comme un chaman qui profère des formules dont l'efficacité tient de la seule forme.

Il est aussi, par opposition aux arithméticiens, algébriste. Cette métaphore, qui revient souvent chez Valéry, traduit la prévalence de la structure sur le contenu :

¹ Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, I, p. 647.

² Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 1125.

³ *Ibid.*

⁴ Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, I, p. 657.

⁵ *Ibid.*, p. 650.

[Mallarmé] rejoignait [...], — je le lui dis, un jour, — l'attitude des hommes qui ont approfondi en algèbre la science des formes et la partie symbolique de l'art mathématique. Ce genre d'attention se rend la structure des expressions plus intéressante que leurs sens ou leurs valeurs. Les propriétés des transformations sont plus dignes de l'esprit que ce qu'il transforme ; et je me demande parfois s'il peut exister une pensée plus générale que la pensée d'une « proposition », ou la conscience de penser quoi que ce soit¹...

L'arithmétique applique, travaille sur le contenu, tandis que l'algèbre travaille sur les opérations mêmes qu'on peut faire sur le contenu. Le degré de généralité et d'abstraction est donc plus grand, ce qui ne peut que plaire à Valéry. Notons bien cependant que cette algèbre n'est pas exactement ce que Mallarmé appelait « Structure ». Pour Mallarmé, cette structure avait quelque chose à voir avec la réalité matérielle, car, comme en musique, elle était censée être une transposition de « l'ensemble des rapports existant dans tout² ». Selon Valéry, en cela autrement plus abstrait, c'est « la structure de notre univers intellectuel³ » qu'il s'agit de découvrir par l'algèbre de la syntaxe.

La poésie et le monde spirituel tendent ainsi chez Valéry à former un système à part, autotélique et sans lien avec le réel. Il attribue souvent à Mallarmé ce même souci, sans que cela soit toujours bien cautionné. L'absence au monde de Mallarmé, et l'absence du monde dans la poésie de Mallarmé sont ainsi amplifiées par le fait que Valéry omet de mentionner toutes les fois où le « trop humain », l'« éloquence », et toutes ces choses qui plaisent « à la plupart » interviennent chez Mallarmé.

Qu'en est-il de la « disparition élocutoire du poète » ? On a déjà vu que la littérature « intrinsèque » supposait l'indépendance des « coordonnées » – dont le *moi* du poète. On a vu aussi que la tentative de Mallarmé d'écrire « à partir des mots » impliquait que l'œuvre soit « rigoureusement impersonnelle », et qu'elle ne soit « pas l'acte d'une personne tant que d'un 'esprit'⁴ ». Valéry reprend donc l'équation mallarméenne *initiative aux mots = disparition du poète*. Toutefois, il y a plus que les mots qui remplace le poète ici : l'esprit. On sait l'importance que Valéry accorde à la notion d'esprit pur ou absolu. Toute l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* y est consacrée. On a déjà dit que Valéry héroïse souvent Mallarmé, cet « épisode rigoureusement *singulier* » de « l'univers spirituel⁵ ». Parfois il décrit son héros dans des termes qui ressemblent à ceux réservés à Léonard, le désignant

¹ Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, I, p. 650.

² « Crise de vers », II, p. 212.

³ Paul Valéry, « Sorte de préface », *Œuvres*, I, p. 686.

⁴ Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 1104.

⁵ Paul Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Œuvres*, I, p. 660.

comme un esprit plus qu'une personne. Dans l'extrait suivant des *Cahiers*, il médite sur la manière dont Mallarmé (et lui-même) s'approchent de ce « *moi parfait* » :

[J]e ne trouve [parmi les poètes] que S M et moi — (très diversement) qui aient isolé, dénudé, sacré, gardé et adoré dans le secret l'Idole abstraite du *moi parfait* — c'est-à-dire de la *self-consciousness*, héritage de Poe —, par l'usage radical de laquelle il se produit une égalisation intime de tout ce à quoi cette répulsion exhaustive répond, peut répondre. C'est l'idole qui ruine toutes les autres — celle dont la présence et l'acte — comme réflexe — donne au moins l'illusion de la plus entière généralité.

Note que la pratique d'une versification réfléchie, qui conduit à manœuvrer les *mots* et à les traiter en valeurs relatives, comme équi-différents 'en puissance', (implexes) et pièces de jeu — prédispose à ceci — et est favorable à ceci — Cette virtuosité est incompatible avec les idolâtries communes (dont celles des philosophes, en particulier) [...]

Mais cette sorte de *lumière* me vint surtout de 4 lignes de Poe — par-ci, par-là. Et je me fortifiai rapidement dans cette foi en mon absolu — pur et implacable, au point de me sentir bientôt plus brutal encore que M (qui, lui, conservait la Poésie, au moins) dans l'application rigoureuse du *principe de négation* (1) et de *l'exercice du pouvoir qui en résulte* (2)¹.

Cet extrait a des accents des lettres que Mallarmé rédigea lors de sa crise des années soixante². Mallarmé, et Valéry, auraient atteint un niveau de conscience qui dépasse leur individu, comme la conscience de l'homme universel de Léonard. Ils prennent « le recul — de l'âme [...] qui tend à mettre en place universelle chaque chose et événement³ ». Encore une fois, c'est la *pratique* de la versification qui permet à ces deux poètes de faire en quelque sorte abstraction d'eux-mêmes, et d'atteindre un niveau de généralité d'esprit qui est inaccessible à l'homme personnel. Le fait de traiter les mots en « valeurs relatives » (c'est-à-dire les mobiliser « par le heurt de leur inégalité⁴ », comme disait Mallarmé), met le poète à même de disparaître parmi les mots et prendre une posture plus générale et plus anonyme. Notons cependant que pour Valéry, il ne s'agit pas simplement d'une disparition élocutoire. Au-delà de la présence ou l'absence de l'énonciateur dans le texte, l'impératif de la *self-consciousness* universelle traduit pour Valéry toute une éthique de la vie spirituelle. En cela, Valéry ressemble peut-être plus à ce jeune Mallarmé qui se disait « impersonnel » non

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, I, pp. 317-318.

² Voir surtout la lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *Correspondance*, I, p. 242 : « [J]e 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. »

³ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 662.

⁴ « Crise de vers », II, p. 211.

comme poète, mais comme conscience, qu'au Mallarmé de « Crise de vers ». On peut alors comprendre pourquoi, à la fin de l'extrait, Valéry reproche à Mallarmé de ne pas être allé suffisamment loin dans l'absolutisation de lui-même.

Regardons donc brièvement pour finir les principaux reproches que Valéry fait à Mallarmé. Ils concernent essentiellement ce qu'on pourrait appeler l'honnêteté intellectuelle. Le premier regret de Valéry concerne tout ce qui chez Mallarmé relève des soucis de son époque, et notamment la métaphysique :

Mallarmé ? — Le premier qui ait vu clair dans le système de la littérature — qui ait dominé, par instants, les ressorts — mais tout ceci mêlé de postulats inutiles, de résidus, — de soucis d'origine ambiante — — etc. La notion de transformations verbales — à l'état pur était venue en lui — mais confondue avec une « mystique » à demi sincère, à demi politique — etc. mais inutile, sinon — inévitable — vu dates¹ — —

Mallarmé n'est donc pas tout à fait pur, au grand dam de Valéry. Ces « soucis d'origine ambiante » sont à notre avis pour une grande partie ce qui donne à Mallarmé sa présence. Pour Valéry, ce sont des préoccupations certes en partie sincères, mais aussi « politiques » (dans le sens de « calculées », « opportunistes »). S'il ne les occulte pas tout à fait, il leur enlève toute importance, ce qui ne sera pas sans conséquences pour la réception ultérieure de l'œuvre de Mallarmé. Comme le dit Thierry Roger en commentant cette page, le regard de Valéry, « qui tient de l'essentialisation de l'œuvre, ou du réductionnisme, annonce l'attitude formaliste des années 1960-1970, dans le contexte du *linguistic turn*² ».

Un autre motif concernant l'honnêteté revient sans cesse chez Valéry : celui de la valeur de la littérature. Mallarmé incarne selon lui une « *idée-limite*³ » non fondée sur la valeur de la littérature :

Le point essentiel, chez lui, l'idée semi-secrète, fixe, singulière, vénérable, presque morbide, l'Idole — fut en somme l'expression, la transposition idéalisées, les Lettres, le Langage, la poésie ayant plus de prix, de sens, et de fonction que ce qui peut être donné à quelque chose humaine par l'homme, en fait de prix, de sens, de fonction. Valeur mystique et cosmique du verbe. « Ébloui de sa foi ». Là où je ne voyais que conventions, il tendait à supposer une

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 1134.

² Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés : étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010, p. 301.

³ Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *Œuvres*, I, p. 642.

nécessité cachée. Thèse indémontrable et comme instinctive chez lui ; qui peut d'ailleurs s'organiser assez spécieusement en développant un *idéalisme*¹.

Valéry attribue ainsi à Mallarmé un certain dogmatisme littéraire. Mallarmé aurait postulé instinctivement que la littérature a la plus haute valeur, qu'elle est un but en elle-même². Là où le maître fantasme donc sur l'Œuvre, c'est-à-dire sur le *résultat* de la littérature, tout ce qui intéresse Valéry est l'*opération* que fait l'auteur. On retrouve ici l'idée de l'algèbre : les transformations possibles sont plus intéressantes que les transformations effectives, les procédés plus intéressants que les chefs-d'œuvre :

Un chef-d'œuvre me semblait une *restriction* — une *démonstration*, un *exercice* — dont le résidu, le produit était pour *autrui*.

C'était bouleverser l'ordre établi et surtout le système Mallarmé qui faisait l'Œuvre — but d'univers. Et moi c'était l'homme³.

Mallarmé ainsi poète dogmatique, absolutiste sans fondement, et Valéry sceptique raisonnable, qui pour donner une quelconque valeur à la poésie, doit la relier à l'homme (et cela ne veut évidemment pas dire à l'homme banal, mais à l'homme universel – l'esprit) ? À quoi bon écrire ? demande Valéry. La question de la garantie de la valeur de l'exercice littéraire est fondamentale et concerne évidemment, pour le poète qu'est Mallarmé, l'honnêteté intellectuelle ou la « sincérité de la pensée⁴ ». Si la littérature est sans valeur, celui qui en produit a quelque chose d'un imposteur. On comprend que Valéry n'ait pas osé poser à Mallarmé cette question qui lui brûlait les lèvres⁵. Il n'est pas si certain cependant que celui-ci n'aurait pas su répondre. Nous examinerons plus tard la question du fondement de la littérature chez Mallarmé, mais on peut déjà dire qu'il semble exagéré d'affirmer que le poète postule l'Œuvre comme but de l'univers, indépendamment de tout souci humain.

Les écrits du disciple bien-aimé de Mallarmé donnent ainsi une inflexion très particulière à la réception – une inflexion qui va dans le sens de l'absence. Le Mallarmé de Valéry est un Mallarmé pur. Non seulement la poésie fait disparaître la réalité matérielle, mais elle n'a

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, II, pp. 1114-1115.

² Voir aussi *Cahiers*, I, p. 286 : « Je diffère de plusieurs, (et très exactement, de Mallarmé) par ce point — qu'ils donnent aux Lettres une valeur 'absolue' — c'est-à-dire d'un but final — tandis que je ne leur accorde qu'une valeur de développement de pouvoir d'expression ou de pouvoir de construction ».

³ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 366.

⁴ Paul Valéry, « Dernière visite à Mallarmé », *Œuvres*, I, p. 630.

⁵ Voir Paul Valéry, « Dernière visite à Mallarmé », *Œuvres*, I, pp. 630-31.

aucun lien avec elle. La poésie crée sa propre réalité, son propre objet. La forme et la structure sont tout ce qui compte dans cette algèbre poétique que Valéry attribue à Mallarmé. La personnalité de l'auteur n'a que peu d'intérêt, et disparaît dans cet esprit pur que Mallarmé acquiert grâce à la poésie. Tout ce qui dans ses écrits relie Mallarmé à son époque est le fruit d'un moment de faiblesse de l'esprit pur, et n'a par conséquent aucun intérêt, sinon pour se démarquer du maître, pour se montrer « plus brutal encore » que lui. Enfin, étant exclusivement tourné vers l'Œuvre, vers le *produit* de l'écriture, Mallarmé ne s'intéresse pas vraiment à l'écriture elle-même. Si cette image de Mallarmé n'est évidemment pas totalement fautive, elle est sélective et exagérée, et correspond peut-être plus à Valéry lui-même qu'à Mallarmé. Comme le dit Blanchot, « ce que les conceptions de Mallarmé ont de tout à fait singulier a été comme effacé par l'importance qu'elles ont reçue des idées presque semblables, mais plus fortes et surtout plus fortement, plus obstinément proposées [par Valéry¹] ».

¹ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p 36.

3. Maurice Blanchot : disparitions

Intéressons-nous maintenant à Blanchot qui, comme Valéry, n'a eu de cesse de revenir sur l'œuvre de Mallarmé. Ses réflexions semblent souvent – on vient d'en voir un exemple – répondre à celles de l'illustre disciple de Mallarmé. Comme l'écrit Michel Sandras, il s'agissait pour Blanchot « dégager Mallarmé de la conception valéryenne de la poésie, » et notamment en défaisant « l'image du héros littéraire dressée par Valéry, la poésie comme exercice volontaire, la poésie pure comme 'idéal' de la puissance et de la beauté du langage¹ ». Toutefois, si Blanchot ne lit pas Mallarmé par le prisme de la poésie pure, il voit dans son œuvre, bien plus fortement que Valéry, la poésie de l'absence – absence du monde, absence du poète. Il trouvera aussi son compte dans la fin de « Crise de vers ».

Les textes qui importent le plus à notre sujet se trouvent dans *La part du feu* de 1949 et *Le livre à venir* de 1959. Dans « Le mythe de Mallarmé », article du premier recueil, Blanchot expose pour la première fois sa vision de la Transposition mallarméenne. Le point de départ est l'idée mallarméenne du double état du langage. Celui-ci devient chez Blanchot « deux langages² » – la différence est de taille ! – et il associe l'un avec la poésie et l'autre avec le reste. Il omet aussi de mentionner que Mallarmé ne présentait pas ce double état comme une idée originale qui lui serait propre, mais comme un souci de son époque. Pour Blanchot, Mallarmé attribue au langage essentiel une fonction destructrice :

Le mot n'a de sens que s'il nous débarrasse de l'objet qu'il nomme : il doit nous en épargner la présence ou « le concret rappel ». Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l'objet absent, elle l'annihile³.

Cette fonction destructrice est bien présentée comme une idée de Mallarmé. Pourtant, celui-ci ne parle nullement de destruction. Le mot *disparition* se retrouve dans le passage de « Crise de vers », mais il s'agit alors d'une « presque disparition⁴ ». Le mot *presque* paraît important. Même si l'on voit bien le cheminement que fait Blanchot ici, sa présentation du texte mallarméen semble être une radicalisation assez contestable.

¹ Michel Sandras, « Blanchot lecteur de Mallarmé », *Maurice Blanchot : récits critiques*, éd. Christophe Bident et Pierre Vilar, Tours/Paris, Farrago/L. Scheer, 2003, p. 84.

² Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », *La part du feu*, p. 37.

³ *Ibid.*

⁴ II, pp. 212-213.

Blanchot explique la capacité de la langue à faire disparaître la réalité matérielle par son caractère abstrait : « Le mot écarte l'objet : 'Je dis une fleur!', et je n'ai devant les yeux ni une fleur, ni une image de fleur, ni un souvenir de fleur, mais une absence de fleur¹ ».

Néanmoins, la transposition ne s'arrête pas avec cette disparition. En effet, si la disparition de l'objet matériel et de son aspect concret a entraîné la perte d'une sensualité concrète liée à leur matérialité, les termes « musicalement » et « suave » qu'emploie Mallarmé pour qualifier l'apparition de l'Idée de la fleur redonnent vie à la sensualité. Le langage a aussi une matérialité. Le processus a donc deux phases :

À un premier regard, l'intérêt du langage est donc de détruire, par sa puissance abstraite, la réalité matérielle des choses, et de détruire, par la puissance d'évocation sensible des mots, cette valeur abstraite².

Dans l'apparition de la fleur chez Mallarmé, la sensualité musicale de la notion pure semble bien compenser la perte de l'objet matériel, mais chez Blanchot tout est présenté sous le jour de la destruction : il faut détruire la réalité, il faut détruire l'abstraction ! Cette visée destructive ne nous semble pas être partagée par Mallarmé, même si le résultat est peut-être le même.

Ce processus de destruction par la parole reviendra souvent sous la plume de Blanchot, d'abord dans l'important essai « La littérature et le droit à la mort » qui fait également partie de *La part du feu*. Cet essai s'efforce, après Sartre, de répondre à la question « Qu'est-ce que la littérature ? », et Mallarmé y tient un rôle important. La fleur est remplacée par une femme, ce qui n'est pas sans augmenter le caractère effrayant du processus de destruction :

Je dis : cette femme. Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas. De ce point de vue, parler est un droit étrange³.

Les mots violents (« supprime », « anéantisse ») sont toujours là pour contraster avec la « disparition vibratoire » de Mallarmé, mais la destruction de la réalité n'est plus vue comme

¹ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », *La part du feu*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 312.

le but même de la parole. Elle est plutôt considérée comme une conséquence un peu inquiétante – un droit (un pouvoir), certes, mais un droit étrange.

Dans « La littérature et le droit à la mort », cette destruction de la réalité matérielle est aussi accompagnée d'une destruction du poète lui-même :

Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre : je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence, objective, impersonnelle, celle de mon nom qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide. Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence de celui qui le dit¹.

Voici donc la disparition élocutoire du poète vue par Blanchot. Et conformément au titre de l'essai, cette disparition a l'allure d'une mort, au sens le plus concret de ce mot (« chant funèbre », « pierre tombale »), ce qui rend la chose beaucoup plus dramatique que chez Mallarmé. Par le fait même de se nommer, le locuteur meurt. Il meurt donc de la même manière que meurt la réalité matérielle en général – en tant qu'objet de discours. La dernière phrase sème toutefois un peu de confusion : il semble ici que le locuteur meurt, non en tant qu'*objet* du discours, mais en tant que *sujet*. Si la disparition résultait d'abord du fait de se *nommer*, elle devient ici le résultat de la seule prise de parole (et on peut évidemment parler sans se nommer ni dire « *je* »). Quoi qu'il en soit, la mort de *celui qui dit* et la mort de *ce qu'il dit* semble ici être de même nature. Cela constitue une différence majeure avec la disparition élocutoire du poète telle que décrite dans « Crise de vers » : celle-ci n'y était pas placée sur le même plan que la disparition vibratoire de la réalité. Qui plus est, cette disparition du poète n'avait rien de nécessaire. Elle était une implication de l'Œuvre pure, et donc un choix esthétique. Chez Blanchot, notre mort est inévitable dès que nous prenons la parole.

Cette « mort de l'auteur » avant la lettre est l'un des grands thèmes du dernier texte blanchotien sur lequel nous allons nous attarder : l'article « Ecce liber », publié pour la première fois à la *NRF* en octobre 1957, puis inclus dans *Le livre à venir* en 1959 comme première partie du chapitre éponyme, est entièrement consacré à Mallarmé. Là encore, Blanchot met en avant la fonction destructrice du langage chez Mallarmé :

¹ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 313.

La poésie ne répond pas à l'appel des choses. Elle n'est pas destinée à les préserver en les nommant. Au contraire, le langage poétique est 'la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire'¹.

On voit bien dans ce passage que Blanchot tire son idée de la fonction destructrice du langage directement de la « disparition vibratoire » mallarméenne. Comme le relève Thierry Roger, Blanchot coupe ici significativement la citation avant l'avènement de la notion pure, qui devait être la contrepartie de cette disparition². Il réitère cette coupe, de manière plus nonchalante encore, à propos de l'impersonnalité du livre :

La disparition élocutoire du poète est une expression très proche de celle qu'on trouve dans la célèbre phrase : « À 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...* » Le poète disparaît sous la pression de l'œuvre par le même mouvement qui fait disparaître la réalité naturelle³.

La syntaxe de la phrase de Mallarmé ne permet pas vraiment de couper après « si ce n'est... », et la troncation est donc assez voyante. Toutefois, il est peut-être exagéré d'en conclure comme le fait Roger que la notion pure, « trop liée à un horizon métaphysique idéaliste⁴ », ne trouve plus sa place dans le système de Blanchot. Ici, il s'agit avant tout pour lui de montrer la proximité formelle entre « disparition élocutoire du poète » et « disparition vibratoire » des faits de nature, ce qui lui permet de réaffirmer que les deux disparitions font partie d'un « même mouvement ». La confusion sur le statut de la disparition auctoriale reste cependant entière. L'auteur disparaît-il comme objet du discours ou comme sujet ? Le rapprochement entre disparition vibratoire et disparition élocutoire semble ici suggérer qu'il disparaît lorsqu'il parle *de* lui-même, comme la fleur disparaît quand on parle d'elle – en tant qu'objet du langage donc. La distinction qu'opère Blanchot dans « *Ecce liber* » entre deux niveaux d'impersonnalité chez Mallarmé abonde dans ce sens. Le simple anonymat⁵ (qui semble plutôt être une disparition du *sujet*) n'est pas si important comparé à la véritable disparition élocutoire, liée à la disparition de la réalité. Mais les derniers lignes du chapitre « impersonnifié... » nous suggèrent le contraire :

Le poète, par le fait qu'il parle poétiquement, disparaît en cette parole, et devient la disparition même qui s'accomplit en cette parole, seule initiatrice et

¹ Maurice Blanchot, « *Ecce liber* », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 305.

² Thierry Roger, *op. cit.*, pp. 439-440.

³ Maurice Blanchot, « *Ecce liber* », *Le livre à venir*, pp. 309-310.

⁴ Thierry Roger, *op. cit.*, p. 440.

⁵ Voir Maurice Blanchot, « *Ecce liber* », *Le livre à venir*, p. 307.

principe : source. « *Poésie, sacre* ». « *L'omission de soi* », « *la mort comme un tel* », qui est liée au sacre poétique, fait donc de la poésie un véritable sacrifice, mais non pas en vue de troubles exaltations magiques, — pour une raison presque technique : c'est que celui qui parle poétiquement s'expose à cette sorte de mort qui est nécessairement à l'œuvre dans la parole véritable¹.

Ici, c'est bien parce qu'il parle poétiquement (et non parce qu'il se prend lui-même pour objet) que le poète disparaît, que la poésie devient un sacrifice du poète.

Blanchot hésite donc constamment entre deux sens du mot *élocutoire*. Comment définir précisément cet étrange adjectif ? Soit la disparition est élocutoire parce qu'elle parle — parce qu'une parole en résulte. Le rapprochement avec l'expression « disparition vibratoire », beaucoup plus univoque, nous semble aller dans ce sens : une vibration résulte de la disparition de la réalité matérielle. Soit elle est élocutoire parce que le locuteur disparaît ès qualités, *en tant que* locuteur. Cette question est évidemment impossible à trancher mais la manière dont on envisage cet adjectif n'est pas sans conséquence pour l'interprétation du texte².

Il nous semble que l'hésitation de Blanchot entre les deux sens peut s'expliquer par l'inégalité de fondement rationnel entre la disparition de la réalité et celle de l'auteur. Il est relativement facile d'admettre que la réalité disparaisse dans l'abstraction du langage (c'est somme toute assez banal). La disparition de l'auteur est une idée autrement plus complexe, plus vague et plus difficile à fonder rationnellement. Parfois donc Blanchot veut faire profiter la disparition de l'auteur de ce fondement fort en l'assimilant à la disparition de la réalité matérielle. Mais, en même temps, il sent que la mort de l'auteur est une idée plus riche, plus significative, si le poète n'est pas simplement emporté par la même vague banale qui a pris la réalité, mais s'il disparaît en son propre droit, comme sujet.

La lecture que fait Blanchot de Mallarmé est une lecture fascinée et une lecture fascinante. Il dramatise le propos du poète : il ne s'agit plus simplement d'une transposition, mais d'une destruction ; plus simplement d'une disparition, mais d'une mort. Il tire Mallarmé vers

¹ Maurice Blanchot, « *Ecce liber* », *Le livre à venir*, p. 310.

² Les différentes traductions illustrent la difficulté de cette question. Il est frappant, par exemple, que dans sa traduction de l'intégralité des *Divagations*, Barbara Johnson traduit « the disappearance of the poet speaking » (Stéphane Mallarmé, *Divagations*, trad. Barbara Johnson, Cambridge, The Belknap Press, 2007, p. 208), alors que dans *Mother Tongues*, elle cite cette phrase comme « the speaking disappearance of the poet » (Barbara Johnson, *Mother Tongues : Sexuality, Trials, Motherhood, Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 2003, p. 28).

l'absence, vers la négativité, et la force d'attraction de sa lecture est telle que l'œuvre de Mallarmé y restera pendant des décennies. Sa lecture est très sélective. Comme le montre Michel Sandras, il choisit les références qui corroborent la thèse de l'absence. Il se concentre avant tout sur la prose critique, et particulièrement sur la fin de « Crise de vers », au risque de faire trop vite de Mallarmé « le poéticien de sa poésie¹ ». Malgré tout, cette focalisation étroite a permis de mettre en lumière un point qui est tout de même essentiel. Ainsi, Blanchot est-il peut-être le premier à comprendre à quel point les idées de Transposition et de Structure sont au centre de la vision mallarméenne de la poésie, même s'il n'hésite pas à leur donner une inflexion très personnelle, allant au-delà des idées de Mallarmé.

¹ Michel Sandras, *art. cit.*, p. 78.

4. La mort de l'auteur

Insistant ainsi sur les concepts de disparition et de mort, Blanchot se fait le précurseur de l'idée qui naît à la fin des années soixante et qui va hanter le reste du siècle et le début du nôtre, l'idée de ce qu'on appellera, à la suite de l'article de Barthes, « la mort de l'auteur ». Mallarmé a une place de choix dans ces débats, mais une place bien différente de celle qu'il occupait dans les écrits de Valéry et de Blanchot. Chez Barthes et Foucault, le rôle qui lui est attribué est beaucoup moins riche, et comme uniquement stratégique. Il s'agit moins d'une œuvre avec laquelle dialoguer que d'un topos qu'il faut visiter afin d'acquérir une légitimité historique : Mallarmé est le père fondateur de *la mort de l'auteur*.

Si cette idée de la mort de l'auteur, et surtout l'idée qu'elle soit liée à la figure de Mallarmé, a pu trouver quelque caution dans les spéculations de Blanchot, la tonalité et les conséquences de cette mort sont toutes autres chez Barthes et Foucault. Il ne s'agit plus d'une formulation mélancolique de l'absence produite par la transposition poétique, mais d'une contestation violente du sujet (du « prestige de l'individu¹ »), perçu comme un concept bourgeois. L'auteur devient l'incarnation la plus emblématique de ce sujet et c'est en tant que tel qu'il doit mourir². On est très loin des théories de Maurice Blanchot, et plus loin encore de l'œuvre de Mallarmé.

Examinons de plus près comment Foucault et Barthes utilisent la figure de Mallarmé, et quelles en sont les conséquences pour la réception ultérieure de son œuvre.

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p. 64.

² La mort de l'auteur s'inscrit ainsi pleinement dans le contexte intellectuel de la fin des années 1960, et dans la continuité de la linguistique, de l'anthropologie et de la psychologie structuralistes. Un peu partout, on conteste l'autorité de l'auteur, et plus largement celle du sujet de la conscience. Ces contestations prennent cependant en France une tournure beaucoup plus polémique que par exemple aux Etats-Unis (la « New Criticism »). Selon Karin Gundersen (*Roland Barthes : teori og litteratur*, Oslo, Aschehoug, 2010, pp. 81-82) et Maurice Couturier (*La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, pp. 12-13) l'intensité des débats en France est due à la domination de la critique lansonienne, très centrée sur l'auteur comme facteur de l'unité du texte. Seán Burke en voit la raison dans l'immense influence de la phénoménologie en France à travers la figure de Sartre (*The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Third Edition, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2008, pp. 11-14). Il semble ainsi que le sujet tenait dans les institutions françaises une place particulièrement forte, voire oppressive, ce qui pourrait expliquer la violence de la polémique de Barthes et de Foucault.

Roland Barthes : la mort de l'auteur

Le thème de la « mort de l'auteur » a été vulgarisé par l'article éponyme de Roland Barthes, paru d'abord aux Etats-Unis en traduction anglaise en 1967, puis en français en 1968. Qu'est-ce que cette fameuse mort de l'auteur ? Il s'agit en premier lieu pour Barthes de promouvoir le rôle du lecteur – un projet semblable à celui de la Nouvelle critique américaine. « [L]a naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur¹ », ainsi va la pointe dramatique de son article. Barthes s'engage dans une véritable croisade politique et idéologique contre l'auteur. « Donner un Auteur à un texte », dit-il, « c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture² ». Et refuser de fermer le texte de cette manière en tuant l'auteur est « proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi³ ». Dans cette démonstration, la mort de l'auteur est donc directement liée à « la mort de Dieu ». L'auteur incarne ici la figure du Père et relève de l'ordre de la tyrannie – la majuscule que Barthes lui donne en est aussi une indication ; c'est donc une autorité qu'il faut tuer pour être libre.

Mais la « mort de l'auteur » est bien plus qu'une métaphore pour désigner un parti pris méthodologique mettant le lecteur au centre. Elle est une affirmation ontologique concernant la nature même de l'écriture. L'auteur n'est pas un élément intrinsèque de l'écriture, il est une invention toute récente :

L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement de la 'personne humaine'⁴.

L'auteur est donc non seulement une figure chère à l'idéologie capitaliste mais aussi et surtout une figure que le capitalisme a inventée de toutes pièces pour servir ses fins. L'auteur est déjà mort : il suffit donc de dissiper l'illusion de son existence. L'auteur, ou le « scripteur » comme Barthes l'appelle, n'est ni le passé du texte ni le père du texte : il « naît

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p. 69.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 64.

en même temps que son texte¹ ». L'écriture n'est pas un lieu où l'auteur peut s'exprimer, elle est

ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit².

On retrouve une des idées fortes de Blanchot, dont l'emblème est ici la citation de *Sarrasine* qui ouvre l'article : l'auteur disparaît quand il écrit. Il s'engouffre dans un « tissu de citations³ » dans lequel il est impossible de distinguer sa voix des autres voix qui s'y mêlent. Barthes s'inspire ici du concept bakhtinien de « polyphonie », qui ouvre des perspectives d'analyse intéressantes pour notre propos dans cette thèse. L'orchestration des différentes voix est pourtant une indication importante du mode de présence de l'auteur. Nous ne pouvons donc pas soutenir la position de Barthes qui suggère que la polyphonie ou l'intertextualité implique l'absence de l'auteur⁴.

Quel rôle Mallarmé joue-t-il dans la mort de l'auteur ? Il tient le rôle d'illustre précurseur et de légitimation historique :

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur⁵.

Mallarmé est donc le premier. Le passage semble inspiré de la disparition élocutoire décrite dans « Crise de vers » : le poète y affirme que l'œuvre pure implique la disparition du poète qui cède l'initiative aux mots. La structure chez Barthes est semblable. Mallarmé aurait vu la nécessité de substituer le langage (les mots) à celui qui était censé en être le propriétaire (l'auteur). Il est cependant assez difficile de savoir comment Barthes interprète cette « vision » et « prévision » de Mallarmé. Y voit-il un désir du poète d'effacer les traces de sa présence dans le texte ? Une attitude critique du Mallarmé lecteur qui voudrait pouvoir ne pas tenir compte de l'auteur quand il lit un livre ? Ou la considère-t-il comme une affirmation théorique sur la nature du langage ? Il nous semble que l'article de Barthes en général, et ce passage en particulier, met en jeu toutes ces perspectives.

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ Comme le dit Sean Burke, l'auteur « ne doit pas être le Dieu du monologisme épique pour être auteur (*op. cit.*, p. 49) ».

⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p. 64.

Pour Mallarmé, « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur », dit Barthes. Cela semble être une affirmation sur la nature du langage, qui trouverait sa place dans le versant de l'article soutenant que « l'auteur est déjà mort ». Le langage fonctionnerait sans qu'il n'y ait besoin de l'auteur, et Barthes en trouve la preuve dans la linguistique :

[L]a linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un sujet, non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser¹.

Barthes reprend ici la thèse de Benveniste selon laquelle la subjectivité est un effet du langage². Dans le système de la langue, *je* n'a d'autre sens que « celui qui parle », et dans cette perspective on peut en effet affirmer comme Barthes que « linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit ». Mais il nous semble difficile d'utiliser cet argument comme instrument analytique pour « la destruction de l'Auteur ». Dans le discours, quelqu'un assume ce rôle de *je* qui par ce fait « émerg[e] dans l'être³ ». « [F]aire 'tenir' le langage » n'est pas la même chose que de « l'épuiser ». La position que prend Barthes ici nous semble très ancrée dans le contexte du milieu du vingtième siècle, et en tout état de cause très loin des préoccupations de Mallarmé.

Barthes attribue aussi à Mallarmé la conscience d'une nécessité de substituer le langage à l'auteur, qui s'inscrit quant à elle plutôt dans le versant de l'article soutenant l'idée qu'« il faut tuer l'auteur ». Il s'agit soit d'une méthodologie suivie par le Mallarmé lecteur qui refuserait de prendre en compte l'auteur quand il lit, soit d'une volonté du poète de s'effacer de ses propres textes, ou plus probablement des deux. La phrase qui suit est attribuée à Mallarmé une poétique de l'impersonnalité :

[É]crire, c'est, à travers une impersonnalité préalable — que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste —, atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » : toute la

¹ *Ibid.*, p. 66.

² « Nous tenons que cette 'subjectivité' [...] n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est 'ego' qui dit 'ego' (Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 260) ».

³ Comme le dit Benveniste (voir la note précédente).

poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur¹).

On discutera amplement par la suite du bien-fondé d'une telle lecture de la poétique de Mallarmé. Contentons-nous pour le moment de rappeler une nouvelle fois que, dans « Crise de vers », Mallarmé ne faisait que définir l'« œuvre pure » et qu'on ne peut pas en conclure que cela corresponde à sa poétique. Pointons aussi le style très polémique de Barthes dans ce passage. Mallarmé a-t-il vu la *nécessité* ou une *possibilité* de substituer le langage à l'auteur ? A-t-il vraiment *vu et prévu* ce problème *dans toute son ampleur* ? Supprimer l'auteur, est-ce là *toute* la poétique de Mallarmé ? Ces certitudes et ces exagérations sont très caractéristiques de l'ensemble de cet article dont l'auteur est justement très *présent*². « La mort de l'auteur » est pour nous un texte tout à la fois stimulant, provocateur, nonchalant – et somme toute aussi dogmatique que les positions qu'il se propose de combattre.

Michel Foucault : la mort de l'homme

Les mêmes adjectifs s'appliqueraient aisément à certains écrits de Michel Foucault. Dans son étrange livre de 1966, *Les mots et les choses*, l'objectif du philosophe est double. Faire d'une part l'« archéologie » des sciences humaines, c'est-à-dire non pas une histoire des idées mais, à un niveau supérieur, un effort pour « retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles³ ». D'autre part, il s'agit de prouver que « l'homme » mourra bientôt. Au niveau archéologique, Foucault distingue trois grandes périodes : la Renaissance, l'Âge classique et la Modernité. L'originalité de sa théorie tient à l'étanchéité absolue des trois périodes entre elles. Chacune est dominée par une *épistémè*, soit ce à partir de quoi les connaissances sont possibles. Entre chaque épistémè, il n'existe aucune continuité. L'histoire des idées ou des événements ne sont qu'un phénomène superficiel, une superstructure qui cache la force

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », pp. 64-65.

² Comme le dit Karin Gundersen, « [d]ans ce texte [...], la relation passionnelle de l'auteur (Roland Barthes) avec la littérature et le plaisir qu'il tire de son propre écriture sont cependant très présents, et cette présence n'est peut-être pas sans conséquences pour le plaisir du lecteur (*op. cit.*, p. 84) ».

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 13.

irrésistible de l'épistémè¹. Déjà cette vision déterministe de l'histoire laisse très peu de place à l'homme et limite ses possibilités d'action.

En effet, l'étanchéité des épistémè est aussi le principal argument permettant d'annoncer l'imminence de la mort de l'homme. Selon Foucault, l'homme n'a été inventé qu'au début de la modernité. Par « l'homme », il entend « un étrange doublet empirico-transcendantal² », c'est-à-dire une instance qui peut être connue empiriquement (« empirico- »), mais qui est aussi celle par qui la connaissance est rendue possible (« transcendantal »). Cette conjonction de l'empirique et du transcendantal dans l'homme n'a d'existence que dans l'épistémè moderne; elle est donc appelée à disparaître lorsque disparaîtra la Modernité. Foucault attend avec impatience cette disparition et la fin de ce qu'il appelle notre « sommeil anthropologique³ », car, comme il l'affirme, « on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu⁴ ». Ces réflexions s'appuient, sans manquer de la dramatiser, sur l'idée de Claude Lévi-Strauss selon laquelle « le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme, mais de le dissoudre⁵ ».

La littérature est considérée par Foucault comme un autre phénomène spécifique à l'épistémè moderne et c'est là que la figure de Mallarmé entre en jeu. L'une des conséquences de la rupture épistémique entre l'Âge classique et la Modernité est la perte du rôle fondamental du langage pour la connaissance. Il était par excellence la voie du savoir ; il devient lui-même simple objet du savoir. Ce « nivellement du langage » a selon Foucault trois compensations. Nous ne nous attardons pas sur les deux premières :

la dernière des compensations au nivellement du langage, la plus importante, la plus inattendue aussi, c'est l'apparition de la littérature [...]. C'est qu'au début du XIXe siècle, à l'époque où le langage s'enfonçait dans son épaisseur d'objet et se laissait, de part en part, traverser par un savoir, il se reconstituait ailleurs, sous une forme indépendante, difficile d'accès, repliée sur l'énigme de sa naissance et tout entière référée à l'acte pur d'écrire. La littérature, c'est la contestation de la philologie (dont elle est pourtant la figure jumelle) : elle ramène le langage de la grammaire au pouvoir dénudé de parler, et là elle rencontre l'être sauvage et impérieux des mots. De la révolte romantique contre un discours immobilisé dans sa cérémonie, jusqu'à la découverte mallarméenne du mot en son pouvoir impuissant, on voit bien quelle fut, au XIXe siècle, la fonction de la littérature par

¹ Ainsi les débats des marxistes et des bourgeois « ont beau émouvoir quelques vagues et dessiner des rides à la surface : ce ne sont tempêtes qu'au bassin des enfants (*Ibid.*, p. 274) ».

² *Ibid.*, p. 329.

³ *Ibid.*, p. 351.

⁴ *Ibid.*, p. 353.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 294. Foucault se réclame explicitement de cette idée, cf. *Les mots et les choses*, pp. 390-391.

rapport au mode d'être moderne du langage. Sur le fond de ce jeu essentiel, le reste est effet : la littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale¹.

La littérature est donc un lieu radicalement autre, un « ailleurs » très lointain du langage habituel et propre à l'épistémè moderne. Elle est le lieu où le langage, au lieu de se soumettre au savoir, renoue avec ce que Foucault appelle son « être ». Lui aussi considère donc qu'il existe un « double état du langage » mais à la différence de Mallarmé il n'envisage pas de processus de transposition dans la littérature. Le lien entre les mots et les choses, qui était à l'Âge classique assuré par la représentation, est rompu. Le « pouvoir » que Mallarmé découvre au mot est « impuissant ». On peut sans doute entendre ici l'écho de tout le discours mallarméen sur l'« interrègne pour le poète² ». Face à la société, le poète est, dans l'état des choses, impuissant. Si le mot n'a plus de prise sur les choses il a un pouvoir propre qu'il appartiendra à la littérature de cultiver. La littérature moderne se distingue donc « de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale ». Foucault décrit ici une tendance qui s'intensifie progressivement, depuis les romantiques, en passant par Mallarmé, et, faut-il supposer, jusqu'à la littérature de sa propre décennie. Toutefois, la figure tutélaire de cette intransitivité reste, comme nous allons le montrer, Mallarmé.

Comment définir cette intransitivité de la littérature moderne ? Selon Foucault, elle réside dans le fait que la littérature

devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer — contre tous les autres discours — son existence escarpée ; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme : elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature ; et ainsi tous les fils convergent vers la pointe la plus fine — singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle — vers le simple acte d'écrire. Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être³.

Cet extrait a d'évidentes résonances mallarméennes. Le questionnement sur l'essence de la littérature est un souci constant pour le poète. Le silence de la littérature évoque la

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 312-313.

² *Correspondance*, II, p. 303.

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 313.

« musicienne du silence » de « Sainte ». La blancheur du papier est un thème cher à Mallarmé depuis « Brise marine », et apparaît dans un registre plus proche des préoccupations de Foucault à la fin du « Mystère dans les lettres¹ » ainsi que dans « L'action restreinte² ». L'idée selon laquelle le langage, dans la littérature, doit « scintiller dans l'éclat de son être » rappelle aussi fortement les textes critiques de Mallarmé. Les mots *scintiller* et plus encore *éclat* ont en effet de nombreuses occurrences dans *Divagations*. Ils traduisent à la fois la sensibilité du sujet phénoménologique chez Mallarmé, et sa poétique.

Cependant, l'exclusivité du programme que Foucault attribue à la littérature dans la description qu'il propose nous semble très problématique. Il dit la fonction de la littérature par une avalanche d'exclusions : la littérature est « pure et simple » manifestation du langage, « n'a pour loi *que* » d'affirmer son existence, « n'a plus *qu'à* » se recourber sur soi, ne peut « avoir pour contenu *que* » de dire sa propre forme, « n'a *rien* d'autre à dire » que soi, « *rien* d'autre à faire » que de scintiller... Voilà donc la littérature « intransitive ». Sont exclus du champ d'action de la littérature à la fois la signification (la littérature ne doit affirmer que sa propre existence), le lecteur (« interlocuteur ») et même la forme matérielle du langage (« sonorité »). On peut se demander quel genre de littérature peut correspondre à un tel programme. Cette thèse se donne pour objectif, parmi d'autres, de situer Mallarmé par rapport à une telle vision de la littérature. À cette étape, nous nous contenterons de mettre en avant le concept de Transposition étudié au début de ce chapitre, et qui marque la « transitivité » de la poésie mallarméenne : entre la poésie et le réel il existe bien un lien, si ténu soit-il.

L'intransitivité de la littérature moderne selon Foucault prend donc plusieurs directions : elle ne parle de rien, elle ne s'adresse à personne hors d'elle-même, elle n'a pas de forme matérielle. Reste à élucider le point d'origine du langage littéraire ou plutôt de tout langage. Foucault s'attache à son tour à la question posée selon lui par Nietzsche dans *La généalogie de la morale*³ : qui parle dans le langage ? Selon Foucault, le point d'origine de ce questionnement est l'éparpillement du langage dans l'épistémè moderne et le besoin de le rassembler à nouveau. À ses yeux, Mallarmé se fait le champion de cet effort :

¹ « Lire — / Cette pratique — / Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité (II, p. 234) ».

² « Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc (II, p. 215) ».

³ Le § 5 de la première dissertation de *La généalogie de la morale*, auquel Foucault réfère, discute de l'origine des mots désignant *bon* et *mauvais*, qu'il voit dans la nécessité pour la noblesse de se distinguer. La question « *qui parlait* lorsque, pour se désigner soi-même, on disait *Agathos*, et *Deilos* pour désigner les autres (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 316) » ne se pose donc chez Nietzsche qu'implicitement.

La grande tâche à laquelle s'est voué Mallarmé, et jusqu'à la mort, c'est elle qui nous domine maintenant ; dans son balbutiement, elle enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage. L'entreprise de Mallarmé pour enfermer tout discours possible dans la fragile épaisseur du mot, dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier, répond au fond à la question que Nietzsche prescrivait à la philosophie [...]. À cette question nietzschéenne : qui parle ? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même — non le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire¹.

Le grand projet de Mallarmé, le Livre, répond donc pour Foucault à la question nietzschéenne parce qu'il reposerait sur une découverte fondamentale selon laquelle le sujet du discours est le mot lui-même. L'unité du langage se trouve dans sa source unique qui n'est autre que le langage lui-même. C'est la même découverte que Barthes attribue à Mallarmé l'année suivante : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur² ». C'est bien grâce à cette découverte que Mallarmé pourrait nous réveiller de notre « sommeil anthropologique », faisant ainsi un pied-de-nez à « ceux qui ne veulent pas penser sans penser aussitôt que c'est l'homme qui pense³ ». Ce raisonnement n'est pas sans rappeler certaines idées existantes à la fin du dix-neuvième siècle, époque où l'on découvre les profondeurs de l'inconscient⁴. Si Mallarmé s'est intéressé de près à l'inconscient⁵ et au langage⁶ comme forces capables de former les représentations à l'insu des hommes, il nous semble que les modalités étaient tout autres que ce qui est ici esquissé par Foucault. Mallarmé n'a jamais affirmé que c'est le langage qui parle ; encore moins n'a-t-il justifié son projet du Livre de cette manière. Bien au contraire, son œuvre s'enracine dans cette tradition qui rapporte tout à l'homme et que Foucault veut secouer. Mallarmé est à notre sens profondément anthropologue.

La conséquence pratique de ce raisonnement est selon Foucault que Mallarmé s'efface de son propre texte :

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 316-317.

² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p. 64.

³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 354.

⁴ La fameuse lettre de Rimbaud à Georges Izambard du 13 mai 1871 évoque bien ce sentiment qu'il y a un autre sujet derrière nos discours : « C'est faux de dire : Je pense : On devrait dire : On me pense. — Pardon du jeu de mots. / JE est un autre (Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999, p. 84) ».

⁵ Dans « Le Mystère dans les lettres », notamment : « 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 (II, pp. 229-230) ».

⁶ Dans sa traduction du manuel de mythologie de George W. Cox, qui donne *Les Dieux antiques* (II, pp. 1445-1567).

Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait de lui-même¹.

La première partie de cette affirmation semble venir tout droit de « Crise de vers » et de la fameuse « disparition élocutoire du poète ». Mais, à l'image de Maurice Blanchot et de Roland Barthes, Foucault donne à cette idée mallarméenne une charge philosophique qui n'est pas celle de son auteur. Selon Foucault, Mallarmé s'efface parce qu'il aurait compris que, de toute façon, c'est le langage lui-même qui parle quand nous croyons parler. Dans ces conditions, mieux vaut s'effacer en tant que locuteur (c'est-à-dire effacer les traces visibles de sa présence en tant que locuteur), pour montrer qu'on n'est pas dupe. Le souci de Mallarmé est, croyons-nous, bien plus terre-à-terre que cela. La « disparition élocutoire » s'insère dans un contexte qui est plus esthétique que philosophique. Si Mallarmé affirme que la poésie pure implique que le poète disparaisse et cède l'initiative aux mots, c'est parce que les mots sont les matériaux mêmes de cet art qui s'appelle poésie². On est donc ici du côté le plus « artisanal » de l'art poétique. Plus la poésie privilégie ses matériaux propres (les mots), plus elle se passe des matériaux qui lui sont étrangers (les sentiments du poète, par exemple), plus elle peut atteindre la pureté.

On ne peut cependant en conclure que la poésie de Mallarmé réponde forcément à cette définition de la poésie pure, et on peut accuser Foucault d'avoir fait ici du Mallarmé de « Crise de vers » le poéticien de sa poésie. Entre le fait que Mallarmé a dit que l'œuvre pure implique la disparition du poète et l'affirmation qu'il « ne cesse » de s'effacer de son langage, il y a une énorme distance qui est celle entre la théorie et la pratique et peut-être même entre l'idéal et la réalité. Une telle affirmation ne saurait se fonder uniquement sur la référence à un texte théorique, comme cela a trop souvent été fait. La thèse de la disparition doit être vérifiée, mise à l'épreuve, par la lecture de l'ensemble de l'œuvre de Mallarmé. C'est ce que nous nous proposons de faire par la suite.

Avant de quitter Foucault, il faut nous faut encore aborder brièvement son fameux article de 1970, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », qui occupe également une place très centrale dans les débats concernant la mort de l'auteur. On pense souvent que cet article est plus nuancé que

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 317.

² Le témoignage le plus connu de l'importance que Mallarmé attachait à ce fait est sa fameuse réponse à Degas qui se plaignait de ne pas arriver à écrire, même s'il ne lui manquait pas d'idées : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots* (Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, I, p. 1324) ».

« La mort de l'auteur », voire qu'il constitue une critique de l'article de Barthes. Mais la leçon des deux articles est pour l'essentiel la même – seul le ton est peut-être un peu moins polémique chez Foucault. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » prend acte de la mort de l'auteur et se propose d'explorer le vide laissé par sa disparition. Ainsi, dans la question du titre, le terme auteur ne désigne pas un individu mais une « fonction ». L'auteur doit être considéré comme une fonction du texte, et non comme son origine. Rappelons-nous que Barthes affirmait que le « scripteur » était né en même temps que le texte. Comme lui, Foucault se concentre uniquement sur la réception. La question réellement posée est donc : quel usage notre culture fait-elle de l'auteur ?

Le rôle de Mallarmé dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » est assez limité, ce qui peut surprendre si l'on considère son importance dans *Les mots et les choses*. Lorsque Foucault s'intéresse aux liens entre l'écriture et la mort, à la poésie comme sacrifice, il semble s'inspirer des écrits de Blanchot sur Mallarmé, sans le mentionner toutefois. Parmi les auteurs tués par leur œuvre sont Flaubert, Proust ou Kafka mais pas Mallarmé. Une fois seulement le nom de Mallarmé est mentionné, comme en passant : « La disparition de l'auteur, qui depuis Mallarmé est un évènement qui ne cesse pas, se trouve soumise au verrouillage transcendantal¹ ». Faut-il en déduire que celui-ci a joué un rôle plus fondamental que Flaubert et les autres ? – non pas victime du sacrifice poétique, mais le point d'origine. Foucault postule en tout cas la disparition de Mallarmé de sa propre poésie, et son caractère précurseur. Même s'il n'est mentionné qu'une seule fois, Mallarmé devient en quelque sorte la figure de proue de cette vision de l'écriture comme création « d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître² » et où la marque de l'auteur « n'est plus que la singularité de son absence³ ».

À certains égards, Foucault se rapproche ici de la position de Mallarmé dans « Crise de vers ». Il ne lie plus la disparition de l'auteur à un pouvoir tyrannique du langage mais au fait que l'écriture « s'est affranchie du thème de l'expression⁴ » et s'ordonne à partir de « la nature même du signifiant⁵ » plutôt qu'à partir du signifié. C'est à peu de choses près ce que

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits 1954-1988*, I, 1954-69, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 796.

² *Ibid.*, p. 793. Cette phrase ressemble à s'y méprendre à celle de Barthes : « l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », p. 63) ».

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 793.

⁴ *Ibid.*, pp. 792-793.

⁵ *Ibid.*, p. 793.

dit Mallarmé dans « Crise de vers » : le poète cède l'initiative aux mots, qui s'allument comme une « virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle et enthousiaste de la phrase¹ ». Malgré tout, il faut préciser que donner l'initiative aux mots, ou encore faire de la poésie avec des mots plutôt qu'avec des idées, ne revient pas exactement à supprimer le signifié.

Si nous ne pouvons tomber d'accord avec l'idée générale de « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (i.e. l'auteur est une fonction du texte plutôt que son origine), cet article ouvre cependant des pistes qui peuvent être utiles pour la suite de notre recherche². La plus importante est l'attention que Foucault porte à ce que Jakobson appelle *embrayeurs* :

Le texte porte toujours en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l'auteur. Ces signes sont bien connus des grammairiens : ce sont les pronoms personnels, les adverbes de temps et de lieu, la conjugaison des verbes. Mais il faut remarquer que ces éléments ne jouent pas de la même façon dans les discours qui sont pourvus de la fonction auteur et dans ceux qui en sont dépourvus. Dans ces derniers, de tels « embrayeurs » renvoient au locuteur réel et aux coordonnées spatio-temporelles de son discours (encore que certaines modifications puissent se produire : ainsi lorsqu'on rapporte des discours en première personne). Dans les premiers, en revanche, leur rôle est plus complexe et plus variable. On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture ; mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance³.

Ce passage est étrangement *pratique* en comparaison du reste de l'article et des spéculations présentées dans *Les mots et les choses*. Ici, la définition de la « fonction-auteur » est en tout point semblable à celle de « l'auteur implicite⁴ » imaginé par Wayne C. Booth, dans une perspective complètement différente. Ce que Foucault appelle ici *l'alter ego* de l'écrivain n'est en fait que ce qu'on nomme habituellement le *narrateur* et qui est évidemment différent de l'écrivain réel. La fonction-auteur, dit Foucault, « s'effectue dans la scission même » entre

¹ II, p. 211.

² L'une des reproches qu'on fait souvent aux tenants de la « mort de l'auteur », est que l'idée est méthodologiquement forte, mais ontologiquement faible. Le fait d'omettre l'auteur peut enrichir l'analyse et la production théorique, mais devient absurde quand on postule que l'auteur n'est effectivement pas le point d'origine du texte. Le formalisme russe et la Nouvelle critique américaine se serait selon Seán Burke sagement tenue à la première option, alors que certains théoriciens français (Foucault, Barthes et Derrida) auraient dérivé vers la seconde (Seán Burke, *op. cit.*, p. 15).

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », pp. 802-803.

⁴ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 74 *et passim*.

l'écrivain réel et le narrateur. Nous voyons là, entre l'écrivain réel à nous inaccessible, et le narrateur qui n'est finalement qu'un personnage, l'endroit où chercher la *présence* de l'auteur.

La dernière chose que nous voudrions retenir de « Qu'est-ce qu'un auteur ? » est la conclusion de Foucault que l'auteur est un produit idéologique parce qu'on lui attribue une fonction inverse de ce qu'il occupe réellement. La fausse conscience de l'idéologie définit l'auteur comme une source inépuisable et géniale ; il est en réalité « le principe d'économie dans la prolifération du sens¹ ». Il serait donc une figure érigée par l'esprit bourgeois afin de conjurer le danger posé par la fiction laissée en liberté. On reconnaît ici la même charge politique que dans l'article de Barthes², et la même conclusion : il faut « procéder au renversement de l'idée traditionnelle d'auteur³ ».

Hors de ce contexte idéologiquement marqué, cette définition de l'auteur comme principe d'économie reste très intéressante. Du point de vue de la « fonction-auteur », cela implique que le nom de l'auteur porte garantie que le texte qui lui est associé tranche sur la « prolifération du sens » habituelle. Mais cela n'interdit pas de dépasser cette perspective étroite qui réduit l'auteur à une fonction du texte. On peut alors faire l'hypothèse que Mallarmé s'est construit dans le texte en opposition à l'idée traditionnelle de l'auteur – non pour des raisons idéologiques, mais esthétiques – et qu'il se considère plutôt comme un principe d'économie que comme une source généreuse, sans pour autant chercher à disparaître du texte. Cette réflexion peut être un point de départ pertinent pour comprendre le mode de présence particulier de Mallarmé en opposition notamment aux romantiques qui, eux, assument sans complexe le rôle idéologique de source généreuse de la littérature.

L'usage que font Barthes et Foucault de Mallarmé nous semble avant tout stratégique. Ils sont en quête de légitimation historique pour leur projet de destruction de l'auteur.

Cependant, ce projet n'est pas inspiré des textes mallarméens comme les deux auteurs essaient d'en donner l'impression, mais plutôt des idées qui fleurissent à leur propre époque

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 811.

² L'auteur comme « principe d'économie dans la prolifération du sens » équivaut à peu près à cette phrase de Barthes : « Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture (« La mort de l'auteur », p. 68) ». Il faut prendre en compte que, pour les deux auteurs, la « limite » ou « l'économie » soit un principe réactionnaire, ce qui, à notre sens, ne va pas de soi.

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 811.

dans différentes disciplines des sciences humaines, qui remettent radicalement en question le sujet. Mallarmé, du fond de son dix-neuvième siècle, ne pouvait pas avoir de telles idées, ni les annoncer, ni même avoir quoi que ce soit à voir avec elles. Comme le dit Seán Burke,

Le discours de Mallarmé ne se situe pas à l'ouverture de la théorie littéraire telle que nous la connaissons, mais représente la culmination ténébreuse de la doctrine romantique de l'inspiration [...]. Mallarmé ne propose pas d'assertion théorique [...] sur l'écriture. Plutôt, il évoque, d'un côté, une certaine disposition compositionnelle par laquelle le poète essaye de se délester de préoccupations personnelles avant l'acte poétique, et, de l'autre côté, la volonté esthétique d'impersonnalité telle qu'elle allait ressurgir avec T.S. Eliot et d'autres au début d[u vingtième] siècle. Un idéal de la littérature est esquissé chez Mallarmé, pas une théorie de la littérature¹.

Il reste que l'immense popularité qu'a connue l'idée de la mort de l'auteur, popularité telle qu'elle a largement dépassé les frontières de la France, a contribué à ériger la figure de Mallarmé comme poète de l'absence. Les articles « La mort de l'auteur » et « Qu'est-ce qu'un auteur ? » sont encore aujourd'hui au centre de l'enseignement de la théorie littéraire dans les universités de l'Europe et des Etats-Unis. Pour beaucoup d'étudiants, la lecture de « La mort de l'auteur » constitue leur seule rencontre avec Mallarmé. Il n'est donc pas étonnant que son image de fondateur de la mort de l'auteur prévale encore.

¹ Seán Burke, *op. cit.*, pp. 9-10.

5. Mallarmé : l'impersonnalité

Lorsque l'on se propose de mettre en valeur la *présence* de Mallarmé, un obstacle majeur se dresse immédiatement. Que faire de la « disparition élocutoire du poète » ? Dans les pages précédentes, nous nous sommes efforcés de contester la paternité mallarméenne des idées de la « poésie pure », de la « poésie-sacrifice » et de la « mort de l'auteur ». Il reste cependant impossible de nier qu'il existe dans l'œuvre de Mallarmé des indices qui corroborent ces idées promues par Valéry, Blanchot, Barthes et Foucault, des indices qui peuvent se résumer à la « disparition élocutoire » ou l'« impersonnalité ».

Pour se guérir définitivement du « vertige de l'absence¹ », il ne peut suffire de dire ce que *n'est pas* la disparition élocutoire (une poésie pure, un sacrifice, une mort de l'auteur). Comment la définir positivement ? Qu'est-ce exactement que cette « volonté esthétique d'impersonnalité » (« aesthetic will-to-impersonality ») dont parle Seán Burke dans le passage cité à la fin du chapitre précédent ? Et pourquoi cette volonté d'impersonnalité ? Les chapitres précédents contiennent sans doute des embryons de réponse. Nous avons ainsi montré que la disparition élocutoire chez Mallarmé relevait plutôt de considérations esthétiques que philosophiques (ce qui semble l'éloigner déjà considérablement de l'univers de Foucault). Ce chapitre sera donc consacré à la théorie mallarméenne de l'impersonnalité, c'est-à-dire tout ce qu'a pu écrire Mallarmé, au-delà de « Crise de vers », à propos de l'impersonnalité et de sa fonction. En considérant les *Divagations* dans leur totalité, en refusant d'en cueillir des citations isolées, nous espérons pouvoir circonscrire un domaine de validité pour la disparition élocutoire, et ouvrir un terrain pour la *présence* de Mallarmé.

Le goût de Mallarmé pour l'impersonnalité est plusieurs fois mis en scène dans son œuvre, en creux d'un « déplaisir » causé par le visage. La rencontre manquée du poème en prose « Le nénuphar blanc² » met ainsi en allégorie son attraction pour l'impersonnalité. Dans ce morceau, le poète cherche à atteindre par la rivière la demeure de l'« amie d'une amie » à qui il veut « improviser un bonjour³ ». Sur le seuil du domaine de l'inconnue, le rameur s'arrête ; il entend les pas de la dame derrière des joncs et se met à rêver :

¹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 20.

² Publié, pour la première fois dans *L'Art et la Mode* en 1885.

³ I, p. 428.

« — À quel type s'ajustent vos traits, je sens leur précision, Madame, interrompre chose installée ici par le bruissement d'une venue, oui ! ce charme instinctif d'en dessous que ne défend pas contre l'explorateur la plus authentiquement nouée, avec une boucle en diamant des ceintures. Si vague concept se suffit : et ne transgressera le délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil où je règne) chasserait le trouble, avec lequel il n'a que faire¹. »

Il y a certes dans cette « anecdote » la perversité du voyeur (de l'« explorateur ») qui transgresse obliquement la défense de la ceinture de chasteté. Il y a aussi sans doute une sorte d'autisme : une complaisance dans l'*idée* de l'autre, comme si sa *réalité* était trop lourde. Mais le poème fonctionne avant tout comme allégorie de la « notion pure² » que l'auteur extrait de la rencontre en ramenant le nénuphar. Le « délice » décrit ici repose sur une loi ordonnant « d'exclure tous visages » et il est « empreint de généralité ». Le but recherché par le poète est donc de jouir du délice de la généralité³, bien plus que d'éviter les tracasseries d'une confrontation. L'apparition d'un visage détruirait ce délice parce qu'elle y introduirait la particularité. C'est pourquoi le poète prie virtuellement la dame de ne pas pencher son visage sur le seuil où il règne. Le verbe *pencher* indique le caractère intrusif qu'aurait le visage de la dame s'il venait à se dévoiler. Apprécions le coup de force opéré par le poète ici, puisqu'en réalité c'est lui qui est l'intrus sur le seuil où règne la dame. Ce renversement de perspective n'est pas exempt d'ironie et le poète montre ainsi qu'il est conscient de l'incongruité de sa rêverie. Malgré tout, il édicte une règle qui est très sérieuse : sur le seuil de l'imaginaire, c'est le poète qui règne.

La même image d'un « visage penché » apparaît curieusement dans « Le genre ou des modernes⁴ » lorsque Mallarmé critique l'adaptation théâtrale des romans :

Par une mentale opération et point d'autre, lecteur, je m'adonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme⁵.

¹ I, p. 430. Les guillemets entourant ce passage indiquent, tout comme le passage de *elle* à *vous*, qu'il s'agit d'un discours adressé de manière imaginaire à la dame.

² « Crise de vers », II, p. 213.

³ Cette généralité, c'est celle que Valéry voit comme le résultat de ce « moi parfait » qui est « l'idole qui ruine toutes les autres — celle dont la présence et l'acte — comme réflexe — donne au moins l'illusion de la plus entière généralité (*Cahiers*, I, p. 317) ».

⁴ Article des *Divagations* monté à partir de neuf articles publiés dans *La Revue indépendante* en 1886 et 1887.

⁵ II, p. 185.

Le livre épargne au lecteur le « déplaisir du visage exact penché », ce qui constitue un avantage sur le spectacle. Ce déplaisir tient notamment à *l'exactitude* du visage du comédien, qui en fait un visage *particulier*. Le théâtre est ainsi en infraction avec la loi de la généralité. Contrairement au spectateur, le lecteur peut s'adonner librement à l'opération mentale qui consiste à abstraire la physionomie des personnages. C'est le même jeu auquel se plaisait le maraudeur du « Nénuphar blanc ». Dans ces deux textes, pourtant très différents, le visage est la figure de l'intrusion, de ce qui perturbe un équilibre. L'absence de visage – l'impersonnalité – devient alors la garantie d'un délice, celui de la généralité.

L'homme et l'œuvre

Sur ce fond d'« aversion » pour les visages, la section « Quelques médaillons et portraits en pied » des *Divagations*, peut paraître assez surprenante. Il s'agit d'une collection de textes biographiques, centrés bien plus sur l'homme (ou la femme) que sur leur œuvre. Tous ces textes, à l'exception peut-être de celui sur Edgar Poe, rendent présente la *personnalité* de leur objet. Cependant, ces portraits sont aussi une occasion de réfléchir à l'impersonnalité et à la manière dont elle s'articule avec la personnalité, constituant ainsi une source précieuse pour déterminer la définition de l'« impersonnalité » selon Mallarmé.

À cet égard, le petit portrait de James McNeill Whistler¹ est exemplaire. Mallarmé y commence par affirmer que la question de savoir si Whistler est « l'homme de sa peinture » est mal posée, vu qu'« une œuvre comme la sienne innée, éternelle, rend, de la beauté, le secret ; joue au miracle et nie le signataire² ». Être un véritable artiste, c'est déjà, dans une certaine mesure, être impersonnel. L'œuvre de Whistler donne l'impression d'appartenir à d'autres sphères, éternelles (mais ce n'est qu'une impression – elle *joue* au miracle), donc de ne pas être le fruit du travail d'un homme. Cependant, le portrait fait par Mallarmé est bien celui d'« un Monsieur » qui est justement le signataire de l'œuvre de Whistler. S'établit tout au long du portrait un rythme binaire dans lequel le peintre américain est tour à tour ce Monsieur à la stature petite, et une instance impersonnelle travaillant furieusement à sa peinture. L'artiste a compris « le devoir de sa présence », mais semble n'avoir qu'une envie,

¹ Publié pour la première fois dans les *Divagations* et écrit en 1895 ou 1896.

² II, p. 146.

celle de « rentre[r] dans l'obsession de ses toiles ». Pourquoi ce devoir de présence ? Parce que le Monsieur est le « gardien d'un génie », comme un dragon gardant un trésor. Monsieur Whistler est en quelque sorte le représentant du génie Whistler auprès de la société. Il doit se montrer, juste « le temps de provoquer » le public. Il promeut l'œuvre avec une « discrétion affinée » qui, semble-t-il, peut à tout moment éclater en torrent de sarcasmes. « Guerroyant, » le dragon défend le génie quand il le faut. Mallarmé ironise ici gentiment sur la fameuse combattivité de Whistler¹, mais ce faisant il établit une distinction forte entre l'artiste comme instance impersonnelle, furieuse, obsédée, vouée à la beauté, et l'artiste comme « Monsieur », attribuant à chacun un espace bien délimité.

Cette distinction traverse les « Quelques médaillons et portraits en pied » comme si elle était le véritable sujet de cette section des *Divagations*. Le texte « Théodore de Banville » a été écrit à l'occasion de l'inauguration d'un buste du poète dans le jardin du Luxembourg². Cette statue rappelle naturellement à l'esprit de Mallarmé « l'auguste tête fine³ » de Banville. Mais quand il veut « parl[er] poèmes », il lui faut « omettre » ce souvenir de l'homme Banville. À cette fin, Mallarmé reprend un morceau écrit dans sa jeunesse, dans lequel Banville « n'est pas quelqu'un, mais le son même de la lyre⁴ ». La personnalité du poète parnassien devient ainsi l'incarnation même du lyrisme. Comme par hasard, cette dualité prend également forme dans le monument de Jules Roulleau, dont le buste nous montre Banville sous les traits d'un homme, alors que le socle, une lyre, représente un Banville impersonnel, incarnation même du lyrisme.

Mallarmé dit de Poe quelque chose d'assez semblable :

Malgré ma confrontation de daguerréotypes et de gravures, une piété unique telle enjoint de me représenter le pur entre les Esprits, plutôt et de préférence à quelqu'un, comme un aérolithe ; stellaire, de foudre, projeté des desseins finis humains, très loin de nous contemporanément à qui il éclata en pierreries d'une couronne pour personne, dans maint siècle d'ici. Il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu⁵.

¹ Qui a culminé dans le procès qu'il a fait, en 1878, à Ruskin, lorsque ce dernier avait déprécié son *Nocturne in Black and Gold: the Falling Rocket*.

² Publié dans le *National Observer* le 17 décembre 1892.

³ II, p. 142.

⁴ *Ibid.* Dans le texte de jeunesse, « Symphonie littéraire » (*L'Artiste*, 1^{er} février 1865), Mallarmé avait en fait écrit : « [Banville] n'est pas un homme, mais la voix même de la lyre (II, p. 283) ».

⁵ « Edgar Poe », II, p. 145.

Les daguerréotypes et les gravures montrent à Mallarmé les traits d'une personne appelée Edgar Poe. Mais, comme Banville, Poe n'est en réalité pas « quelqu'un », mais le symbole d'autre chose. Mallarmé préfère donc se le représenter comme un aérolithe ayant quitté la sphère des « desseins finis humains ». S'il a éclaté à l'époque contemporaine, il semble que la couronne résultant de cet éclatement soit projetée vers un avenir lointain et incertain¹. Banville incarnait le lyrisme, ce « cas littéraire absolu » incarne la littérature elle-même.

L'article concernant Berthe Morisot était à l'origine la préface du catalogue d'une exposition des tableaux de Morisot en 1896. Mallarmé y affirme cependant que les tableaux doivent admettre que,

comme titre au livret qui les classe, un Nom, avant de se résoudre en leur qualité, pour lui-même prononcé ou le charme extraordinaire avec lequel il fut porté, évoque une figure de race, dans la vie et de personnelle élégance extrêmes².

Le nom *Berthe Morisot* désigne d'abord une personne, dont Mallarmé fait un éloge enthousiaste. Mais ce nom est aussi le titre du catalogue d'exposition où les tableaux se trouvent réunis. Dans un deuxième temps, ce nom se dissout en la qualité de ces tableaux, comme s'il disparaissait en leur épaisseur. Berthe Morisot accédera ainsi à l'impersonnalité propre aux artistes, et présentera « l'esthétique autrement que par [son] individu³ », comme d'autres « dissidentes du sexe » qui ont refusé de se contenter du rôle que la société prescrivait à la femme. Cette impersonnalité semble aussi être liée à la mort, comme le suggère une remarque sur les tableaux : « eux peuvent attendre avec le sourire futur⁴ ». Mallarmé sous-entend ici que la *femme* Berthe Morisot ne peut attendre. Étant mortelle – et elle vient de mourir lorsque cette préface est écrite – son temps est maintenant. Par opposition, l'art est éternel, et peut donc tranquillement attendre que la femme soit oubliée, pour, lui, briller. Dans quelque temps, le nom *Berthe Morisot* ne désignera effectivement plus que cette collection de tableaux.

¹ Mallarmé semble dans cette page difficile décrire un trajet inverse de celui qu'on voit dans le « Tombeau d'Edgar Poe » (I, 38, publié d'abord en 1877), où Poe est un « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur ».

² « Berthe Morisot », II, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 148. Remarque sexiste, mais qui illustre bien la distinction claire qu'il y a, dans l'esprit de Mallarmé, entre l'homme (la femme) et l'œuvre. Il se dit par ailleurs plutôt ravi de cette « concurrence de prêtresses avisées ».

⁴ *Ibid.*, p. 147.

Ce lien entre la mort et la pleine apparition du génie est explicite dans le cas d'Alfred Lord Tennyson. Le « décès serein » du poète anglais « installe » dans sa figure « quelque chose d'isolé ou complète, pour la foule, le retrait fier de la physionomie¹ ». La mort éloigne définitivement le visage gênant du poète, et le nom *Tennyson* n'est désormais plus associé à une personne, mais à une œuvre. L'argument central du « Tombeau d'Edgar Poe » s'appuie sur la même idée : l'éternité change le poète « en lui-même² ». La véritable identité du poète n'est pas une personne, mais seulement un nom incarnant une œuvre. Notons bien que c'est *pour la foule* que la dépersonnalisation de Tennyson a lieu. Cette disparition de l'homme n'a donc de sens qu'aux yeux d'un destinataire concret. Il ne s'agit pas d'une rêverie métaphysique, mais bien d'une question de perception.

En filigrane dans les « Quelques médaillons et portraits en pied », il apparaît que l'existence de l'artiste est pour Mallarmé double. D'un côté, l'artiste est une personne comme une autre, un « quelqu'un », un « Monsieur » – et Mallarmé mobilise souvent toute sa virtuosité pour représenter ces « personnalités », qui ne sont pour lui nullement sans intérêt. De l'autre, l'artiste n'est qu'un nom, un génie, un symbole, une instance impersonnelle productrice de l'œuvre et l'incarnant aux yeux du public. Et c'est bien aux yeux du public que l'artiste est impersonnel. La physionomie de Tennyson se retire « pour la foule » et l'œuvre de Whistler *joue* au miracle de la disparition de son auteur. Ainsi, l'impersonnalité tient-elle en partie du théâtre et de l'artifice, un artifice favorisé par l'éloignement. Plus la personne s'éloigne par la géographie³ et surtout par le temps et la mort, plus l'artiste devient « lui-même », ce nom impersonnel indiquant le mystère de l'œuvre.

L'impersonnalité dans les arts du spectacle

L'impersonnalité qui affecte l'artiste et le poète – le créateur de l'œuvre – est aussi pour Mallarmé une qualité qui peut être intrinsèque à l'œuvre elle-même. Nous avons déjà vu Mallarmé préférer la lecture au spectacle, parce qu'il n'aime pas le « visage penché » du comédien. Le théâtre a cependant la possibilité d'atténuer le caractère intrusif de ce visage.

¹ « Tennyson vu d'ici », II, p. 140.

² I, p. 38.

³ « Tennyson vu d'ici », II, p. 140 : « L'éloignement [...] joue les siècles. Un recul à quelques heures de wagon ou de mer, commence l'immortalité ».

Dans son travail de critique des arts du spectacle, Mallarmé fait de l'impersonnalité de l'œuvre l'un des principaux critères pour apprécier sa qualité.

Ce critère est ainsi l'un des enjeux majeurs dans la critique mallarméenne du théâtre musical de Wagner, telle qu'elle apparaît dans « Richard Wagner : Rêverie d'un poète français », publiée d'abord dans *La Revue wagnérienne* en 1885, puis dans les *Divagations*. Cette critique se déroule, on y a souvent insisté, en deux temps : Mallarmé félicite d'abord Wagner pour son « apport de la Musique au Théâtre¹ », puis lui reproche d'en être resté là – de n'avoir pas su ou plutôt voulu exploiter son invention jusqu'au bout.

Le théâtre d'avant Wagner est « caduc ». La fiction y est grossière, « puisqu'elle s'impose à même et tout d'un coup, commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure – de croire, simplement, rien de plus² ». L'injonction au public est : « Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes³ ! » Ce théâtre-là est un théâtre personnel, qui impose de croire à un personnage qui *représente* une personne, et à une aventure qui *représente* un déroulement d'événements qui aurait pu être réel. La force motrice de ce théâtre est la vraisemblance, qui doit permettre une identification du spectateur avec le personnage et les événements. La scène est une *représentation* de la vie réelle. Il s'agit en somme du théâtre bourgeois que Brecht cherchera plus tard à détruire grâce à son *Verfremdungseffekt*. La musique offrait pourtant une chance, selon Mallarmé, d'empêcher l'identification sur le plan représentatif :

Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique⁴.

En effet, l'orchestre porte atteinte à la vraisemblance et annule le principe même du théâtre bourgeois : la représentation. Comment en effet imaginer un orchestre dans un salon bourgeois ? Sous son influence, le théâtre devient vide, abstrait et impersonnel. Les personnages ne représentent plus des « personnes » à qui le spectateur doit s'identifier, mais des allégories. L'allégorie n'est certes pas dénuée de références au monde réel, mais celles-ci sont autrement plus complexes que la simple représentation qui s'impose, elle, « à même et

¹ *Ibid.*, p. 154.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 155.

tout d'un coup ». Ce théâtre allégorique, paradoxalement, a besoin de la musique pour acquérir une vraisemblance, une vraisemblance plus profonde que celle de l'ancien théâtre qui cherchait seulement à faire croire au personnage et à l'aventure.

Le « moment Wagner » inspire donc à Mallarmé une rêverie sur un nouveau théâtre allégorique. Mais aussitôt intervient un tournant dramaturgique dans son exposé : « Pouvait-il, le Musicien et proche confident du secret de son Art, en simplifier l'attribution jusqu'à cette visée initiale¹ ? » Notons au passage, pour y revenir plus tard, que la fonction rêvée de la musique au théâtre est une fonction « simplifiée ». À cette question rhétorique Mallarmé répondra par la négative – évidemment : Wagner n'a pas été à même d'opérer cette simplification. Ou plutôt, il ne répondra pas, mais introduira l'exposé de ce qu'a fait Wagner par un dédaigneux « Lui, fit ceci² ».

Que fit donc Wagner ? Ceci :

Allant au plus pressé, il concilia toute une tradition, intacte, dans la désuétude prochaine, avec ce que de vierge et d'occulte il devinait sourdre, en ses partitions. Hors une perspicacité ou suicide stérile, si vivace abonda l'étrange don d'assimilation en ce créateur quand même, que des deux éléments de beauté qui s'excluent et, tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale, il effectua l'hymen³.

Relevons encore une fois que le ton se fait plutôt méprisant (« allant au plus pressé ») et quasiment paternaliste (« ce créateur quand même »). Wagner a donc eu le tort de garder intact la tradition – « le drame personnel ». Il a senti instinctivement la force que la musique pouvait apporter au théâtre, mais sans parvenir à en tirer toutes les conséquences : il aurait fallu adapter le théâtre à la musique, en la rendant allégorique. De cette manière, « son principe même⁴ », le principe musical, échappe à la musique. Le théâtre ancien et la musique ne se laissent pas concilier, car l'un relève de la représentation et l'autre de l'idéal. Mallarmé nous donne ici l'image d'un Wagner impuissant tel un enfant essayant d'impossibles synthèses dans son laboratoire de chimie, faute de connaître la nature des éléments qu'il tente de réunir.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 156.

Le problème du théâtre wagnérien est qu'il reste un théâtre mythologique. Puisant dans le répertoire de la mythologie nordique, il permet au public de considérer « le secret, représenté, d'origines¹ ». C'est l'origine du peuple allemand qui est ainsi glorifiée. Même si ce spectacle est évidemment bien moins « réaliste » que le drame bourgeois, il relève toujours du théâtre personnel. Le public peut continuer à « bénéficier des familiers dehors de l'individu humain² ». Le héros mythologique, bien que tiré d'un passé lointain et incertain, reste une figure humaine, requérant l'identification des spectateurs. Le « visage exact » continue d'être « penché, hors la rampe ». Il en résulte que « tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source³ ». Mallarmé cherche donc une source ou une origine au-delà de celle du peuple allemand : il s'agit, comme nous le verrons, de l'origine de l'humanité.

Contre le mythe wagnérien, Mallarmé met en avant « l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait » et imagine quel mythe pourrait être porté sur scène par un tel esprit (et derrière cet esprit français, on aperçoit déjà le Mallarmé des notes écrites en vue du « Livre », projetant des spectacles mystérieux) :

Voyez-le [l'esprit français], des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste [...]. À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode⁴.

Contre l'« anecdote » wagnérienne – c'est-à-dire le mythe personnel, qui se voit ainsi dévêtir de toute dignité – Mallarmé promet « la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus ». Le mythe wagnérien n'est pas vierge : il reste tributaire d'un lieu (vague, mais lié à la germanité), d'un temps (reculé, mais quand même ancré dans l'histoire), et d'une personne, le héros mythique. Rien de cela dans la Fable mallarméenne, qui ne représente pas un devenir historique, mais se réfère à un « sens latent », enfoui en chacun. Cette fable-là est aussi, selon Mallarmé, « inscrite sur la page des Cieux ». On est ici au cœur de ce que Bertrand Marchal a appelé la religion de Mallarmé. Voici en résumé ce dont il s'agit : le théâtre de la lumière et des ténèbres sur le ciel fait écho, dans les profondeurs de la psyché humaine, à la certitude refoulée de la mort. Ce destin tragique confère à l'homme, en l'absence de dieu, une dignité divine, mais le refoulement de la mort contraint l'homme à mener une existence aliénée.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*

Cette réflexion est véritablement la pierre angulaire de la vision mallarméenne de l'art, et explique, comme nous le verrons, le rôle de l'impersonnalité dans le mythe mallarméen.

Car il s'agit bel et bien d'un mythe nouveau, auquel Mallarmé anticipe déjà les réactions : « Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire¹ ! » C'est la voix indignée de l'esprit laïc que Mallarmé nous fait entendre ici. Mais le poète se veut rassurant – le mythe qu'il imagine est très différent des anciens :

Le Théâtre les appelle [les mythes], non ! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple².

Le héros de ce mythe est certes lié à l'humanité, dont il présente l'« aspect multiple » mais il n'est pas lui-même une personne. Cette absence de personnalité est justement ce qui lui permet d'incarner l'idée abstraite de l'homme, et pas simplement tel ou tel individu.

L'« aspect multiple » de l'homme désigne les différentes postures qu'il prend face à son destin et que le héros représente par des « attitude[s] mimique[s]³ ». L'exemple donné ici est « nos rêves de sites ou de paradis⁴ », la prétention illusoire de l'homme à un salut dans l'au-delà. Là où l'ancien théâtre commettait l'imposture de représenter ce paradis sur scène, c'est l'*aspiration* au paradis que cette « Figure que Nul n'est » résume vers soi d'un geste. Le but de ce spectacle est que « l'homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocity de preuves⁵ ». Le destin tragique de l'homme, enfoui dans l'inconscient de chacun, doit être porté à la conscience pour que la vie devienne *authentique*⁶.

Voilà donc ce qu'entend Mallarmé par théâtre allégorique. La référence à l'homme n'y est plus directe, comme dans le théâtre personnel. L'allégorie propose bien une incarnation de l'homme, mais sans s'attacher à ses actions de tous les jours, ni à la particularité de chacun. Elle passe par une abstraction, « Type sans dénomination préalable⁷ », pour montrer l'homme

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶ Éric Benoit (*Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Champion-Slatkine, 1998) formule la fonction du spectacle dans une perspective un peu différente de, mais certes pas absolument incompatible avec, celle de Bertrand Marchal. En insistant sur la formule « racheter cette scission » se trouvant dans les « notes en vue du 'Livre' (I, p. 550) », Benoit voit le drame comme la mise en œuvre d'un schème hégélien de scission-réunion entre la foule et son Idée. Mallarmé se distingue pour Benoit du philosophe allemand en ne pas voulant mener jusqu'au bout ce schème, pour pas que le système se ferme entropiquement sur lui-même et l'Idée disparaisse.

⁷ II, p. 157.

dans ces attitudes essentielles, face à son destin¹. Là se trouve la véritable source, dont la vaste entreprise wagnérienne, trop spécifique, n'est qu'un ruisseau.

Ces réflexions sur le rôle véritable du théâtre ne se limitent nullement au texte sur Wagner. Nous avons longuement déployé le raisonnement de Mallarmé dans ce texte qui constitue le point de départ de cette réflexion parce qu'il instaure une hiérarchie très claire entre le théâtre ancien, l'art total wagnérien et le théâtre rêvé. Par la suite, toute la section « Crayonné au théâtre² » reposera les mêmes questions, formulera les mêmes réponses : si le théâtre doit être impersonnel, c'est pour pouvoir incarner tout l'homme. Abordons maintenant assez rapidement quelques textes de cette section qui rejouent sur d'autres scènes la critique contre Wagner, afin de comprendre à quel point cette idée est centrale pour Mallarmé, un cheval de bataille presque dans son travail de critique.

Dans « Le genre ou des modernes », Mallarmé revient ainsi implicitement sur son bras de fer avec Wagner :

L'intention, quand on y pense, gisant aux sommaires plis de la tragédie française ne fut pas l'antiquité ranimée dans sa cendre blanche mais de produire en un milieu nul ou à peu près les grandes poses humaines et comme notre plastique morale³.

L'intrigue simple (régie par « les trois unités ») et le décor parcimonieux (« sommaires plis ») de l'esthétique racinienne⁴ ont pu être interprétés comme une tentative de ressusciter l'antiquité – un projet semblable à celui de Wagner. Mallarmé propose ici une autre interprétation, ancrée dans sa vision du théâtre allégorique. Le « milieu nul » cherché par la tragédie française rappelle fortement la « Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus » de l'article sur Wagner. Ce milieu nul est l'antithèse à la fois du salon bourgeois de l'ancien théâtre et des cendres mythiques du théâtre wagnérien. Il est nécessaire pour donner à voir « les grandes poses humaines et [...] notre plastique morale », c'est-à-dire les attitudes

¹ Éric Benoit distingue ainsi deux formes de spécularité entre le héros et le public. D'une part, un « processus d'identification superficielle (*op. cit.*, p. 117) », qui est celle que le public fait avec le héros aux « familiers dehors de l'individu humain ». Et d'autre part, un « mécanisme originel de spécularité profonde (*Ibid.*) », celui où le public s'identifie à la « Figure que Nul n'est ».

² Qui reprend des articles des « Notes sur le théâtre », la chronique dramatique de Mallarmé dans *La Revue indépendante* (novembre 1886-juillet 1887).

³ II, p. 186. Ce passage était originellement l'incipit des « Notes sur le théâtre » du 1^{er} mai 1887.

⁴ Le texte de *La Revue indépendante* portait en note « Rouvert mon Racine, ces derniers temps (II, p. 295) ».

fondamentales de l'homme ou, si l'on veut, « notre aspect multiple ». Permettons-nous d'extrapoler un peu ici, afin de mieux cerner ces « grandes poses ». Mettons que, dans un salon bourgeois, tel geste évoque l'angoisse d'un banquier devant l'idée de sa faillite. Dans le milieu nul, ce même geste évoquerait l'angoisse de l'homme, entendu comme type de l'espèce humaine, devant l'idée de sa mort. Plus la scénographie est précise, et moins le théâtre est capable d'incarner cette « grande pose », de montrer une figure qui unit toute l'espèce¹.

Cependant, le milieu de la tragédie classique n'est qu'« à peu près » nul, comme le montre la suite du passage :

Statuaire égale à l'interne opération par exemple de Descartes et si le tréteau significatif d'alors avec l'unité de personnage, n'en profita, joignant les planches et la philosophie, il faut accuser le goût notoirement érudit d'une époque retenue d'inventer malgré sa nature prête, dissertatrice et neutre, à vivifier le type abstrait².

Comme l'indique Bertrand Marchal³, Descartes est ici l'incarnation de cet esprit français « strictement imaginaire et abstrait », et le contre-modèle de Wagner. Si Racine n'a pas pu suivre jusqu'au bout l'« opération » cartésienne, c'est à cause d'un défaut inhérent à l'époque. Mallarmé mobilise ici des lieux communs de l'histoire littéraire : « l'imitation des Anciens » (ou « retenue d'inventer ») et « les trois unités⁴ » qui empêchent les classiques de profiter pleinement de leur intuition impersonnalisante. Le « type abstrait » (autre nom de cette « Figure que Nul n'est » ou le « type sans dénomination préalable ») doit certes avoir

¹ Éric Benoit regroupe ces « grandes poses » et le « répertoire d'attitudes authentiquement humaines (« Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », II, p. 412) » sous la bannière des « purs motifs rythmiques de l'être » évoqués par Mallarmé dans ses « Notes sur le théâtre » du 1er mars 1887 (II, p. 294), et suggère que Mallarmé ouvre par cette idée la voie « aux grandes recherches du XXe siècle qui, en passant par Jung et Eliade, s'appliqueront à étudier le fond fantasmagorique de la psyché humaine et ses grandes constantes à travers les mythes et symboles (Benoit, *op. cit.*, p. 107) ». Pour nous, l'idée de « pose » est très importante, et nous voudrions la distinguer de la visée plus générale de la Structure qui a pour but de transposer au livre « l'ensemble des rapports existant dans tout (« Crise de vers », II, p. 212) ». Benoit, à notre avis, mélange ces deux catégories. Si « [l]a Femme, symbole de la foule », « [l]'aventure de la différence sexuelle », le « Drame Solaire » peuvent faire partie des « purs motifs rythmiques de l'être », comme le dit Benoit (*op. cit.*, p. 109), ils sont difficilement associables aux grandes poses de l'humanité. La figure de Hamlet, que Benoit met aussi en avant dans ces pages, est en revanche l'incarnation même de ces grandes poses, qui sont intrinsèquement liées au spectacle dramatique : par la « pose » ou l'« attitude mimique » qu'il prend, le héros (l'acteur) prend sur soi les attitudes fondamentales de l'homme. Ce n'est ainsi pas le Drame Solaire, le spectacle de la mort du soleil, qui est la pose, mais plutôt l'angoisse (ou l'ironie, éventuellement) que ce drame provoque chez l'homme.

² II, p. 186.

³ II, p. 1635.

⁴ Unité de temps, unité de lieu, unité d'action. Notons que Mallarmé semble avoir cette règle en tête lorsqu'il définit, dans l'article sur Wagner, le théâtre rêvé, « la Fable [l'action], vierge de tout, lieu, temps et personne sus (II, p. 157) ».

une unité – il est chargé de réunir toute l’humanité – mais celle-ci doit être très différente des « trois unités » classiques, qui selon Mallarmé en impliquent une quatrième, l’unité de personnage¹. Dans la tragédie classique, les émotions ne seront jamais ressenties par *l’homme* mais toujours par Phèdre ou Britannicus.

Si la tragédie classique échoue ainsi à réaliser l’intention que Mallarmé lui prête, la pantomime de son cousin Paul Margueritte que le poète décrit dans « Mimique² » y réussit. L’esthétique du genre de la pantomime est selon Mallarmé « situé plus près de principes qu’aucun³ ! » Entendons ce principe comme la source dont le théâtre de Wagner n’était qu’un ruisseau : le principe de l’homme. Voici la description que Mallarmé donne du jeu du mime, qu’il a bizarrement placée entre guillemets⁴ :

« La scène n’illustre que l’idée, pas une action effective, dans un hymen (d’où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction⁵. »

La scène est censée montrer le meurtre d’une femme par son époux Pierrot mais, comme elle est « allusion perpétuelle », les attitudes successives du mime sont tout ce qui se donne à voir. Sans l’aide du décor ou d’autres acteurs, sans même l’usage de la parole, le jeu du mime apparaît comme totalement abstrait – ou allégorique. Le plan temporel lui-même est complètement brouillé par l’hymen « entre le désir et l’accomplissement ». Seul le titre, que Mallarmé aurait peut-être voulu modifier, rattache la scène à une réalité concrète. Elle-même n’illustre ainsi « que l’idée, pas une action effective ».

Le mime atteint ce que Racine ne faisait qu’effleurer, un milieu nul, ou pur. Il devient alors un « fantôme blanc comme une page pas encore écrite⁶ ». La blancheur du costume participe

¹ C’est en tout cas ainsi que Thibaudet interprète la mention par Mallarmé de l’« unité de personnage » : « Les trois unités ne seraient [selon Mallarmé] que trois marches vers un piédestal vide, vers une quatrième unité demeurée tout idéale, celle de personnage (Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, p. 383) ».

² Tiré des « Notes sur le théâtre » de novembre 1886.

³ II, p. 178.

⁴ Ces guillemets, précédés par un « voici », indiquent sans doute que le texte qu’ils renferment sont une *tentative* de « saisir avec sûreté », comme Mallarmé le dit un peu plus haut, les principes de la pantomime : *Voici ma meilleure tentative... faites-en ce que vous voulez*, semble dire Mallarmé. La présence du poète se trouve souvent dans ce genre de détails.

⁵ II, pp. 178-179.

⁶ *Ibid.*, p. 178.

à la purification du milieu, puisque le blanc est la couleur de toutes les possibilités, comme la page vierge. Cette virginité rend le mime capable d'incarner notre aspect multiple : il devient cette Figure que Nul n'est, mais que tout le monde peut être. Rappelons que dès l'article qu'il consacre à Wagner, Mallarmé fait implicitement référence à la pantomime lorsqu'il rêve à son théâtre idéal : le héros mythologique qui de son geste résume nos aspirations aux paradis a tout d'un mime¹. La pantomime semble bien être chez Mallarmé le modèle même du théâtre impersonnel.

La métaphore du fantôme, utilisée pour le mime, apparaît aussi dans le domaine de la danse, à propos de la Loïe Fuller. La danseuse américaine est qualifiée d'« étranger fantôme² ». En effet, dans la vision de Mallarmé, la danse s'inscrit parfaitement dans la même logique de dépersonnalisation que la pantomime. Arrêtons-nous sur l'article « Ballets³ », dans lequel Mallarmé théorise la danse dans cette optique. Il y formule un « axiome » à propos du ballet :

La danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe⁴.

Comme Banville et Poe, la danseuse n'est pas « quelqu'un », mais une métaphore⁵. De quoi est-elle la métaphore ? Des « aspects élémentaires de notre forme, » ce qui rappelle les « grandes poses humaines » que cherchaient à produire les dramaturges du grand siècle. Ici, ces poses que la danseuse exprime par son corps sont traduites en prose par des symboles : glaive, coupe, fleur. Mais le possessif *notre* indique bien qu'il s'agit des aspects élémentaires de l'homme, de « notre aspect multiple, » comme le disait l'article sur Wagner. C'est donc

¹ Le terme est même utilisé une fois pour le décrire, certes dans un contexte légèrement différent, pour parler de l'effet *général* de la musique au théâtre (avant que Mallarmé n'aborde proprement le mythe de l'« esprit français » : « Un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue (II, p. 155) ». Voir aussi pp. 157-158 : « ...chaque attitude mimique prise par [la Figure que Nul n'est]... ». Par ailleurs, le terme *mime* ou ses dérivés ne sont jamais loin chaque fois que Mallarmé parle dans les *Divagations* de ce spectacle impersonnel incarnant l'humanité. Voir par exemple « Crayonné au théâtre », II, pp. 161-162 : « une représentation [...] de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme » et « Catholicisme », II, p. 241 : « 'Présence réelle' : ou, que le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé ».

² « Autre étude de danse », II, p. 175. Le même terme est utilisé, dans la section « Quelques médaillons et portraits en pied », à propos de Rimbaud, « fantôme impersonnel » (II, p. 128). L'impersonnalité a ainsi quelque chose de fantomatique.

³ Cet article reprend les « Notes sur le théâtre » de décembre 1886.

⁴ II, p. 171.

⁵ Le même pronom indéfini apparaît quelques lignes plus haut à propos des danseurs, qui ne sont « jamais qu'emblème, point quelqu'un » (*Ibid.*).

toujours à cette question de « notre plastique morale » que renvoient les métaphores, et c'est l'impersonnalité qui permet ce transfert. Dans l'article « Crayonné au théâtre », Mallarmé indique « le point philosophique auquel est situé l'impersonnalité de la danseuse [:] entre sa féminine apparence et un objet mimé¹ ». On voit que la danseuse a beaucoup à voir avec le mime. L'« objet mimé », c'est le glaive, la coupe ou la fleur, qui eux-mêmes renvoient aux attitudes fondamentales de l'homme. C'est l'impersonnalité qui fait le lien, comble la différence, entre ces symboles et la « féminine apparence », c'est-à-dire la danseuse en tant que personne, et permet à la femme de devenir métaphore.

Les écrits de Mallarmé sur les arts du spectacle présentent une étonnante cohérence, en dépit des circonstances précises et contingentes dont ils sont tributaires. Toujours, ce qui est rêvé est-il quelque chose d'aussi nu que possible : « Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus », « milieu nul », « milieu, pur, de fiction ». Toujours, un processus de simplification s'impose². Et toujours, l'objectif est-il de faire advenir un être impersonnel, « Figure que Nul n'est », « type sans dénomination préalable », « fantôme blanc », « métaphore », capable d'incarner l'humanité dans ce qu'elle a d'essentiel, de partagé par tous : « notre aspect multiple », « les grandes poses humaines », les « aspects élémentaires de notre forme ». Sous un foisonnement d'appellations, ce sont toujours les mêmes concepts et la même idée qui reviennent : l'impersonnalité permet de dépasser l'anecdotique pour atteindre le profondément et essentiellement humain.

¹ II, p. 163.

² Wagner qui n'a pas voulu « simplifier l'attribution » de la musique (*Ibid.*, p. 155) ; la pantomime avec son « instinct simplificateur direct (*Ibid.*, p. 178) » ; la tragédie classique avec ses « sommaires plis (*Ibid.*, p. 186) » ; le ballet qui opère une « transposition de notre caractère [...] au type simple de l'animal (*Ibid.*, p. 171) ». Dans « La Musique et les Lettres », cette simplification est la formule même de la transposition : « Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde (*Ibid.*, p. 68) ».

Mallarmé impersonnel

Concentrons-nous donc enfin sur l'impersonnalité de Mallarmé lui-même et la manière dont elle est thématifiée¹ dans ses textes. Se voit-il lui aussi comme *autre* que « quelqu'un », voire comme ayant quelque chose de la « Figure que Nul n'est » ? La réponse est oui, si l'on en croit une fameuse lettre à Henri Cazalis de mai 1867, rédigée au moment où le jeune poète, au sortir d'une grande crise spirituelle, esquisse son œuvre à venir :

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'œuvre qui sera l'image de ce développement².

Cette lettre rappelle fortement les spéculations de Valéry sur le « moi parfait ». Notons bien qu'il ne s'agit pas d'une « disparition élocutoire, » mais d'un véritable sacrifice de la personne empirique, au profit de l'Univers Spirituel. Toutefois, cette impersonnalité reste liée à la poésie : c'est elle qui va permettre à Mallarmé (si l'on peut encore utiliser ce nom terrestre) de créer son œuvre. On retrouve également cette dualité entre une fragile « apparition terrestre » et le moi impersonnel, déjà observée dans les « Médaillons » à la différence près qu'elle semble ici être prise au premier degré, alors que dans les « Médaillons » il s'agissait seulement d'*apparaître* comme impersonnel³. La même chose vaut évidemment pour le héros du théâtre allégorique, qui n'est pas *réellement* « la Figure que Nul n'est », mais qui prend cette posture. De même, la danseuse est bien entendu *une femme qui danse*, mais devient une métaphore pour le spectateur qu'est Mallarmé.

On trouve peut être ici sous forme embryonnaire l'idée développée plus tard par Mallarmé selon laquelle l'impersonnalité peut profiter à l'art en l'universalisant. Mais ce n'est pas

¹ On reviendra plus tard très longuement sur l'impersonnalité de l'énonciation dans l'œuvre de Mallarmé, donc sur la manière dont la « disparition élocutoire » se passe en pratique. Ce qui nous intéresse ici est plutôt ce que Mallarmé *dit* de sa propre impersonnalité.

² *Correspondance*, 1862-1871, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1949, p. 242. Dorénavant, nous référerons à cette édition comme « *Correspondance*, I ».

³ Voir par exemple ce que nous avons dit de l'article sur Tennyson : c'est « pour la foule » que la physionomie se retire. De même, l'œuvre de Whistler ne fait que *jouer* au miracle pour nier le signataire. L'apparition de Mallarmé dans cette lettre est certes, elle aussi, assez théâtral, mais nous avons l'impression quand même que Mallarmé croit sincèrement à ce qu'il dit.

encore un « type » de l'humanité que Mallarmé veut incarner. Plutôt que le Mystère collectif qu'il imaginera par la suite, le modèle est ici celui d'un mysticisme individuel : Mallarmé revendique l'exclusivité. Il est l' élu qui peut seul communiquer avec l'Univers spirituel. Ses idées sont ainsi brouillées par une sorte de narcissisme primaire, voire (appelons les choses comme elles sont) une forme de mégalomanie. Cette mégalomanie-là ne survivra pas aux années soixante¹.

Il ne sera plus question de ce moi *miroir de l'Univers Spirituel* dans l'œuvre de la maturité. Une seule fois, dans les *Divagations*, Mallarmé dit de lui-même (de sa figure textuelle) qu'il est impersonnel. C'est dans le « Grand fait divers » « Solitude », lorsque Mallarmé s'imagine opposer une fin de non-recevoir à l'adulation de ses disciples en

déconcertant au haussement d'épaules la génuflexion par certains essayée et se sauvegardant multiple, impersonnel pourquoi pas anonyme, devant le geste de bras levés stupéfaits².

Mallarmé refuse ici la génuflexion des disciples trop zélés. L'un des bénéfices de ce refus est qu'il permet au poète de rester impersonnel, et cette impersonnalité reste ici liée à la multiplicité, comme c'était le cas au théâtre. Pour Mallarmé, devenir chef d'école reviendrait à endosser un rôle trop précis et prendre le risque de devenir le « visage penché » intrusif dépeint au début de ce chapitre. Paradoxalement, l'impersonnalité ressemble ici à une sorte d'hygiène personnelle, une obligation morale du poète envers lui-même, afin d'éviter de se salir les mains. Des vestiges des vœux mystiques de la lettre de jeunesse demeurent, mais ils s'inscrivent dans un tout autre paysage. L'impersonnalité n'a plus rien d'ésotérique : il ne s'agit plus de refléter l'« Univers Spirituel », mais bien plutôt d'une posture prise *devant quelqu'un* : le disciple. Les fantasmes narcissiques se sont transformés en une attitude sociale (fût-elle un peu paradoxale).

Mallarmé veut donc être impersonnel et, dit-il, « pourquoi pas anonyme ». Il qualifie sa propre énonciation d'anonyme à une autre occasion dans les *Divagations*, au début de « Crise de vers », l'article qui formule aussi la « disparition élocutoire » :

¹ Selon Bertrand Marchal, la position de moi absolu est vite devenu intenable en provoquant chez Mallarmé des problèmes de santé et la stérilité poétique. Mallarmé se voit ainsi contraint « d'opérer un repli stratégique [...] qui prend la forme d'une reconquête progressive de ce moi naguère abandonné (*La religion de Mallarmé*, p. 81) ». Ce repli est incontestable, et il nous semble qu'on ne peut mettre en avant cette lettre pour expliquer la figure de Mallarmé que comme un jalon dépassé très rapidement de son évolution spirituelle. Désormais, l'impersonnalité sera, non pas un sacrifice personnel, mais un *effet* de l'œuvre – élocutoire.

² II, p. 258.

Témoin de cette aventure [de la révolution poétique], où l'on me voulut un rôle plus efficace quoiqu'il ne convient à personne, j'y dirigeai, au moins, mon fervent intérêt ; et il se fait temps d'en parler, préférablement à distance ainsi que ce fut presque anonyme¹.

La prudence de Mallarmé doit être soulignée : il *préférait* parler à distance, et être *presque* anonyme. « Pourquoi pas anonyme », disait-il dans « Solitude »... On est donc très loin des formules péremptoires de la lettre de jeunesse. Cet anonymat semble bien être directement lié à la « disparition élocutoire du poète ». C'est en tant que locuteur que Mallarmé souhaite l'anonymat.

Nous n'avons pu trouver d'autres exemples dans les *Divagations* de formules par lesquelles Mallarmé ferait allusion à sa propre impersonnalité en tant que locuteur. Cela tient sans doute au fait que, la plupart du temps, Mallarmé se trouve dans ces textes en position d'analyser le discours des autres et non son propre discours. Si les *Divagations* constituent un commentaire des *Poésies*, c'est d'une manière oblique. Il nous semble cependant que ces exemples suffisent à montrer que Mallarmé s'est soumis lui-même au schéma qu'il a appliqué aux autres dans les « Quelques médaillons et portraits en pied ».

Dans « Bucolique », il s'y soumet même très clairement, même s'il relève alors plutôt du sujet phénoménologique que du sujet énonciateur :

Le Monsieur, plutôt commode, que certains observent la coutume d'accueillir par mon nom, à moi esprit, là-haut, aux espaces miroitant, force l'égard durant l'audition de doléances. Quel cas étrange n'alignerait-il pas si on consentait à écouter, comme ceci touchant une question, singulièrement, de séjour².

La scénographie est ici très particulière : l'énonciateur est un esprit apparemment appelé Mallarmé qui se trouve impressionné par le Monsieur du même nom, c'est-à-dire de Mallarmé comme personne (« Le Monsieur [...] à moi [...] force l'égard »). On retrouve très exactement la même structure que la division opérée sur Whistler, à la fois génie et « dragon guerroyant ». On dira que cet extrait nous rappelle aussi la lettre de jeunesse dont nous sommes efforcés de contester la pertinence pour la compréhension du Mallarmé de la maturité. Pourtant deux choses séparent ces deux textes. D'abord la différence de ton est flagrante : il était solennel dans la lettre de jeunesse et interdisait toute forme de comique (si ce n'est le comique, involontaire, de l'outrecuidance du propos), il est ici ironique de part en

¹ *Ibid.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 252.

part (« le Monsieur, plutôt commode », « moi esprit, là-haut »). D'autre part, ce changement de ton introduit également un changement épistémologique. Mallarmé ne se voit pas réellement comme un « esprit, là-haut », mais il distingue deux postures, qui chacune se voit attribuer des rôles précis.

Dans ce texte, c'est donc le « Monsieur » Mallarmé qui présente des « doléances ». Il s'agit d'une question de « séjour » : une opposition entre la ville et la campagne. Mallarmé se plaint de la vie citadine et languit après la campagne. Cette discussion est particulièrement pertinente pour notre propos, comme le montre la fin de l'article, dans lequel Mallarmé se trouve justement à la campagne :

combien, sur les remparts, tonne, peu loin, le canon de l'actualité : que le bruit [de la ville] puisse cesser à une si faible distance pour qui coupe, en imagination, une flûte où nouer sa joie selon divers motifs celui, surtout, de se percevoir, simple, infiniment sur la terre¹.

Aller à la campagne, c'est aussi, d'une certaine façon, devenir impersonnel. Loin de l'actualité, du bruit, de tout ce qui est particulier, le sujet peut se percevoir simple. Cette simplicité est la même que celle qui régit le théâtre allégorique discuté dans l'article sur Wagner. Mallarmé rejoue ici au niveau personnel, ce que le théâtre devrait opérer au niveau social : l'homme doit se réconcilier avec sa simple présence sur la terre.

Les *Divagations* érigent une dualité très nette entre impersonnalité et personnalité. La personnalité est du côté du réel, du particulier, de l'accessoire, l'impersonnalité du côté du possible, du général, de l'essentiel. Comme le montrent les « Quelques médaillons et portraits en pied », la personnalité n'est pas du tout dénigré *en tant que telle*. Elle peut bien au contraire être savoureuse, charmante, intelligente – et les *Divagations* regorgent de scènes où Mallarmé joue pleinement du charme de la sienne (comme nous le montrerons par la suite). Seulement, il faut ce qui convient à chaque occasion. S'il y a un domaine où Mallarmé ne fait montre d'aucune tolérance pour le particulier, c'est au théâtre. Le théâtre est « d'essence supérieure² » ; il doit réconcilier l'homme avec son destin et lui permettre de se « percevoir, simple, infiniment sur la terre ». C'est donc bien plus dans l'ordre de la présence que de

¹ *Ibid.*, p. 256.

² *Ibid.*, p. 179.

l'absence que Mallarmé envisage l'impersonnalité. Désormais, c'est cette présence que nous allons interroger.

6. Villiers : la machine à gloire

En guise d'introduction à cette partie consacrée à la présence, permettons-nous d'abord un détour du côté de la figure tant chérie par Mallarmé, cette figure paradoxale, extravagante, géniale et incomprise, qui fut l'objet de la tournée belge de 1890 : Auguste de Villiers de l'Isle-Adam. Si Valéry est le plus fidèle disciple de Mallarmé, Villiers est son ami par excellence, seulement concurrencé par Manet¹. Bien plus, il est une sorte de figure jumelle de Mallarmé, comme le laisse entendre l'ouverture de la conférence : « Un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre, qui est mort² ».

Si différentes que soient les œuvres respectives des deux auteurs, une caractéristique les réunit : l'ironie. Celle-ci est, comme nous le verrons la véritable marque de fabrique de Mallarmé et l'indice le plus constant de sa présence au texte. Elle se retrouve chez Villiers, un brin plus crue, un brin plus sombre. « La machine à gloire », que nous allons étudier dans ce chapitre, est l'un des lieux où elle se manifeste le plus clairement. Mallarmé ne manque pas de relever cette ironie à propos de *L'Ève future*, dans lequel Villiers met en scène une femme mécanique. Ce roman, dit Mallarmé,

atteint ce résultat [...] de mener l'ironie jusqu'à une page cime, où l'esprit chancelle : car il ignore, s'il ne trouve pas, plutôt fascinant, précieux, qu'abominable, le motif, par rapport à la Femme, dont l'entité suggère l'audace de ce livre³...

La femme mécanique est-elle un fantasme ou un cauchemar ? L'ironie permet selon Mallarmé de conjuguer harmonieusement complaisance fantasmagorique et critique... D'une manière certes un peu différente, mais analogue, l'ironie mallarméenne fait aussi chanceler l'esprit du lecteur : elle permet souvent à Mallarmé, pensons-nous, de tenir des propos radicaux, tout en ne les assumant qu'à moitié. À l'esprit du lecteur donc de bien garder son équilibre ! On peut ainsi imaginer que la rencontre avec Villiers n'est pas étrangère à l'invention de l'ethos caractéristique du poète.

¹ Et par Catulle Mendès, s'il faut croire la « Lettre autobiographique » à Verlaine: « Mes grandes amitiés ont été celles de Villiers, de Mendès, et j'ai dix ans vu tous les jours mon cher Manet (*Correspondance*, II, p. 303) ».

² II, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 44.

La figure de Villiers est pour Mallarmé marquée par son intense présence, par sa manière d’emplir l’espace. Dans le deuxième chapitre de sa conférence, Mallarmé se souvient du « geste ouvert » du littéraire aristocrate qui signifiait « Me voici¹ ». Ce geste d’apparition le résume tout entier aux yeux du poète : « Ainsi il vint, c’était tout, pour lui [...] Villiers de l’Isle-Adam se montrait². » Si l’on observe tous les très courts paragraphes qui interviennent dans des lieux stratégiques de ce deuxième chapitre de la conférence, on s’aperçoit que celui-ci est entièrement structuré autour de ce jeu d’apparition-disparition :

Un génie ! nous le comprîmes tel³.

Je le revois⁴.

Villiers de l’Isle-Adam se montrait⁵.

Il se taisait ; merci, Toi, maintenant d’avoir parlé, on comprend⁶.

Cette structure, certes peu surprenante dans une oraison funèbre, n’en est pas moins révélatrice de la manière dont Mallarmé se souvient de son ami : Villiers est un véritable phénomène, qui fait irruption dans l’espace.

Il est aussi une incarnation de cette Passion de l’homme que le théâtre allégorique doit figurer :

Nul, que je me rappelle, ne fut par un vent d’illusion, engouffré dans les plis visibles tombant de son geste ouvert qui signifiait : ‘Me voici’, avec une impulsion aussi véhémement et surnaturelle, poussé, que jadis cet adolescent ; ou ne connut à ce moment de la jeunesse dans lequel fulgure le destin entier, non le sien, mais celui possible de l’Homme ! la scintillation mentale qui désigne le buste à jamais du diamant d’un ordre solitaire⁷.

Le jeune Villiers se voit selon Mallarmé comme l’incarnation même du destin de l’humanité. Ce narcissisme exacerbé atteint de nombreux adolescents (il n’est guère différent du moi absolu qu’a connu Mallarmé dans ses jeunes années), mais il devient chez Villiers une véritable obsession qui le condamne à la solitude. Se consacrant à la lecture de « tout ce qui

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

[a] trait à la grandeur éventuelle de l'homme¹ », il finit par devenir un « histrion véridique » de lui-même, jouant dans l'espace social le rôle de « celui que nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre et alors on l'expie de sa durée² ». Cette phrase est présentée comme une citation de Villiers, mais c'est Mallarmé qui parle derrière lui.

Cette personne « que nul n'atteint en soi » est évidemment identique à la « Figure que Nul n'est » du théâtre allégorique, soit l'essence de l'homme et c'est Villiers qui se charge de l'incarner en personne. Le destin de l'homme se joue ainsi dans la personne même de Villiers, et cela finit mal. Sur son lit de mort

ne survit que ce visage émacié de moribond avec angoisse recherchant en soi la personnification d'un des types humains absolus. Quoi ! l'existence avait-elle à ce point glissé entre ses doigts, que lui-même n'en pût nettement remarquer aucune trace ; avait-il été joué, était-ce cela³ ?

Villiers semble se rendre compte, *in extremis*, qu'il a été victime d'une illusion : il n'est peut-être pas la personnification d'un type humain. Comme le dit Bertrand Marchal, « à mesure que s'éloignait le temps des réalisations, Villiers en vint à incarner, dans son dénuement, la figure hamletienne du 'seigneur latent qui ne peut devenir'⁴ ». Même si les deux auteurs sont des figures jumelles, Mallarmé veut donc aussi apprendre de l'erreur de Villiers. Comparons l'image pathétique du Villiers mourant avec la réponse que Mallarmé donna, trois semaines avant sa propre mort, à une enquête « sur l'idéal à vingt ans » :

Suffisamment, je me fus fidèle, pour que ma vie humble gardât un sens. Le moyen, je le publie, consista quotidiennement à épousseter, de ma native illumination, l'apport hasardeux extérieur qu'on recueille, plutôt, sous le nom d'expérience. Heureuse ou vaine, ma volonté survit intacte⁵.

Il n'y a pas ici de présentation complaisante d'une vie réussie, même si Mallarmé dit être resté fidèle à cet idéal forgé à vingt ans. Tout tient au mot *suffisamment* qui laisse entendre que la « native illumination » a tout de même subi quelques inflexions. Tout en gardant une fidélité oblique envers elle, Mallarmé a abandonné sa prétention juvénile à incarner l'univers spirituel, celle qu'il désigne ici comme sa « native illumination ». Il est redevenu « Stéphane », mais peut, à l'occasion, assumer la posture, fictive, de l'esprit absolu. Ainsi,

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 1580.

⁵ *Ibid.*, p. 673.

toute l'ironie mallarméenne tient à ce *suffisamment* : il indique un compromis que Villiers paye cher de n'avoir pas su trouver. L'écrivain aristocrate représente ainsi l'absolutisme dans la fidélité à l'idéal. Il ne faut pas y voir une critique de la part de Mallarmé, qui bien au contraire admire cette constance¹. Seulement, il a choisi pour lui-même une autre voie, moins flamboyante, plus sûre.

Dans le dialogue mallarméen avec l'œuvre de Villiers, l'un des *Contes cruels* nommé « La machine à gloire » tient une place particulière. D'abord parce que Mallarmé cite un passage de ce conte à deux reprises dans les *Divagations*. Et puis parce qu'on peut y lire en exergue : « À M. Stéphane Mallarmé. / *Sic itur ad astra*² !... ». Le conte lui est donc dédié, et le *sic itur ad astra* semble aussi s'adresser à Mallarmé, comme si le conte était un manuel de gloire spécialement destiné au poète. Dès l'exergue, l'ironie de ce conte est ainsi palpable. Et Mallarmé est bien dans le coup, qui répond dans une lettre à Villiers que « Monsieur Stéphane Mallarmé te remercie spécialement³ ». Il relève ainsi le comique du « M. » placé par Villiers devant son nom. Mais si le terme *Monsieur* n'est chez Mallarmé jamais dénué d'humour (car trop solennel), il est avant tout une clef ouvrant tout un régime d'énonciation. Il y a le régime du « Monsieur [...] que certains observent la coutume d'accueillir par mon nom », et celui du « moi esprit, là-haut⁴ ». Il n'est pas exclu que Mallarmé ait cette distinction à l'esprit lorsqu'il répond à Villiers : la discussion autour de « La machine à gloire », s'inscrit clairement dans le régime du Monsieur, du « dragon guerroyant » pour la gloire. Il semble en tout cas y avoir beaucoup de connivence entre les deux messieurs autour de ce conte, et Albert Thibaudet va jusqu'à suggérer que le texte serait né d'une conversation entre les deux,

¹ Voir aussi ce que Mallarmé dit de Verlaine, cet autre martyr de la littérature : « Seul, ô plusieurs qui trouverions avec le dehors tel accommodement fastueux ou avantageux, considérons que — seul, comme revient cet exemple par les siècles rarement, notre contemporain affronta, dans toute l'épouvante, l'état du chanteur et du rêveur. La solitude, le froid, l'inélégance et la pénurie, qui sont des injures infligées auxquelles leur victime aurait le droit de répondre par d'autres volontairement faites à soi-même — ici la poésie presque a suffi — d'ordinaire composent le sort qu'encourt l'enfant avec son ingénue audace marchant en l'existence selon sa divinité: soit, convint le beau mort, il faut ces offenses, mais ce sera jusqu'au bout, douloureusement et impudiquement (« Verlaine », II, p. 120) ».

² Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, I, éd. A. Raitt, P.-G. Castex et J.-M. Bellefroid, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 583.

³ Cité dans Villiers, *op. cit.*, I, p. 1359.

⁴ II, p. 252.

comme si Mallarmé en était le co-auteur¹. Cela reste de la spéculation mais paraît assez probable.

Comme son nom l'indique, la « machine à gloire » est une machine qui produit de la gloire – « comme un rosier des roses² ! » Elle a été inventée par le brillant ingénieur américain Bathybius Bottom, nouvel avatar de l'Edison de *L'Eve future*. Le « conte » se présente comme un compte-rendu journalistique – très enthousiaste – de cette nouvelle invention qui, semble-t-il, sera bientôt disponible en France. Tout au long de ce compte-rendu, où il faut tout prendre au second degré, Villiers prend efficacement à partie le discours d'optimisme technologique très prégnant à la fin du dix-neuvième siècle (comme aujourd'hui, bien sûr). Par la même occasion, il s'en prend à une certaine vision de la gloire littéraire.

La machine à gloire est présentée comme un perfectionnement mécanique de la claque, ces troupes de spectateurs payés pour applaudir ou huer, pour faire ou défaire les gloires dramatiques, car « la Claque est une machine faite avec de l'humanité, et, par conséquent, perfectible³ ». La machine à gloire est ainsi un parallèle de l'Ève future, cette femme mécanique qui remplace l'imparfaite femme en chair et en os. Tous les éléments humains de la claque sont remplacés par des éléments artificiels, de plus en plus farfelus à mesure que la nouvelle avance. Il y a des phonographes proférant des cris, des mains mécaniques pour applaudir, des bouts de cannes et des talons conçus pour frapper le sol. Des tuyaux aspergent la salle de « gaz hilarants et dacryphores [lacrymogènes] » afin de provoquer chez le public l'émotion appropriée. Et pour ceux qui n'auraient pas encore été frappés par la gloire de la pièce, les balcons contiennent « d'invisibles poings en métal » qui « brusquement [...] jonchent la scène de myrtes et de lauriers, avec le nom de l'Auteur écrit en lettres d'or⁴ ».

Ainsi la machine à gloire n'est-elle qu'une claque mécanisée et hyperbolique destinée à révéler le fonctionnement de la claque humaine, et plus largement de la construction de la valeur (la « gloire ») littéraire :

¹ *op. cit.*, p. 69 : « La nouvelle, dédiée à Mallarmé et où son tour d'esprit se reconnaît, est peut-être née d'une conversation entre les deux poètes ».

² Villiers, *op. cit.*, I, p. 583.

³ *Ibid.*, p. 587.

⁴ *Ibid.*, p. 591.

Toute gloire a sa claque, c'est-à-dire son *ombre*, son côté de supercherie, de mécanisme et de néant (car le Néant est l'origine de toutes choses), que l'on pourrait nommer, en général, l'*entregent*, l'intrigue, le savoir-faire, la Réclame¹.

La valeur de l'œuvre littéraire est donc toute relative et ne dépend pas uniquement de la qualité intrinsèque de l'œuvre. Elle se construit, en partie au moins, socialement, par ce que Villiers nomme l'*entregent*. Il n'est même pas besoin d'être stipendié pour participer à cette « supercherie » :

Le spectateur finirait par s'imaginer qu'il fait, lui-même, partie de la Claque, à son insu (ce qui est, d'ailleurs, l'absolue et incontestable vérité) ; mais il est bon de laisser un doute en son esprit à cet égard².

Chaque interaction avec une œuvre d'art se trouve sous le coup de cette claque élargie, et la valeur se construit donc par une série de réactions complexes et imprévisibles qui s'influencent mutuellement.

L'*entregent* littéraire est la tentative de maîtriser ces forces hasardeuses. C'est le dragon Whistler guerroyant auprès du génie ; c'est aussi, bien sûr, Mallarmé recevant des mardistes, ou évoquant son mystérieux projet du Livre. La claque n'est que la métaphore du caractère non-absolu de la valeur. Ces idées vont aujourd'hui de soi mais elles constituent à l'époque une attaque frontale à l'encontre de l'idée romantique du génie créateur. Et dans cette analyse-là, il n'y a pas d'ironie de la part de Villiers. C'est de l'enthousiasme avec lequel elle est faite qu'il se moque, car le romantique attardé qu'il est déplore l'absence de valeur absolue.

La gloire dépend donc pour une large part de faits extérieurs à la littérature, de l'« *entregent* » et de la « Réclame ». Encore faut-il préciser de quelle gloire il s'agit. Peut-être existe-t-il, espère Villiers, une autre gloire, plus souhaitable, plus « absolue ».

Un passage de la nouvelle est en effet moins ironique que le reste : celui où le narrateur demande à un poète de définir la gloire. Le cadre énonciatif est très défavorable au poète, puisque le narrateur se moque ouvertement de ses propos. Mais l'auteur se moque à son tour du narrateur et, par cet enchâssement de négations, c'est donc le discours du poète qu'il faut prendre au premier degré :

¹ *Ibid.*, p. 587.

² *Ibid.*, p. 589.

Adressez-vous à un poète, voici, à peu près, l'allocution qui s'échappera de son noble gosier :

« La gloire est le resplendissement d'un nom dans la mémoire des hommes¹ [»]

Le « poète » illustre sa définition par les exemples de Scribe et de Milton. De l'avis de tous, Scribe est plus connu, plus apprécié, plus intéressant, plus riche que Milton, que personne n'a lu. Scribe jouit bien plus de la gloire telle que peut la produire la claque ou la machine de Bottom. Et pourtant, le nom de Milton resplendit davantage, de sorte que toute comparaison entre les deux ressemblera à « l'idée d'un parallèle entre un sceptre et une paire de pantoufles² ». La gloire de Milton n'est pas liée à l'impact effectif de son œuvre, mais à la valeur mystique attribuée à son nom :

L'impression que laissent les vers, même inconnus, de MILTON étant passée dans le nom même de leur auteur, ce sera, ici, pour les auditeurs, *comme s'ils avaient lu MILTON*. En effet, la Littérature proprement dite n'existant pas plus que l'Espace pur, ce que l'on se rappelle d'un grand poète, c'est *l'Impression* dite de sublimité qu'il nous a laissée, par et à travers son œuvre, plutôt que l'œuvre elle-même, et cette impression, sous le voile des langages humains, pénètre les traductions les plus vulgaires. Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une œuvre, le résultat de la constatation s'appelle LA GLOIRE³ !

La littérature à l'état pur n'a pas d'existence car elle est une construction purement abstraite. Il est donc impossible de saisir la poésie de Milton en tant que telle. Sa valeur perçue sera toujours une *impression* plutôt qu'une conséquence directe de l'œuvre, ce dont le narrateur ne manque pas de se moquer (« L'impression ? — Qu'est-ce que c'est que ça ? — Sommes-nous des dupes⁴ ?... ») On pourra objecter à Villiers que cela vaut aussi pour la gloire produite par la machine. C'est la non-existence dans l'absolu de la littérature qui fait l'efficacité de cette machine. Inversement, cette gloire par « le resplendissement d'un nom » n'étant pas réellement absolue, elle ne s'impose pas d'emblée, mais nécessite, elle aussi, un *travail*. On aurait pu imaginer une « machine à faire resplendir le nom ». La différence entre ces deux formes de gloire tient plus du degré que de la nature. Il y a la gloire bruyante, mais faible, et celle plus calme, mais d'autant plus imposante. Mais le travail pour obtenir chacune est peut-être semblable, et c'est le temps qui peut faire basculer de l'une à l'autre. Il faut dire que la différence la plus frappante entre Milton et Scribe est que le premier est mort depuis

¹ *Ibid.*, p. 584.

² *Ibid.*, p. 585.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 586.

exactement deux cent ans lorsque Villiers rédige son conte, alors que le décès de Scribe ne remonte qu'à trois ans. L'éloignement joue donc un rôle essentiel dans la fabrication de cette gloire – l'éternité change le poète en lui-même.

C'est d'ailleurs ce passage en particulier qui intéresse Mallarmé et qu'il va citer à deux reprises. Si l'on suit la suggestion de Thibaudet selon laquelle Mallarmé a directement influencé « La machine à gloire », c'est sûrement ici qu'il faut chercher cette coopération. On peut alors imaginer que le poète au « noble gosier » n'est autre que Mallarmé, qui ne ferait donc que reprendre son bien en le citant. La première citation se trouve dans la conférence sur Villiers et ne sert que d'exemple d'un morceau « parmi ceux illustres de l'œuvre¹ » de Villiers. Relativement longue, cette citation développe la comparaison entre Milton et Scribe, puis s'interrompt lorsqu'arrive la conclusion générale, et n'en reprend que la dernière phrase. La deuxième se trouve dans « Tennyson vu d'ici ». Étonnamment, cette dernière citation commence là où avait été interrompue l'autre et se poursuit jusqu'à la phrase finale, la seule à être reproduite dans les deux textes : « Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une œuvre, le résultat de cette constatation s'appelle LA GLOIRE ! » Ces deux citations se complètent donc de façon à ce que l'une soit une proposition sur les gloires respectives de Scribe et de Milton, et l'autre sur la gloire en général, toutes deux ayant la même conclusion.

Dans l'article sur Tennyson, la citation de Villiers est introduite par une réflexion sur l'éloignement géographique de l'Angleterre qui « joue les siècles² » et peut accélérer l'immortalité. La gloire est ainsi liée pour Mallarmé à l'éloignement, dans tous les sens du terme. Cet éloignement, s'il implique l'absence de l'auteur en chair et en os, fait aussi advenir autre chose : le resplendissement du nom. Après avoir cité Villiers, Mallarmé continue cette réflexion sur le nom glorieux :

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 ; il vole des pages grandes ouvertes du livre désormais vain : car, enfin, il faut bien que le génie ait lieu en dépit de tout et que le connaisse chacun, malgré les empêchements, et sans avoir lu, au besoin. Or ce chaste agencement de syllabes, *Tennyson*, avec solennité dit, cette fois : *Lord Tennyson* — je sais que déjà il somme et éveille, à travers le malentendu même d'idiome à idiome ou des lacunes ou l'inintelligence, et de plus en plus le fera — la pensée d'une hautaine tendre figure, volontaire mais

¹ II, p. 24.

² *Ibid.*, p. 140.

surtout retirée et avare aussi de tout dû, par noblesse, en une manière seigneuriale apportée dans l'esprit ; ingénue, taciturne : et presque j'ajouterai que le décès serein y installe quelque chose d'isolé ou complète, pour la foule, le retrait fier de la physionomie¹.

On retrouve ici la distinction entre l'homme et le génie discutée au chapitre précédent. Mais on voit aussi à quel point ce processus de glorification est parallèle à la Transposition évoquée dans « Crise de vers » : la poésie transpose « un fait de nature en sa presque disparition vibratoire [...] pour qu'en émane [...] la notion pure² ». Semblablement, d'homme (un *fait de nature*) qu'il était, l'auteur devient un nom resplendissant – sa notion pure. Ce nom est un « résumé de toute l'âme », comme l'essence de l'auteur, délestée de tout ce qui est accessoire, à commencer par la physionomie.

Ce nom est aussi un *mot*, un « agencement de syllabes³ », c'est-à-dire un matériau poétique. Mallarmé se montre ici sensible à la matérialité du mot *Tennyson*, qu'il qualifie de *chaste* et qu'il distingue du plus solennel *Lord Tennyson*. Dans sa poésie, il exploite souvent la matérialité du nom propre en le plaçant à la rime. Dans les *Poésies*, c'est le cas de Gautier/altier, Whistler/que puisse l'air, Baudelaire/tutélaire, Verlaine/haleine, Puvis/tu vis, Vasco/jusqu'au. Ces rimes ne sont pas dépourvues d'effet comique – celles de Whistler, de Puvis et de Vasco notamment constituent de purs jeux de mots plus ou moins ingénieux. Dans les vers de circonstance, les exemples sont très nombreux et ont une fonction avant tout ludique. Mais ces jeux sont aussi le signe de l'attention particulière portée par Mallarmé au nom. À en croire le témoignage de Robert Harborough Sherard, Mallarmé voyait un grand potentiel poétique dans son propre nom. Le biographe d'Oscar Wilde lui avait demandé un mardi si son nom venait de l'expression « mal armé⁴ ». Mallarmé aurait répondu : « J'ai toujours cru que mon nom provient des deux mots mal et larmé — l'homme aux larmes malignes⁵ ».

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 213.

³ Voir aussi dans le texte sur Rimbaud, où Mallarmé évoque « la signification, neuve, proférée en la langue, des quelques syllabes ARTHUR RIMBAUD (II, p. 127) ».

⁴ Interprétation courante repris notamment par Verlaine « *Vous n'êtes pas mal armé / Plus que Sully n'est Prud'homme* (cité dans Jean-Luc Steinmetz, *Mallarmé : L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 21) ».

⁵ *Ibid.*, p. 22.

Il existerait donc un lien naturel entre la poésie et le nom¹. Dans la conférence consacrée à Villiers, à propos de la rencontre entre ce dernier et le groupe de poètes dont il faisait lui-même partie, Mallarmé affirme :

Ces étudiants en rareté [Mallarmé, Catulle Mendès...] professaient, le vers n'étant autre qu'un mot parfait, vaste, natif, une adoration pour la vertu des mots : celle-ci ne pouvait être étrangère à qui [Villiers] venait conquérir tout avec un mot, son nom, autour duquel déjà il voyait, à vrai dire, matériellement, se rallumer le lustre, aujourd'hui discernable pour notre seul esprit².

Le *nom* avec lequel Villiers veut conquérir est évidemment une référence à sa haute extraction, mais il se double d'un nom littérairement glorieux³. Ce nom illustre est ici présenté comme la raison même de l'intérêt de Villiers pour la poésie.

Qu'en est-il donc de Mallarmé ? Son intérêt pour le nom en tant que donnée poétique fondamentale et l'importance qu'il attache au passage de « La machine à gloire » évoquant la gloire comme resplendissement d'un nom, sont les signes qu'il vise lui aussi à conquérir par son nom, à le faire resplendir dans la mémoire des hommes⁴. N'étant pas doté comme Villiers d'un nom illustre, il lui faut tout construire afin de pouvoir imposer le sien.

Comment travaille-t-il en ce sens ? Voilà l'une des questions auxquelles nous souhaitons répondre par la suite. Constatons déjà, comme le dit Patrick Thériault, qu'il n'y a pas de « battage publicitaire » chez Mallarmé : « Non ; c'est bien *connu* : Mallarmé est la discrétion même, il est l'homme du secret⁵ ». En conséquence, Mallarmé a peu de chances de devenir le nouveau Eugène Scribe. Pascal Durand insiste lui aussi sur le « repli ostentatoire⁶ » de Mallarmé. Thériault et Durand s'appuient là sur des lieux communs de la critique mallarméenne, avec cependant moins de naïveté que leurs prédécesseurs puisqu'ils insistent sur le rôle de cette distance dans la *fabrication* de la valeur littéraire. Ils y voient, pourrait-on

¹ Rappelons aussi l'importance du nom dans « Toast funèbre », où le poète a pour tâche d'éveiller « Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom (I, p. 28) ». Avec leur majuscule, les noms (au sens de *substantif*) nomment ici leur référent au même titre qu'un nom propre nomme une personne.

² II, pp. 33-34.

³ De la même manière que Villiers joint à sa généalogie biologique une généalogie spirituelle: Saint Bernard, Kant, Thomas d'Aquin, Hegel (Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », II, pp. 32-33).

⁴ Patrick Thériault dit ainsi que Mallarmé cherche à construire « une fiction autobiographique singulière, telle à favoriser l'inscription et la mythification glorieuse du nom 'Mallarmé' dans le texte de l'histoire (*op. cit.*, p. 189) ».

⁵ *Ibid.* Cette discrétion mallarméenne est proverbiale. Pour Patrick Thériault, elle est le signe que Mallarmé veut se constituer en « sujet supposé savoir (*op. cit.*, p. 189) », suscitant le désir chez le lecteur d'une révélation qui ne vient jamais. Cette idée constitue une excellente porte d'entrée dans Mallarmé, et permet d'expliquer pour une grande part son ethos particulier.

⁶ *op. cit.*, p. 186.

dire, une sorte de « machine à gloire » mallarméenne – mais alors une machine à gloire se dispensant élégamment de la gloire de la claque pour conquérir directement celle du nom qui resplendit dans la mémoire des hommes.

L'idée du Livre et les mardis de la rue de Rome sont deux instruments puissants de ce travail pour la gloire. Tous deux impliquent une mise à distance, en même temps qu'une *présence*, forte, mais indéterminée. Les mardis sont marqués par l'absence de contenu dans la mémoire de ceux qui y ont assisté. Que s'y passait-il réellement, si ce n'est une réunion de disciples appréciant la simple *présence* de leur Maître¹ ? Le Livre est une autre case vide, une sorte de marque de fabrique mallarméenne, mais dont personne n'est capable de dire le contenu². Le Livre et les mardis sont les indices d'un remarquable *entregent* (comme disait Villiers), mais qui cherche, plus qu'une célébrité immédiate (quoiqu'il y ait certainement de cela aussi), une gloire durable. C'est cet *entregent*-là que Pascal Durand appelle chez Mallarmé *le sens des formalités*. Par la suite, nous chercherons à comprendre comment se conjuguent, dans l'œuvre de Mallarmé, ces deux formes de gloire, ces deux formes de présence, esquissées par Villiers : une gloire rapide, rémunératrice et vulgaire, dont cet aristocrate se moque avec méchanceté, et une gloire éternelle, mais plus impalpable.

Avant cela, il nous faut encore aborder un troisième sens que prend le mot gloire dans l'œuvre de Mallarmé et qui est tout aussi pertinent pour notre propos. Il y a dans les « Anecdotes ou poèmes » un poème en prose justement intitulé « La Gloire », et dont le sujet est bien différent de celui de « La machine à gloire ». Voici l'incipit de ce texte :

La Gloire ! je ne la sus qu'hier, irréfragable, et rien ne m'intéressera d'appelé par quelqu'un ainsi³.

¹ Pascal Durand écrit à propos des mardis : « Pas de savoir transmis, mais dans la maïeutique d'une apparence en public la transfusion, la propagation d'un *éthos* [...]. 'Grand charmeur', selon Gide, le Maître de la rue de Rome est passé maître dans la magie sociale qui fait oublier en agissant les ressorts de son action (*op. cit.*, p. 190). »

² Patrick Thériault écrit sur le Livre : « En tant qu'objet suprême de fétichisation, le Livre se place au centre absent de l'économie de l'œuvre mallarméenne; de même qu'il en trace la limite ultime et en infléchit l'orientation générale, il en règle le jeu et en détermine, pour beaucoup, la valeur. / Le génie de Mallarmé, en l'occurrence, aura donc consisté à tirer d'un projet fantasmatique, dont l'emprise obsessionnelle sur son imaginaire fut sans doute bien réelle, une efficace institutionnelle remarquable (*op. cit.*, p. 212). »

³ I, p. 433.

Mallarmé vient donc de vivre une révélation qui lui fait abandonner toute autre conception de la gloire. Comparé à l'intérêt qu'il montre pour le texte de Villiers, cet extrait fait l'effet d'une palinodie : le resplendissement de son nom ne l'intéresse plus. Le propos est sûrement un peu fort, mais Mallarmé prétend tout de même avoir découvert une autre gloire hiérarchiquement plus élevée. Quelle est donc l'expérience vécue par Mallarmé ? C'est celle de la « forêt en son temps d'apothéose¹, » c'est-à-dire à l'automne, lorsque les feuillages rougissent avant de mourir (un « holocauste d'année² », dit Mallarmé dans un autre texte), processus analogue au coucher du soleil que nous avons déjà évoqué. Ce spectacle automnal a rappelé à Mallarmé sa dignité en tant qu'être humain soumis à un destin tragique :

Personne et, les bras de doute envolés comme qui porte aussi un lot d'une splendeur secrète, trop inappréciable trophée pour paraître ! mais sans du coup m'élancer dans cette diurne veillée d'immortels troncs au déversement sur un d'orgueils surhumains (or ne faut-il pas qu'on en constate l'authenticité ?) ni passer le seuil où des torches consomment, dans une haute garde, tous rêves antérieurs à leur éclat répercutant en pourpre dans la nue l'universel sacre de l'intrus royal qui n'aura eu qu'à venir : j'attendis, pour l'être, que lent et repris du mouvement ordinaire, se réduisit à ses proportions d'une chimère puéril emportant du monde quelque part, le train qui m'avait là déposé seul³.

Ce que vit Mallarmé après un court trajet en train vers la forêt, c'est un sacre, non de lui-même en particulier, mais de quiconque quittant la ville pour la forêt : pour obtenir le sacre, pour devenir « royal », Mallarmé n'a « qu'à venir » dans la nature. Le passage est assez difficile, mais essayons de proposer une interprétation du déroulement de ce sacre. Les négations du début (« sans du coup m'élancer... ni passer le seuil... ») portent seulement sur *du coup*. Elles n'indiquent donc pas que Mallarmé refuse de passer le seuil mais bien qu'il attend pour ce faire d'être seul. Dès que le train repart et le laisse seul, il s'avance. Passé ce seuil, les arbres, devenus des torches du fait de leur habit automnal, montent une garde d'honneur (il en faut pour un sacre). Mais ces arbres ardents brûlent aussi les « rêves antérieurs à leur éclat », c'est-à-dire tout rêve d'une forme de gloire différente de celle indiquée par eux⁴ : gloire religieuse, sociale – ou littéraire. Puis vient le coucher de soleil, et l'éclat des arbres peut répercuter le sacre de l'homme sur le ciel « en pourpre ». Ce spectacle nous montre qu'il n'est de gloire sans vanité, si ce n'est la gloire tirée du courage d'assumer

¹ *Ibid.*

² II, p. 167.

³ I, p. 434.

⁴ C'est ce qui arrive aussi dans le « sonnet en -yx » : « L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore, / Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix [le soleil] (I, p. 37) ». Le soleil couchant et la forêt en automne ont la même fonction dans l'imaginaire de Mallarmé.

sa condition humaine, tragique car soumise à la mort, mais rendue divine par cette tragédie même. C'est la gloire, évoquée par Mallarmé dans « Bucolique » (autre tableau de la campagne en automne), de « se percevoir, simple, infiniment sur la terre¹ ». S'il faut être seul pour vivre cette expérience avec la même intensité que Mallarmé à Fontainebleau, c'est tout de même une gloire collective, accessible à tout le monde². Il suffit de « venir », mais venir, cela signifie aussi renoncer à beaucoup de choses, à beaucoup de fausses gloires.

Cette prétention de Mallarmé à une gloire spéciale, au-dessus de toutes les autres, doit être prise au sérieux. Certes, ce texte, probablement écrit dans l'enthousiasme tiré d'une forte expérience de la nature, n'est pas dénué d'exagération. Certes, Mallarmé cherche aussi à faire resplendir son nom dans la mémoire des hommes. Nous pensons cependant que cette gloire d'être homme a une préséance sur les autres. La « métaphysique » de Mallarmé n'est pas, comme le prétend Valéry, une « 'mystique' à demi sincère, à demi politique³ ». Elle nous semble au contraire particulièrement sincère, et pourrait bien être le fondement même de la réflexion mallarméenne sur la littérature, tant appréciée par Valéry. Cette « mystique » n'est pas un appât destiné à construire un « sujet censé savoir⁴ » pour susciter le désir des disciples et du lecteur (c'est-à-dire une « politique » au sens de Valéry). Évidemment, Mallarmé joue du secret, et s'amuse à éblouir de jeunes disciples par des propos mystérieux. Mais ne peut-on considérer qu'il dévoile aussi beaucoup dans ce texte sur la gloire ? N'est-ce pas pousser trop loin notre esprit critique que de ne pas croire Mallarmé sur parole quand il décrit une gloire vécue seul dans la nature ? Cette gloire, s'il « ne la su[t] qu'hier », a beaucoup à voir,

¹ II, p. 256.

² C'est aussi en réalité un lieu commun, même si Mallarmé lui donne une tonalité bien à lui. Voir par exemple Camus dans *Noces* : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. Il n'y a qu'un seul amour dans ce monde. Êtreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. Tout à l'heure, quand je me jeterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort [...]. J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté: elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme. Pourtant, on me l'a souvent dit: il n'y a pas de quoi être fier. Si, il y a de quoi: ce soleil, cette mer, mon cœur bondissant de jeunesse, mon corps au goût de sel et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu. C'est à conquérir cela qu'il me faut appliquer ma force et mes ressources. Tout ici me laisse intact, je n'abandonne rien de moi-même, je ne revêts aucun masque : il me suffit d'apprendre patiemment la difficile science de vivre qui vaut bien tout leur savoir-vivre ». Écrit par un auteur au tempérament totalement différent de celui de Mallarmé, ces lignes contiennent quand même tous les éléments de la gloire mallarméenne: la nature, la mort, l'orgueil d'être homme, l'abandon des masques. Ce que Mallarmé a vécu à Fontainebleau, Camus l'a vécu à Tipasa – les deux s'opposant clairement au Gênes de Valéry par leur lien étroit avec le monde physique.

³ Valéry, *Cahiers*, II, p. 1134.

⁴ Thériault, *op. cit.*

nous semble-t-il, avec la « native illumination » qu'il faut constamment « épousseter » pour la protéger contre « l'apport hasardeux extérieur¹ » de l'expérience. Et si la présence de Mallarmé se définissait justement par le conflit entre cette fidélité à un idéal de présence nue au monde et un désir social de présence à l'esprit des autres, et de présence « dans le texte de l'histoire² » ? Dans les prochains chapitres, nous étudierons la construction de la figure de l'auteur dans l'œuvre de Mallarmé. Ayons alors à l'esprit tous les sens que le poète donne au mot gloire.

¹ II, p. 673.

² Thériault, *op. cit.*, p. 189.

7. L'apparition élocutoire du poète

Cherchons à présent dans l'œuvre de Mallarmé la figure de l'auteur, de ce personnage fictif incarné par l'énonciateur. En exergue à l'introduction de *L'auteur imaginaire*, José-Luis Diaz cite cette phrase de Victor Hugo : « De toute œuvre, quelle qu'elle soit, chétive ou illustre, se dégage une figure, celle de l'écrivain¹ », qu'il commente comme suit :

L'écrivain n'est pas *l'homme*, mais bien une instance imaginaire qui se dégage de l'œuvre, plane bien au delà de sa concrétude textuelle. Instance qui, bien qu'étant de l'ordre de l'apparence, n'en constitue pas moins sa *vérité*. Ce que rend bien le mot de « figure », qui fait jouer ici toutes ses connotations : plastiques, typiques mais aussi valorisantes (au sens où l'on dit d'un homme célèbre : « C'est une véritable figure »)².

Cette figure, c'est l'image que le lecteur se fait de l'auteur. Créée par l'œuvre, elle semble prendre une réalité extratextuelle pour devenir charnelle (les connotations « plastiques » du mot *figure*). Il est possible que Diaz attribue ici trop de lucidité à Hugo. L'auteur comme « instance imaginaire » rappelle davantage la gloire comme « impression » décrite par Villiers que l'auteur hugolien.

La figure de l'auteur fonctionne ainsi comme une fiction de la personne humaine. Le lecteur la construit comme si elle était véridique, une représentation fidèle de l'auteur lui-même, du « monsieur » ayant écrit le texte. C'est cette figure, ce *je* du texte, qui s'est trouvée en ligne de mire de ceux qui proclamaient la mort de l'auteur. Il leur fallait se débarrasser de cette figure d'autorité oppressive. Après un court séjour au Purgatoire, l'« auteur » est cependant revenu, sous des appellations multiples, puisqu'au centre de l'attention de théoriciens d'orientations diverses: *ethos* (Maingueneau³, Altes⁴), *figure de l'auteur* (Couturier⁵), *posture* (Meizoz⁶), *scénographies auctoriales* (Diaz¹), *auteur implicite* (Phelan²), *autorité énonciative*

¹ Diaz, *op. cit.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

³ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004. La notion d'*ethos* est bien sûr une actualisation de l'*ethos* de la rhétorique aristotélicienne. Quand on parle de l'*ethos*, on entend donc la figure de l'auteur en tant qu'elle est construite pour acquérir de l'autorité.

⁴ Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation : The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln/London, The University of Nebraska Press, 2014.

⁵ *op. cit.* Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, Couturier s'inspire de ce que dit Barthes dans *Le plaisir du texte* : « dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne ». Pour Couturier, l'acte d'écrire/de lire est un jeu de désir entre l'auteur et le lecteur.

⁶ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007. Meizoz trouve ce concept chez Alain Viala, mais en élargit le sens. Il appelle *posture* ce que Viala appelle *ethos*,

(Jouve³) et la liste est encore longue. Il ne s'agit pas pour nous de « trancher » entre ces différentes approches, qui participent en réalité d'un même mouvement, les différences tenant pour la plupart à la seule terminologie.

Nous chercherons notre miel partout chez ces différents auteurs. Cependant, pour la clarté de nos analyses, nous retiendrons trois termes : la figure de l'auteur, les postures et l'ethos. La figure de l'auteur est entendue comme l'image globale de l'auteur qui « se dégage » de l'œuvre (comme dit Hugo) ou que le lecteur construit en lisant. Cette figure assume de multiples postures au cours de l'œuvre et sera en fait constituée par l'ensemble de celles-ci. Les postures ou scénographies auctoriales (pour reprendre le terme de José-Luis Diaz dont le sens est à peu près équivalent⁴) sont des rôles ou scénarios préexistants que l'auteur peut choisir de suivre (par exemple : *le génie mal compris*, *l'auteur engagé*). Il nous semble profitable d'envisager ces postures en termes de rhétorique, comme des *topoi* de l'auteur. Enfin, la figure de l'auteur est aussi dotée d'un *ethos*, soit une manière de se présenter visant à s'arroger une autorité⁵.

Peut-être pourra-t-on nous reprocher d'avoir tendance à harmoniser les postures de Mallarmé pour en faire *une* figure, *une* identité auctoriale cohérente, là où la réalité n'est qu'une suite de postures sans rapports évidents entre elles. Cependant, cette harmonisation fait partie de l'activité herméneutique du lecteur qui, pensons-nous, ne peut s'empêcher de construire une figure cohérente de son interlocuteur fictif.

Toutes ces approches ont en commun d'étudier l'image *discursive* de l'auteur. Elles ont donc dépassé la naïveté d'une approche purement biographique qui ne faisait aucune distinction entre le sujet discursif et l'auteur empirique. Cela étant dit, l'auteur réel n'est pas totalement

c'est-à-dire la « manière (générale) d'être (d'un) écrivain (pp. 16-17) ». Meizoz préfère, à juste titre, réserver le terme *ethos* pour le sens plus restreint qu'il a en rhétorique.

¹ *op. cit.* Ces scénographies sont des « *prêts-à-être auteur* », des schémas préexistant qui prescrivent aux auteurs des manières d'être auteur.

² *op. cit.* Phelan reprend le concept lancé par Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction* et que celui-ci définit comme « l'image que l'auteur crée de lui-même (Booth, *op. cit.*, p. 495) ». L'auteur implicite est l'énonciateur que le lecteur doit construire, et le centre des valeurs du texte.

³ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001. Jouve reprend lui aussi le concept d'*auteur implicite* (ou « impliqué »), mais préfère, « par commodité », l'appeler *narrateur*, suivant Genette, même après avoir discuté toutes les confusions méthodologiques que cela pouvait entraîner (pp. 90-93). Il l'appelle aussi, plus heureusement, « l'autorité énonciative (p. 93) ».

⁴ Quoiqu'un peu plus restreint. Nous n'utilisons le terme de scénographie auctoriale que pour les postures qui sont directement liées à l'auctorialité.

⁵ Liesbeth Altes articule d'une manière particulièrement claire les deux notions de *posture* et d'*ethos*. Voir Altes, *op. cit.*, p. 54. Selon Altes, chaque posture entraîne chez le lecteur l'attente d'un *ethos* spécifique. Ainsi, la posture de l'auteur engagé nécessite *a priori* un *ethos* de l'authenticité.

mort. Si par souci méthodologique, elle est exclue du champ immédiat de la recherche, la figure de l'auteur réel continue de hanter les lieux. Toutes ces approches considèrent en effet la littérature comme une forme de communication, entre sujets réels. A notre tour, nous allons adopter cette perspective : c'est la présence discursive de Mallarmé que nous chercherons – son apparition *élocutoire*. Au-delà de cette présence textuelle, nous devinons aussi une intentionnalité, celle de l'homme empirique Mallarmé. Cette intentionnalité, nous ne pouvons y avoir accès directement. C'est elle néanmoins qui motive en fin de compte notre lecture, c'est avec elle que nous voulons communiquer¹.

Cherchant dans ce chapitre la figure discursive de l'auteur, c'est donc en premier lieu des phénomènes d'énonciation que nous analyserons. L'œuvre de Mallarmé ne présente que peu d'homogénéité à cet égard. Elle contient toutes sortes de configurations énonciatives. Une distinction particulièrement importante s'établit selon le niveau d'embranchement présenté par le texte². Certains sont fortement embrayés, c'est-à-dire qu'ils portent ouvertement la trace d'une situation d'énonciation. Ils sont bien accrochés au *je* (l'auteur ou sa figure), à l'*ici* et le *maintenant* de l'énonciation, au *tu* (le lecteur). D'autres textes le sont moins. Cette distinction renvoie à celle que fait Benveniste entre deux systèmes d'énonciation : discours et histoire³. Dominique Maingueneau traduit cela en une distinction entre textes « liés » et textes « déliés⁴ » et affirme que Mallarmé opte « massivement pour la déliaison⁵ ». Ce chapitre nous permettra de contester cette position.

Encore faut-il préciser que cette situation d'énonciation sur laquelle s'accroche les textes liés est une situation *construite*, à plus forte raison quand il s'agit de littérature. D'une part, la situation de communication littéraire est particulière puisque beaucoup d'éléments échappent

¹ C'est elle aussi qui, paradoxalement peut-être, garantit le sens de l'œuvre, selon l'argument bien connu de E.D. Hirsch (voir Seán Burke, *op. cit.*, p. 109).

² Nous apprécions le terme *embrayeur* que Nicolas Ruwet choisit pour traduire improprement mais heureusement celui de *shifter* qu'utilise Jakobson (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 178). Ce terme, plus ou moins synonyme de *déictique*, fait bien apparaître le fait que s'opère un *raccord* pour ainsi dire direct entre le discours et la réalité extralinguistique. Nous avons déjà cité ce que dit Foucault de ces « embrayeurs ». Il signale leur lien privilégié avec l'auteur, avant de relativiser ce lien pour les textes pourvus de la « fonction auteur » où le rôle des embrayeurs est plus variable que dans les textes sans fonction auteur. Or l'œuvre de Mallarmé est pourvue incontestablement de la fonction auteur. Mais si Foucault a bien évidemment raison de se méfier du lien direct énonciateur-personne réelle de l'auteur, nous pensons quand même que c'est à une figure de l'auteur que le lecteur va rattacher le *je*.

³ « Les relations de temps dans le verbe français », *op. cit.*, I, p. 238.

⁴ *op. cit.*, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

au contrôle de l'énonciateur : notamment, il ne peut pas savoir dans quelles conditions son œuvre sera *lue*, une incertitude que Mallarmé prend souvent pour thème. D'autre part, l'importance de la construction tient au registre de la *fiction*. La maxime « est 'ego' qui *dit* 'ego' » de Benveniste est donc encore plus vraie en littérature.

Un moyen de ne pas perdre de vue cet aspect très construit de l'énonciation littéraire est de l'envisager en des termes dramatiques. C'est ce que fait Dominique Maingueneau lorsqu'il postule une *scène d'énonciation*¹. La théâtralité de l'énonciation littéraire est également prise en compte par le concept de *posture* de Jérôme Meizoz² et, de manière explicite, dans le concept de *scénographie auctoriale* de José-Luis Diaz³. Cela étant dit, cette situation d'énonciation, même artificielle, même fictive, exerce sur le lecteur un effet de présence et contribue à la construction de la figure de l'auteur.

Arrêtons-nous maintenant sur une donnée fondamentale qui servira de fil conducteur de cette recherche, sur une *super-posture* adoptée par Mallarmé qui englobe toutes les autres et définit sa figure et sa position parmi les différents acteurs de l'espace littéraire de son temps. Il s'agit de son ironie particulière, très justement décrite par Pascal Durand :

L'espace de la modernité poétique s'est scindé, au tournant des années 1870-1880, en deux grandes zones rassemblant d'un côté les hérauts de l'Idée et du symbole, abstraiteurs de quintessences peu enclins à l'autodérision, et de l'autre les héros hilares ou navrés de l'esprit fumiste et décadent, aux yeux desquels la théorisation du fait poétique paraît [...] la prérogative de nantis aussi rasoir que solennels [...]. Et l'on voit sous cet angle qu'un Mallarmé seul fait la jonction entre les esprits de ces deux camps respectifs, au prix d'un décalage entre sa position — incontestablement du côté des symbolistes — et sa disposition ou, si l'on veut, son tempérament, balançant de l'esprit de sérieux au détachement pince-sans-rire, du trait spéculatif au mot d'esprit, de l'énigme au calembour⁴.

Ce balancement entre le sérieux et l'ironie, entre les « hérauts de l'Idée » et l'« esprit fumiste », rend donc Mallarmé unique, selon Durand. Bertrand Marchal parle, dans une optique un peu différente, de l'« art de formuler de façon mi-sérieuse, mi-plaisante des

¹ *op. cit.*

² Le sous-titre de *Postures littéraires* est *Mises en scène modernes de l'auteur*.

³ Chez qui cette théâtralité dépasse largement la seule énonciation littéraire. Il parle de la « comédie littéraire » pour désigner tout l'écosystème de la littérature à l'époque romantique.

⁴ *op. cit.*, p. 260.

vérités que l'époque est encore incapable de recevoir¹ » comme d'un trait définitoire des *Divagations*. Que l'on aborde son positionnement dans le champ littéraire, ou plus largement son attitude à l'égard de la société, ce balancement nous paraît absolument essentiel pour cerner la figure de l'auteur mallarméen. Il y a chez Mallarmé un conflit constant entre la *critique* impliquée par l'ironie (fût-elle dirigée contre lui-même), et la volonté quand même de *construire*, la poursuite de la recherche de valeurs positives. L'image de Mallarmé comme « héraut de l'Idée » pourrait provenir du fait que Valéry, Blanchot, Barthes, Foucault et tant d'autres n'ont pas été suffisamment sensibles à l'ironie de Mallarmé. Considérons cela pour le moment comme une hypothèse à examiner dans les analyses qui suivent.

Dans les textes théoriques de Mallarmé, nous avons vu que le poète construit souvent une dualité du sujet se déclinant en un *monsieur* et un *esprit*. Imaginons que ces deux termes sont des pôles entre lesquels circule le sujet de l'énonciation, l'une représentant un embrayage maximal sur le sujet et la situation d'énonciation, l'autre, l'embrayage minimal. Il s'agit donc de deux régimes d'énonciation bien distincts. Dans le présent chapitre, nous étudierons l'énonciation dans l'œuvre de Mallarmé, au prisme de cette dualité.

Patrick Thériault définit la même dualité dans une approche du texte centrée sur le désir :

[la] révélation ambiguë [de Mallarmé] donne tout à la fois prise à une interprétation critique de la subjectivité (où le moi est réduit à l'inconsistance d'un rôle, d'un personnage) et à une interprétation imaginaire ou fantasmatique de la subjectivité (où le moi est porté au rang extraordinaire d'un autre incommensurable à personne, donc au rang de l'Autre, de la 'Figure que Nul n'est²).

Nous adopterons ce schéma dans nos analyses et traiterons successivement ce moi-personnage (qui n'est pas nécessairement une *réduction* du moi), et ce moi-Autre. Il est très à propos de entendre dans l'énonciation impersonnelle de Mallarmé la voix de « l'Autre ». Mais si cette voix en impose à l'imagination, sa fonction première n'est peut-être pas de caresser les fantasmes. Dans sa jeunesse, Mallarmé a bien caressé le rêve du moi absolu mais il a plus tard abandonné ce rêve. La « Figure que Nul n'est » n'est donc pas la subjectivité fantasmatique englobant tout, mais bien plutôt une *fraus pia* qui doit aider le spectateur ou le lecteur à prendre conscience de lui-même et de l'essence de son existence. Appelons ces deux

¹ *La religion de Mallarmé*, p. 529.

² *op. cit.*, p. 29.

pôles de l'énonciation le *je* et l'*Autre*. Du côté du *je* se trouvent la *personne*, le *particulier*, le *défini*, le *familier*. Du côté de l'*Autre* : l'*impersonnel* ou la *non-personne*, le *général*, l'*indéfini*, l'*étrange*. Cherchons à présent ces deux instances dans l'œuvre de Mallarmé, afin de déterminer comment elles impliquent toutes deux la *présence* de l'auteur.

Scénographies mallarméennes

Intéressons-nous d'abord aux cas où le *je* de l'énonciateur est très visible et semble nous parler directement. Pour ce faire, nous utiliserons le concept de *scène d'énonciation* proposé par Maingueneau, que nous adapterons un peu à notre propos¹. Cette scène désigne le *hic et nunc* fictif de la communication littéraire, son cadre énonciatif. Elle est l'espace d'où l'énonciateur nous semble parler, espace dans lequel le lecteur a aussi sa place. Le moment est celui où, par le truchement de l'écriture, l'auteur et le lecteur sont contemporains². Tout texte requiert une scénographie mais celle-ci peut être plus ou moins explicite. Quand le texte est fortement accroché à une situation d'énonciation, la scène est très visible. La figure de l'auteur se donne généreusement. Inversement, quand le texte est impersonnel, on a plutôt l'impression que l'auteur se trouve en coulisses que sur scène – ce qui ne signifie pas qu'il est absent. Dans ce cas, il faut pour construire la figure de l'auteur s'intéresser aux présuppositions du texte. C'est là que le concept d'*auteur implicite* devient très utile.

Les textes que nous analyserons dans ce chapitre présentent une scène d'énonciation très visible, signe de la présence de l'auteur. Chaque poème, qu'il soit en vers ou en prose, est doté d'un fort degré d'autonomie et possède ainsi sa scénographie propre. Le concept de scène d'énonciation sera mobilisé tout au long de cette thèse mais analysons dès à présent

¹ Maingueneau pose en fait trois scènes distinctes, mais imbriquées : englobante (qui définit le type de texte – en l'occurrence on est sur la scène englobante *littéraire*), générique (qui définit le genre) et scénographique (*op. cit.*, pp. 190-202). C'est surtout cette « scène scénographique » qui nous intéresse ici.

² Notons que *scénographie* chez Maingueneau n'a pas le même sens que chez Diaz. Chez Maingueneau, il s'agit d'une construction purement discursive, une manière de *justifier* la parole. La question implicite à laquelle la scénographie répond est : comment se fait-il que quelqu'un parle ici et que quelqu'un est censé l'écouter ? C'est cette question-là qui nous intéresse pour le moment. Chez Diaz, la scénographie est, plus largement, un rôle, une manière d'être, impliquant des choix discursifs, mais mettant en jeu toute la figure de l'écrivain (on s'y intéressera par la suite). Ce que les deux approches ont en commun est l'accent sur la théâtralité de la présentation de soi en littérature. Les deux auteurs ont ainsi de bonnes raisons d'utiliser ce terme de scénographie, et nous ne pouvons qu'essayer tant bien que mal d'être clairs en utilisant leurs concepts.

quelques exemples afin de défricher le terrain et démontrer tant son importance pour la construction de la figure de l'auteur que sa très visible présence dans l'œuvre de Mallarmé.

L'incipit de « Crise de vers » en constitue une illustration significative :

Tout à l'heure, en abandon de geste, avec la lassitude que cause le mauvais temps désespérant une après l'autre après-midi, je fis retomber, sans une curiosité mais ce lui semble avoir lu tout voici vingt ans, l'effilé de multicolores perles qui plaque la pluie, encore, au chatolement des brochures dans la bibliothèque. Maint ouvrage, sous la verroterie du rideau, alignera sa propre scintillation : j'aime comme en le ciel mûr, contre la vitre, à suivre des lueurs d'orage¹.

Selon une *dispositio* tout à fait classique, la scène d'énonciation est présentée dès le premier paragraphe (fût-ce d'une manière assez difficile à reconstruire pour le lecteur...). La scène comporte un lieu (une chambre d'étude, dotée d'une bibliothèque et d'une fenêtre donnant sur un extérieur pluvieux) et une personne (*je*) qui n'a plus envie de choisir un livre dans sa bibliothèque. L'énonciateur a perdu toute curiosité (« ce semble [à ma curiosité] avoir tout lu voici vingt ans² »). Il nous semble que l'« action » de cette scène montre le poète fermant la vitre (« verroterie ») de sa bibliothèque après avoir renoncé à choisir un livre, permettant ainsi à la pluie extérieure de se refléter, par la fenêtre, dans la « verroterie » de la bibliothèque³. Cela expliquerait à notre sens comment il se peut que Mallarmé puisse *faire retomber* « l'effilé de multicolores perles ». Jeu des réflexions dansant sur la vitre de la bibliothèque, cet effilé mélange le scintillement de la pluie au scintillement propre des livres (*plaquant* ainsi la pluie sur le chatolement des brochures).

Au lieu de lire, Mallarmé peut ainsi suivre le chatolement sur le dos des ouvrages, c'est-à-dire réfléchir à la littérature en général, plutôt qu'à tel ou tel livre⁴. Cette réflexion se concentre sur l'orage qui agite la poésie contemporaine, comme le montre, dans la dernière phrase de l'extrait cité, l'analogie entre le spectacle de la bibliothèque et celui de l'orage à l'extérieur.

¹ II, p. 204.

² Déjà trente ans auparavant, Mallarmé évoquait le même état de lassitude, dans « Brise marine » : « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres ».

³ Le dispositif est donc assez semblable à celui de « Ses purs ongles très haut... », où la Grande ourse se reflète par la fenêtre sur un miroir à l'intérieur de la chambre (I, pp. 37-38).

⁴ Ce qui est plus clair dans « Averses ou critique » : « ...dans la bibliothèque. Profiter de l'indécision quant au choix pour songer d'ensemble: comme maint ouvrage, sous la verroterie... (II, p. 329) ».

Ce paragraphe sert ainsi d'entrée en matière à un article entièrement consacré à une réflexion sur la « crise » de la littérature. Il permet également d'ancrer ce qui sera dit dans un énonciateur et de fixer le lieu et le moment d'où il parlera au lecteur. Même s'il n'en sera plus question dans le reste de l'article, c'est bien dans cette chambre d'étude, par ce temps pluvieux, que le lecteur se représentera l'énonciateur. Si « Crise de vers » devait être adapté au théâtre, on aurait là le décor. La scénographie prend donc une très grande importance dans la construction de la figure de l'auteur.

« Crise de vers » nous offre également une illustration de la grande plasticité de la scénographie. L'article a été composé à partir de trois textes différents. Le paragraphe que l'on vient de citer provient d'« Averses et critique », mais une grande partie de l'article provient, comme dit précédemment, de « Vers et musique en France » et la fin est quant à elle tirée de l'« Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil. Ces morceaux du texte étaient donc à l'origine régis par une tout autre scénographie que celle du poète dans sa chambre d'étude. Ils s'insèrent cependant sans heurt dans la nouvelle configuration, et se mettent sous l'emprise de ce paragraphe. Par ce coup de baguette, celui qui dit « une fleur¹ ! » s'est transformé, du préfacier peu distinct qu'il était dans l'« Avant-dire », en homme qui médite dans sa chambre d'étude sur la littérature. Du même coup, la figure de l'auteur y a trouvé une assise beaucoup plus ferme.

Cette transformation montre aussi, s'il en était besoin, le caractère artificiel de la scène d'énonciation. Mallarmé a bien pu forger les réflexions d'« Averses et critique » à sa fenêtre lors d'un après-midi de pluie, mais cela ne peut pas être le cas de la totalité de « Crise de vers » dont la majeure partie a été écrite plusieurs années auparavant. Le doute est jeté : on peut penser que les réflexions déployées dans « Averses et critiques » n'ont pas réellement été inspirées par un après-midi pluvieux.

Si « Crise de vers » offre un cas particulièrement intéressant, c'est parce qu'il isole les indications scénographiques au début du texte et que celles-ci sont très précises. La scénographie y est donc explicite. Ce n'est pas le cas d'autres textes qui parviennent pourtant à la même ferme assise de la scénographie grâce à une scène d'énonciation plus rituelle voire stéréotypée. Il en va ainsi pour le texte « Verlaine », un éloge funèbre écrit pour l'auteur des « Fêtes galantes » :

¹ II, p. 678.

La tombe aime tout de suite le silence.

Acclamations, renom, la parole haute cesse et le sanglot des vers abandonnés ne suivra jusqu'à ce lieu de discrétion celui qui s'y dissimule pour ne pas offusquer, d'une présence, sa gloire¹.

Le déictique *ce* assure l'embrayage et fait de « ce lieu de discrétion » la scène d'énonciation. Il est clair qu'il s'agit de la tombe, comme le précise d'ailleurs la « Bibliographie » en fin de volume : « Impossible que n[e] trouvent place [dans la section « Quelques médaillons et portraits en pied »] des mots brefs et, je le regrette, les seuls par moi dits concernant VERLAINE — sur la tombe² ».

Les *Poésies*, offrent également quelques exemples de ces scènes d'énonciation stéréotypées. « Toast funèbre » fait aussi partie du genre de l'éloge funèbre. Des embrayeurs se chargent de raccorder le discours à la situation. « J'offre *ma coupe vide*³ » désigne le verre servant au toast funèbre, voire macabre, puisqu'un « monstre d'or » souffre dans la coupe. « *Ce beau monument l'enferme tout entier*⁴ » indique la tombe qui enferme Gautier. En lisant ces vers, le lecteur ne peut s'empêcher de construire une scène où figure l'énonciateur à côté de la tombe qui lève son verre en prononçant son discours L'assistance est aussi explicitement présente sur la scène, à la fois à travers le *vous* du destinataire (« Ô vous tous ! ») et à travers le *nous* de la communion (« C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour »). En premier lieu, ce sont les amis poètes de Gautier et de Mallarmé qui se trouvent ainsi désignés, mais par une identification assez irrésistible, tout lecteur des *Poésies* peut s'y intégrer. Rappelons d'ailleurs que ce discours n'a jamais été prononcé devant une tombe mais fut écrit pour le recueil collectif le *Tombeau de Théophile Gautier*.

Le toast du poème « Salut » qui ouvre les *Poésies* a quant à lui réellement été porté⁵. Cela n'empêche pas le lecteur postérieur de s'identifier au destinataire de ce salut, d'autant plus que le poème est placé en exergue des *Poésies* et constitue une forme d'invitation à la navigation poétique au travers du recueil. Là encore, des embrayeurs font référence

¹ II, p. 119.

² *Ibid.*, p. 274.

³ I, p. 27.

⁴ *Ibid.*

⁵ Comme Mallarmé le dit la « Bibliographie » : « Ce Sonnet, en levant le verre, récemment à un banquet de *la Plume*, avec l'honneur d'y présider (I, p. 47) ».

directement à la scène d'énonciation. « Cette écume » désigne le champagne et « ce salut¹ » désigne le toast. Le destinataire est présent à la fois dans le *nous* inclusif et dans le *vous* :

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers²

Ce *vous* désigne d'abord les jeunes poètes dans l'assistance mais peut aussi être entendu comme un salut spécialement adressé aux lecteurs postérieurs (nous) : « moi, l'auteur, je suis déjà mort, » semble dire Mallarmé, « c'est vous, la Postérité, qui coupez le flot en lisant mon recueil ».

Le texte « Arthur Rimbaud » relève également d'une scénographie stéréotypée, celle de la lettre. L'article se présente en effet comme une « *Lettre à M. Harrison Rhodes*³ », même s'il n'existe que peu de traces de son caractère épistolaire – quelques références à un destinataire *vous*, qui en l'occurrence ne renvoient pas au lecteur, ou, plus précisément, qui renvoient au seul lecteur Rhodes. Les autres lecteurs sont exclus de la scène d'énonciation épistolaire. On voit bien ce que le théâtre ou le cinéma aurait fait de ce morceau : on verrait tout au long du court-métrage Mallarmé écrire tandis qu'une voix-off lirait la lettre et que de temps à autre des images de la vie de Rimbaud apparaîtraient dans un cadrage à part. Ce qui prouve que c'est bien la communication épistolaire qui constitue la scène d'énonciation.

D'autres configurations parviennent à inclure plus fortement le lecteur dans la scène d'énonciation, comme c'est le cas dans « De même ». Cet article, paru originellement dans le *National Observer* sous le titre « Solennités⁴ », comportait alors une scénographie plus explicite, qui faisait mention « des auditions en vue de restituer le lutrin des XVIII^e, XVII^e, XVI^e et même XV^e siècles⁵ » (c'est-à-dire pour ressusciter les richesses de l'ancienne musique liturgique) inaugurées par la paroisse Saint-Gervais. Ces indications ont disparu de la version finale mais une partie de la scénographie reste en place. L'article peut se lire comme une visite guidée :

¹ I, p. 4.

² *Ibid.*

³ II, p. 120.

⁴ *National observer*, 7 mai 1892 (*Ibid.*, pp. 302-305).

⁵ *Ibid.*, p. 302.

Néanmoins pénétrons en l'église, avec l'art : et si, le sait-on ! la fulguration de chants antiques jaillis consumait l'ombre et illuminait telle divination longtemps voilée, lucide tout à coup et en rapport avec une joie à instaurer¹.

Le *nous* du « pénétrons en l'église » est un *nous* inclusif qui se réfère à l'auteur et au lecteur. Ce dernier endosse le rôle du « touriste » et Mallarmé celui d'un guide qui sait ménager le suspens : la fulguration de chants antiques va-t-elle illuminer la divination longtemps voilée ? Il faut pénétrer dans l'église à ses côtés pour le savoir. Cette scénographie est réaffirmée un peu plus loin : « Suivez, trois éléments, ils se commandent² ». Le *vous* du « Suivez » se réfère évidemment au lecteur, qui suit le guide. Et Mallarmé d'énumérer les éléments de cet office qui, ressuscitant la musique liturgique des siècles précédents, pourraient donner des idées pour les célébrations religieuses à l'avenir : la nef (c'est-à-dire les fidèles, qui grâce au chant ne sont plus de simples assistants, mais des « élus³ »), le prêtre (qui n'est pas acteur, mais officiant) et l'orgue. La scénographie de la visite guidée permet à l'auteur, bien plus que d'énumérer ces éléments, de les *montrer* et, du même coup, de *se* montrer. C'est là une forme originale de scénographie : mettant à contribution de moindres moyens que celle de « Crise de vers » (dans la version finale, elle repose essentiellement sur les deux impératifs *pénétrons* et *suivez*), elle parvient à établir aussi fermement la scène d'énonciation, voire plus fermement encore puisque le lecteur y trouve aussi sa place.

Tout aussi minimale, la scénographie du grand fait divers « Or » fait preuve de la même efficacité :

La très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes —

Ce refus à trahir quelque éclat doit peut-être cesser, dans le désespoir et si la lumière se fait de dehors : alors les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce, ne se rend et fête ciel et eau de son incendie.

Pas, l'instant venu ostentatoire —

Qu'une Banque s'abatte, du vague, du médiocre, du gris⁴.

Ici, le *je* n'est même pas impliqué grammaticalement mais sa déception est mise en scène. On assiste d'abord à la manifestation d'un espoir : le manque d'éclat de l'or cessera peut-être si

¹ *Ibid.*, p. 243.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* : « je ne parle d'assistants, bien d'élus ».

⁴ *Ibid.*, p. 245.

survient une crise financière ? L'énonciateur fait alors sentir sa présence par la modalisation *peut-être*. Puis c'est la brutale déception, marquée par l'elliptique « Pas, l'instant venu ostentatoire — ». C'est elle qui déclenche les réflexions suivantes sur l'inanité de l'or. On a l'impression que la banque s'écroule à vue d'œil et que Mallarmé y assiste en badaud, dans l'espoir de voir quelque chose d'extraordinaire. Pour le reste de l'article, le lecteur pourra imaginer l'énonciateur méditant sur l'or devant le siège social écroulé d'une banque. Dans le dernier paragraphe de l'article, Mallarmé précise que sa « badauderie » ne se plaint pas, même si elle est « déçue par l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales de paraître aveuglant, clair, cynique¹ ». Tout en soulignant que cette déception n'est pas si grande, puisque l'inanité de l'or est proportionnelle à la puissance créatrice du poète, il réaffirme et explicite encore la scénographie initiale : ce sont bien les circonstances *théâtrales* de l'écroulement d'une banque qui constituent l'arrière-fond de sa réflexion et de son discours.

Au sein de cette discussion sur les scénographies mallarméennes, réservons une analyse particulière à ce que l'on pourrait appeler le métadiscours de Mallarmé, aux moments où l'auteur commente son propre travail d'écriture. Ces commentaires appartiennent de toute évidence à la scène d'énonciation, dont ils sont l'indice le plus explicite. Il ne s'agit pas là des méditations sur son écriture poétique en général, mais des réflexions sur ce qu'il est en train de faire *hic et nunc*. Celles-ci tendent en fait à miner la crédibilité de la scène d'énonciation, qui n'est la plupart du temps pas fondée sur le modèle l'écriture, et dont on a démontré le caractère artificiel. Il y a ainsi peu de références à l'*écriture* en train de se faire dans l'œuvre de Mallarmé. On trouve, par exemple, dans « Un spectacle interrompu » :

Je veux, en vue de moi seul, écrire comme elle frappa mon regard de poète, telle Anecdote, avant que la divulguent des *reporters* par la foule dressés à assigner à chaque chose son caractère commun².

Le verbe *écrire* dénote explicitement la situation « réelle » du poète en train de rédiger son poème. La scène d'énonciation se trouve du même coup être celle de l'écriture, comme c'était le cas avec « Arthur Rimbaud ». Il en va de même dans « Laurent Tailhade » : « À ceux ici par un aigu crayon, le portrait, en phrases, joint de Laurent Tailhade, superfluité³ ». Mallarmé joint son portrait en phrases à ceux dessinés pour l'album en hommage à Tailhade. Le terme « phrases » peut évidemment faire référence à d'autres domaines que l'écriture mais

¹ *Ibid.*, p. 246.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Ibid.*, p. 128.

c'est bien son sens dans ce texte, puisque *ici* renvoie à un livre. Enfin, l'article « Confrontation », est lui aussi explicitement construit autour d'une scène d'énonciation de l'écriture :

Pourquoi ne la rédiger [l'expression], au retour, cursive preuve ultérieurement qu'un jour de grand soleil, peut-être, j'ai perçu, dans la différence qui le sépare du travailleur, l'attitude exceptionnelle, commise au lettré¹.

Il semble bien que la divagation que nous lisons soit le résultat de la rédaction faite au retour de la promenade.

Ces exemples de mise en scène de l'écriture sont peu nombreux. En réalité, lorsque Mallarmé s'adonne au métadiscours, il se sert la plupart du temps de la métaphore de la conversation, à travers des mots comme *parler* et *dire* :

Il se fait temps d'en parler, préférablement à distance ainsi que ce fut presque anonyme².

L'exceptionnelle clarté où je l'admire, trait unique et comme absolu, s'aidera de la brièveté de ma causerie³.

Les isoler par formules distinctes et brèves, le faut-il ? et j'ai peur de ne rien dire en énonçant *la tristesse de perspectives monumentales très vastes jointe au mal d'un destin supérieur*⁴.

Ces mots, *parler*, *causerie* et *énoncer*, ont l'avantage de pouvoir s'appliquer par métaphore à l'écriture, tout en évoquant surtout une parole orale. Ils contribuent ainsi à donner au lecteur des *Divagations* une impression de proximité avec l'auteur : comme s'il était invité à converser avec Mallarmé plutôt qu'à lire ses écrits⁵.

Il faut, enfin, dire quelques mots de certains poèmes où le *je* est particulièrement loin de ce que nous avons appelé la « fiction de la personne humaine » de l'auteur. Dans les poèmes

¹ *Ibid.*, pp. 262-263.

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ Pascal Durand souligne ce lien des *Divagations* avec l'oralité aussi au niveau du style : « Mallarmé, rapporte tous les témoins des mardis, parlait comme il écrivait — la clarté en plus. N'est-ce pas plutôt qu'il écrivait comme il parlait en cénacle et que nous avons, lisant ses *Divagations*, à entendre une voix dans cela même qu'a laissé en fait de trace sur le papier la 'disparition élocutoire du poète' ? (*op. cit.*, p. 191) ». Il en tire l'idée très séduisante – et riche en suggestions pour notre propos – que les *Divagations* constituent une sorte d'*enregistrement* des mardis, « qui de chaque lecteur, à travers le temps, fait une sorte de membre étranger du cénacle de la rue de Rome (*Ibid.*) ».

appartenant à l'ensemble *Hérodiade*, le *je* est une princesse, une nourrice, un saint. Dans d'autres poèmes, l'énonciateur est un faune, un sylphe¹, et même un éventail² et aucun ne laisse apparaître d'autres scènes en sus de celles où ces figures plus ou moins anthropomorphes servent d'énonciateurs. Le lecteur comprend évidemment que ces figures ne sont pas Mallarmé, et qu'une autre scène est implicite. Mais le pouvoir du *je* est tel qu'une forme d'identification finit par s'opérer entre l'auteur et ces énonciateurs délégués. Assez faible pour l'éventail, cette identification se fait plus forte à mesure que se multiplient les similitudes entre l'énonciateur et l'image que l'on s'est déjà faite de l'auteur. Les figures d'Hérodiade et du faune notamment exercent une irrésistible influence sur la figure d'auteur de Mallarmé. Dans cette perspective, on peut donc outrepasser les scrupules de Foucault concernant le lien entre les embrayeurs et l'auteur réel.

Ces quelques exemples de scénographies mallarméennes montrent l'importance de la mise en place de la scène d'énonciation pour la construction de la figure de l'auteur. Cette scène est la base même de l'inscription du *je* dans le discours puisqu'elle permet d'assurer la continuité de sa présence. En effet, l'auteur ne saurait parler de lui-même à chaque instant, mais si le *je* a été inscrit dans une scène d'énonciation, il reste présent jusqu'au démantèlement de celle-ci. On s'est ici volontiers prêté au jeu des adaptations dramatiques, non pas tant par désir de voir les *Poésies* ou les *Divagations* portées sur plateau ou grand écran mais parce que cette comparaison permet de mettre en lumière la continuité de présence du *je*. En outre, la scénographie contribue à la caractérisation du *je*, à lui donner une posture et un ethos. Le Mallarmé confiné par la pluie dans sa chambre d'étude n'est pas le Mallarmé servant de guide dans une église, ou le badaud devant l'écroulement d'une banque.

Cette caractérisation reste toutefois moindre que lorsque le *je* quitte la scène d'énonciation pour entrer dans la diégèse.

¹ I, p. 42.

² *Ibid.*, p. 31.

Le *je* diégétique

Le *je* qui est présent dans la *diégèse*¹ est fondamentalement différent de celui qui se trouve sur la scène d'énonciation. Pourtant, ces deux *je* revendiquent et sont perçus comme ayant un même référent : *Mallarmé*. Si l'on file la métaphore dramatique, imaginant la scène d'énonciation comme ce qui se déroule sur les planches, cette diégèse correspond alors à ce qu'on appelle au théâtre le récit. L'intrigue d'une pièce de théâtre se déroule en général sur la scène (tout dépendant du type du théâtre, il faut en convenir), mais il arrive, pour des raisons de vraisemblance, de bienséance ou de faisabilité, que les acteurs racontent certains événements. Cet artifice permet d'évoquer ce qui est arrivé ailleurs, dans un autre temps, à d'autres personnes. Si la focalisation du récit est interne, le *je* reste le même alors que le cadre spatio-temporel change. Apportons une nuance : le *je* reste le même mais pas tout à fait. Le cadre spatio-temporel a changé, ce *je* n'a donc plus le même âge que l'énonciateur, bien qu'ils renvoient tous deux à la même personne. La différence tient surtout à l'effet produit par ce *je* diégétique sur le lecteur : il donne l'impression d'être plutôt *évoqué* que présent. Ce n'est pas lui qui communique avec le lecteur, car le lecteur n'a pas, sauf cas particulier, sa place sur le plan diégétique.

Il n'est pas surprenant de constater que la section des *Divagations* où le *je* diégétique apparaît le plus est « Anecdotes ou poèmes », dans la mesure où une anecdote est un petit récit. Tous les morceaux de la section sont des récits à focalisation interne, à la seule exception du « Phénomène futur » (récit à focalisation externe sans embrayage). Le *je* diégétique est donc omniprésent. Dans « La Pipe », l'articulation entre le *je* diégétique et le *je* scénographique est assez évidente. Sur la scène d'énonciation, le poète travaille à son bureau : « Hier, j'ai trouvé ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de beau travail d'hiver² ». On pourrait objecter que cette phrase relève déjà de l'ordre du récit puisque ces retrouvailles se sont passées *hier* mais *hier* dénote un passé immédiat et le passé composé (ou accompli du

¹ Le terme de *diégèse* (grec : « récit », « contenu d'un récit ») dans son sens moderne (et différent du, voire contraire au, sens qu'il a chez Platon où il s'oppose au *mimésis*) a pris son origine dans l'analyse cinématographique (1950) et s'est ensuite répandu dans l'étude de tous les arts représentatifs. Selon Etienne Souriau, la diégèse est « *l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art* » (*Vocabulaire d'esthétique*, PUF, « Quadrige », 2004, p. 581). Il correspond ainsi à peu près à l'anglais *storyworld* au nom sans doute plus évocateur. Le terme s'est avéré particulièrement utile en narratologie pour analyser les récits qui présentent plusieurs niveaux énonciatifs (cf Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, pp. 238-241). C'est bien pour distinguer deux niveaux de représentation que nous nous en servons ici. Le *je* extradiégétique (celui qui est sur la scène d'énonciation) se présente directement au lecteur, alors que le *je* diégétique lui parvient à travers la médiation du *je* extradiégétique.

² II, p. 89.

présent) est un temps du *discours*, par opposition au temps de l'*histoire* propre à la diégèse¹. C'est bien depuis ce bureau que nous parlera l'énonciateur. Les retrouvailles avec cette pipe ouvrent la voie à la narration :

Je n'avais pas touché à la fidèle amie depuis ma rentrée en France, et tout Londres, Londres tel que je le vécus en entier à moi seul, il y a un an, est apparu ; d'abord les chers brouillards qui emmitouflent nos cervelles et ont, là-bas, une odeur à eux, quand ils pénètrent sous la croisée².

Le passé simple (*vécus*), temps de l'histoire, est un indice de débrayage. Le *je* qui est son sujet est bien un autre *je* que celui qui ouvre la citation, même si les deux réfèrent à Mallarmé. C'est un *je*-personnage, et non un *je*-énonciateur. L'auteur insiste beaucoup sur le déplacement spatio-temporel, avec les oppositions *France-Londres* et *hier-il y a un an*. Ce passage montre bien le caractère *évoqué* du *je* qui va apparaître dans la suite du poème en prose. Les *chers brouillards* semblent contribuer à ne donner qu'une demi-présence à ce Londres et à ce *je*. Cette anecdote met donc en évidence la différence de nature entre le *je* de la scène d'énonciation et celui de la diégèse. Étudions maintenant un récit plus typique où se donne mieux à voir ce *je*-personnage.

« Le Démon de l'analogie » est de ceux-là ; il remplit les schémas narratif et actanciel archétypiques³. Dans l'*état initial*, un premier *je* (que le lecteur perçoit comme Mallarmé) sort de son appartement, ayant l'« esprit [...] seigneur⁴ ». Cette sérénité va vite être perturbée par la *provocation* (ou le déclencheur) que constitue l'apparition d'une « sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument », remplacée par une voix prononçant la phrase : « La Pénultième est morte⁵ ». Les mesures prises par le *sujet* ou le *héros* (Mallarmé) pour exorciser cette phrase (cet exorcisme est l'objet) constituent l'*action* : implorer une spéculation différente, analyser le terme *pénultième*, puis laisser errer la phrase. La *conséquence* intervient quand le héros s'aperçoit qu'il s'est arrêté devant la boutique d'un

¹ Benveniste opère cette distinction entre *discours* et *histoire* pour expliquer l'existence en français de deux systèmes verbaux distincts, qui « manifestent deux plans d'énonciation différents (« Les relations de temps dans le verbe français », *op. cit.*, I, p. 238) ». Le passage du *je* de l'énonciateur au *je* diégétique est bien un changement de plan. Le *je* diégétique n'est pas à proprement parler un embrayeur; il ne trouve sa référence que par rapport au *je* de l'énonciateur, donc dans le co-texte et non dans le contexte. Ainsi les embrayeurs sont complexes comme le dit Foucault, mais plutôt à cause des différents niveaux d'énonciation qu'à cause de la fonction auteur.

² II, p. 89.

³ Le schéma actanciel est donné par Greimas dans *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, pp. 172-191. Le schéma narratif quinaire est donné par Larivaille dans « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, 19, 1974, pp. 368-388.

⁴ II, p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 86.

luthier exposant des instruments et des oiseaux anciens. Le héros conclut à une « intervention du surnaturel », à l'échec de sa quête, et à la victoire de l'*opposant* (le Démon de l'analogie). L'*état final* présente donc un héros « bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième¹ ».

Dans « La Déclaration foraine », le schéma actanciel est plus clair. Initialement, le héros est assis dans un landau avec une femme. Leur arrivée dans une foire de banlieue où ils descendent de voiture, constitue l'élément déclencheur (et à juste titre *perturbateur* puisque le héros ne demande pas mieux que le silence dans la voiture). L'action tourne autour d'un spectacle monté à la foire, et la conséquence en est le succès relatif que le boniment du héros permet d'emporter. Le schéma actanciel permet d'éclairer le sens du texte. Le héros est donc le *je* qui renvoie au poète, à Mallarmé. Il est même désigné comme tel dans le texte (« *Une nudité de héros tendre*² »), et il est précisé qu'il s'enfonce « avec bravoure » dans la foire, « déchaînement exprès et haïssable de tout ce qu'[il] avai[t] naguères fui³ ». Il se comporte donc de manière *héroïque*, si ce n'est héroïco-comique. Le *destinateur* est Madame, qui s'avère être en fait la « pensée » du héros. C'est elle en effet qui déclenche l'action en invitant le héros à s'arrêter pour la foire : « 'La fête de..' et je ne sais quel rendez-vous suburbain ! nomma l'enfant voiturée dans mes distractions, la voix claire d'aucun ennui ; j'obéis et fis arrêter⁴ ». C'est elle également qui lance le spectacle en commandant au poète de battre la caisse et en s'élançant sur la table qui constitue la scène. L'objet de la quête du héros est de faire accepter par le public le spectacle de sa pensée (Madame), de leur donner la certitude « de n'être pas refait⁵ ». Plus que le vieillard, c'est le boniment du poète, c'est-à-dire sa poésie, qui constitue l'adjuvant. Et c'est l'incompréhension régnant entre le poète et la foule qui joue le rôle de l'*opposant*, un *opposant* partiellement vaincu à la fin. On peut donc affirmer que ce récit traite de la nécessité de se confronter à un public.

Le but de ces analyses narratologiques est de montrer le rôle que joue le *je* quand il s'introduit dans la diégèse, à savoir le rôle du héros, et comment son enchevêtrement dans les structures narratives contribue à le caractériser et à l'investir d'une mission (c'est particulièrement le cas pour « La déclaration foraine » qui parle du fonctionnement de la poésie). On aurait pu faire des analyses similaires pour toutes les *anecdotes* de cette section

¹ *Ibid.*, p. 87.

² *Ibid.*, p. 100. C'est nous qui soulignons (le texte de Mallarmé étant en italiques).

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 99.

des *Divagations*, en particulier pour « Le Nénuphar blanc », « La Gloire » et « Conflit » mais aussi pour certains poèmes dans les *Poésies*, notamment « Prose (pour des Essaintes¹) ». Le *je* diégétique apparaît encore dans d'autres contextes, dans lesquels, sans avoir affaire à des récits complets, on distingue tout de même un plan distinct de la scène d'énonciation. Dans « Quelques médaillons et portraits en pied » apparaît ainsi souvent un *je* mémorialiste. Si ce *je* mémorialiste se trouve évidemment sur la scène d'énonciation, le *je* remémoré, lui, appartient au plan de la diégèse. Ainsi dans « Berthe Morisot » :

Pourquoi je cède [...] à me mémorer ma satisfaction, tel minuit, de lire en un compagnon de pas, la même timidité que, chez moi, longtemps, envers l'amicale méduse² [...].

Le premier *je* est celui du mémorialiste, de celui qui nous parle. Mais les *je* de « ma satisfaction » et « chez moi », rejetés dans le passé, renvoient à un personnage de ce mini-récit, qui est pourtant aussi Mallarmé. Les intrusions du *je* dans la diégèse peuvent se limiter à une petite digression, comme dans « Sauvegarde », où Mallarmé dit être déjà venu à l'Académie : « Sans résultat, une fois, je rôdai par ici, déjà ; quand pour essayer l'indifférence à un projet certain, j'apportai, avec le 'Fonds Littéraire', un trésor légué par les classiques à leur postérité³ ». Cette phrase constitue à elle seule un petit récit doté d'un dénouement (« Sans résultat »). Le changement de plan est opéré par le passé simple qui tranche dans cet article dominé par le présent. Ces intrusions peuvent parfois se réduire à une seule subordonnée. C'est le cas, par exemple, dans « Crise de vers », où Mallarmé parle des infractions aux règles de versification qui en appellent désormais à sa délicatesse, « au lieu que se fût, il y a quinze ans à peine, le pédant, que nous demeurions, exaspéré, comme devant quelque sacrilège ignare⁴ » ! Ce *nous*, qui est en fait un *je* comme le montre son attribut singulier (*pédant*), est lui aussi débranché de la scène d'énonciation par l'irruption du plus-que-parfait du subjonctif et par la locution temporelle (« il y a quinze ans »). L'intérêt tient au changement d'attitude revendiqué. Le *je* diégétique permet ainsi de qualifier en creux le *je* de l'énonciateur : celui-ci n'est pas pédant.

Même si les deux désignent le même référent, le *je* diégétique est donc radicalement différent du *je* de l'énonciateur. Ce dernier est mis en scène, mis pour ainsi dire devant les yeux du

¹ Où le *je* scénographique est celui qui « installe, par la science, / l'hymne des cœurs spirituels (I, p. 28) » et le *je* diégétique celui qui se promène sur l'île des fleurs.

² II, p. 171.

³ *Ibid.*, p. 338.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

lecteur. Il relève de l'hypotypose¹. Le *je* diégétique, lui, est raconté, son effet de présence est donc plus faible. En revanche, il est plus facile de qualifier ou caractériser le *je* lorsqu'il fait partie de la diégèse, parce qu'il est alors abordé comme objet du discours. La mise à distance que suppose la narration permet d'avoir une vue plus globale sur le *je*. Très souvent, cela se traduit chez Mallarmé par de l'autodérision qui amène le *je* scénographique à se moquer gentiment du *je* diégétique. Ces deux modes d'inscription textuelle du *je*, ces deux formes de présence au texte sont donc complémentaires.

La voix de l'Autre

Parfois le *je* semble n'être ni sur la scène, ni évoqué dans le récit. On a alors l'impression que le texte s'écrit tout seul. C'est cette impression que décrit Blanchot : « Ce langage ne suppose personne qui l'exprime, personne qui l'entende : il *se* parle et il *s'*écrit. C'est la condition de son autorité² ». Pour filer notre métaphore dramatique, disons que l'auteur se trouve alors dans les coulisses. Mais tout langage suppose quelqu'un qui l'exprime et quelqu'un qui l'entend. Si l'on ne peut voir l'auteur dans les textes impersonnels, il continue de les hanter de sa présence. On en trouve la trace dans le texte. C'est ce dont la notion d'*auteur implicite*, élaborée par Wayne C. Booth dans le cadre d'une rhétorique de la fiction, se propose de prendre acte. L'auteur, même absent, est selon cette idée toujours implicite dans le texte, quelque impersonnel qu'il soit.

Cette impersonnalité a donc à voir avec l'autorité, elle est même selon Blanchot la condition de l'autorité du texte mallarméen. Cette idée est reprise par Patrick Thériault :

¹ Perelman et Olbrechts-Tyteca reprennent la définition de cette figure donnée dans *Rhétorique à Hérennius* (« qui expose les choses d'une manière telle que l'affaire semble se dérouler et la chose se passer sous nos yeux ») et y voient la preuve même que les figures rhétoriques ne sont pas de simples ornements, mais ont un « rôle éminent comme facteur de persuasion » (*Traité de l'argumentation* [1958], Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2008, p. 226). La mise en scène du *je* témoigne ainsi d'une stratégie pour produire un discours convaincant.

² « Le mythe de Mallarmé », *La part du feu*, p. 48. Dans « Les relations de temps dans le verbe français », Émile Benveniste reprend une expression très similaire mais dans un contexte beaucoup plus général, pour décrire l'énonciation historique : « À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes (*Problèmes de linguistique générale*, I, p. 241) ».

L'énoncé impersonnel, pour le dire brutalement, *en impose*. Il génère un effet d'autorité. Telle est sa caractéristique fondamentale [...]. La raison pour laquelle l'impersonnalité, la *fiction* de l'impersonnalité, s'accompagne implicitement et constitutivement d'une prétention à l'autorité est qu'elle représente la forme de l'*évidence*, qu'elle symbolise – en faisant croire à l'« abolition » du processus de symbolisation – l'« *ex-uidencia* », littéralement : ce qui *se montre* (de soi-même)¹.

L'impersonnel est ainsi la voix de la science, et, comme le dit encore Thériault, la voix de l'Autre², donc de ce qui n'est pas moi, de ce qui est étranger. Elle contribue ainsi à ce qu'il appelle « l'énonciation oraculaire³ », qui suscite le désir du lecteur et assoit l'autorité du texte. Il ne s'agit pas pour nous de nier le lien existant entre impersonnalité et autorité.

Comme nous l'avons dit dans un chapitre précédent, nous pensons que l'impersonnalité chez Mallarmé a pour fonction de placer le texte sous le signe du général et de l'essentiel ; c'est aussi la fonction de l'impersonnalité scientifique. Mais d'autre part, il s'agit pour Mallarmé de donner corps, en attendant les fêtes futures, à « la Figure que Nul n'est ». Cette figure est décidément l'Autre par rapport à notre « personnalité », mais un Autre qui se veut aussi Même, en résonance avec l'identité profonde de l'homme⁴. Il nous semble en outre exagéré de dire comme le fait Blanchot que l'impersonnalité est la condition même de l'autorité du texte mallarméen. Selon nous, l'autorité chez Mallarmé est tout autant liée à sa personnalité qu'à son impersonnalité. Son ethos intègre ces deux pôles, et tout ce qui se trouve entre les deux. La posture de l'Autre n'est ainsi qu'une parmi toute une série de postures que Mallarmé assume pour renforcer l'autorité de sa personne et de son œuvre. À cette posture spécifique s'attache un ethos de l'impersonnalité.

Relativisons toutefois le caractère saillant de cette impersonnalité, qui à notre sens a pris tout son relief à cause de la frappante expression « disparition élocutoire du poète », cristallisée dans la réception en clef absolue pour comprendre Mallarmé. Mais cette impersonnalité est-elle réellement si frappante son œuvre ? La réponse peut être affirmative si on la compare à une certaine poésie lyrique qui a dominé la première moitié du dix-neuvième siècle. Comparé à d'autres modes artistiques, la réponse est décidément non. Il faut se souvenir que la théorisation mallarméenne de l'impersonnalité, évoquée dans un chapitre précédent, s'est construite dans le cadre d'une confrontation de la poésie à d'autres modes artistiques

¹ *op. cit.*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 191.

³ *op. cit.*

⁴ Pour cette raison, la comparaison avec l'énonciation scientifique nous semble mieux appropriée que celle avec l'énonciation oraculaire. Mallarmé ne crée pas de fiction d'une énonciation venant de l'au-delà. Il crée plutôt, pourrait-on dire, la fiction d'une énonciation venant de l'en-deça de notre personnalité aliénée.

(notamment la musique) – et contre la poésie à effusion lyrique. Mallarmé revendique ainsi pour la poésie un droit à l’impersonnalité que les autres arts considèrent comme leur droit naturel.

Plusieurs modèles sous-tendent l’absence du *je* de l’énonciateur dans le texte mallarméen, et d’abord des modèles littéraires. On sait l’importance du théâtre dans l’esprit de Mallarmé. Dans les poèmes « Hérodiade » et « L’Après-midi d’un Faune », il met lui-même en place le dispositif énonciatif du théâtre. Ce dispositif, on le sait, est fondé sur une double énonciation, dans le cadre de laquelle les personnages dialoguent entre eux alors que l’auteur communique avec le public. Cet auteur est absent de la scène : il se trouve dans les coulisses. Il demeure cependant virtuellement présent dans chaque réplique : il est *auteur implicite*. Pour communiquer avec lui, le public doit simplement faire les inférences nécessaires¹. Il ne faut donc pas s’étonner de l’absence de *je* référant à l’énonciateur Mallarmé dans « Hérodiade », ce qui n’implique évidemment pas que Mallarmé soit absent de ce texte.

« Hérodiade » et « L’Après-midi d’un Faune » sont d’ailleurs pourvus de personnages qu’on tend à voir comme des avatars de Mallarmé et par conséquent ces poèmes ne sont habituellement pas considérés comme les exemples mêmes de l’impersonnalité mallarméenne. Quelques textes qui sont en revanche très emblématiques de l’impersonnalité, s’appuient cependant sur un modèle tout à fait similaire : le modèle romanesque à narrateur hétéro-diégétique. Dans ce type de récit, le narrateur se confond quasiment avec l’auteur implicite, et il est absent du récit dans la mesure où aucun embrayeur ne réfère à lui². Cela ne signifie pas pour autant qu’il soit totalement absent, pour le lecteur qui le cherche (et nous avons postulé que tout lecteur cherche l’auteur). Ce phénomène est très semblable à l’énonciation théâtrale, au détail – technique – près que dans le roman le narrateur se charge lui-même de raconter le récit. Or tous les poèmes de Mallarmé qui ne s’appuient pas sur une scène d’énonciation incluant le *je* peuvent être lus sur ce modèle-là. Un poème comme le

¹ James Phelan donne une distinction très utile entre trois niveaux d’intérêt qu’un lecteur est susceptible d’avoir à l’égard d’un texte: *mimétique* (intérêt pour l’intrigue), *thématique* et *synthétique* (intérêt pour la forme) (*op. cit.*, pp. 5-6). Un lecteur qui aurait un intérêt exclusivement mimétique pour le texte, c’est-à-dire (au théâtre) qui serait absolument absorbé par le contenu dramatique, serait certes incapable de faire ces inférences et de reconnaître l’auteur implicite. Mais si un tel lecteur peut se concevoir pour certains types de texte (l’exemple emblématique serait peut-être le roman policier), il nous semble très difficile (pour ne pas dire impossible) de lire Mallarmé de cette manière.

² Voir aussi le passage de Benveniste à propos de l’énonciation historique que nous venons de citer.

« Coup de dés » est certes impersonnel, mais pas plus qu'un roman à narrateur hétéro-diégétique¹.

Comme on l'a dit, la théorie mallarméenne de l'impersonnalité naît de la réflexion sur l'apport de la musique au théâtre. La musique est par définition impersonnelle car elle n'a pas d'embrayeurs. Quand Mallarmé parle de « reprendre notre bien² » à la musique, c'est entre autres de cette impersonnalité qu'il est question. Tout ce qui, dans son œuvre, relève de la musique avec les mots est impersonnel, tout simplement parce que la musique est impersonnelle. On peut dire la même chose de l'art pictural. Bien qu'il soit plus représentatif que la musique, il lui manque le moyen, inhérent au langage, de désigner directement ses circonstances de production. Il existe bien des possibilités de représenter ces circonstances, comme le fait par exemple Velázquez dans *Les Ménines*. On peut dans ce cas parler d'embrayage, mais d'un embrayage moins direct, moins économique, qu'en littérature. Le peintre doit pour ainsi dire se battre avec la représentation pour acquérir le droit de figurer dans son tableau, quand il suffit au poète de glisser un *je* dans son poème. On peut considérer que le modèle pictural a pu générer des poèmes tels que « Ses purs ongles très hauts... » et « Sainte », qui sont comme des *ekphrasis* de tableaux. Dans ce cas, il n'est pas étonnant que l'énonciateur en soit, en apparence, absent. À un autre niveau, la typographie et la mise en page sont chez Mallarmé déterminées par le modèle pictural, ce dont le « Coup de dés... » est un parfait exemple. Et Mallarmé vante justement, dans une lettre, le caractère impersonnel de la typographie par rapport à l'écriture manuscrite³. L'architecture, enfin, est un art presque aussi impersonnel que la musique. On sait, de la préface des *Divagations*, qu'elle sert de métaphore au livre⁴. Et comme on l'a vu, la structure du livre (son architecture, pourrait-on dire) est par excellence ce qui permet au poète de disparaître selon Mallarmé.

Passer en revue ces modèles venant d'autres genres littéraires et d'autres modes artistiques nous a permis de montrer que l'impersonnalité n'a peut-être pas dans l'esprit de Mallarmé et

¹ Roland Barthes reconnaît aussi la convergence formelle entre un poète comme Mallarmé et le roman réaliste, pour aussitôt la rejeter, lorsqu'il distingue la mort de l'auteur qu'il appelle de ses vœux de « l'objectivité castratrice du roman réaliste (« La mort de l'auteur », p. 64) ». La fonction de l'impersonnalité est très différente chez Mallarmé et chez Balzac, mais formellement la différence n'est pas grande.

² II, p. 212.

³ Lettre à Edmond Deman, 7 avril 1891 : « Je crois qu'il n'y a pas lieu de recommencer une publication de manuscrit [...]. Le vers n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique (*Correspondance*, IV, vol. 1, p. 219) ».

⁴ II, 82 : « *Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture* » et « *les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique — si je les revois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine* ».

de ses lecteurs contemporains la place saillante qu'elle occupe pour ses lecteurs d'aujourd'hui. Si c'est le cas, c'est uniquement dans des contextes particuliers, comme pour s'opposer à un type de poésie avant tout caractérisé par le « souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase¹ ». Lorsque le *je* de l'énonciateur s'absente parfois de la scène d'énonciation chez Mallarmé, c'est parce que le cadre herméneutique ne requiert en l'occurrence pas la présence explicite de l'auteur. Cette impersonnalité de la poésie mallarméenne n'a donc rien de choquant ni de révolutionnaire. Et si elle « implique » une disparition élocutoire, elle n'implique nullement l'absence de la figure de l'auteur. Jouons sur les mots et affirmons plutôt qu'elle « implique » la présence de l'auteur, de l'auteur devenu « implicite ». Examinons à présent de plus près quelques textes emblématiques de l'impersonnalité mallarméenne, pour mettre au jour cette présence implicite.

Si l'on entend par poème impersonnel un texte dépourvu du *je* de l'énonciateur, force est de constater qu'il y en a très peu dans les *Poésies*. Le plus emblématique est « Ses purs ongles très haut... », qui a été abondamment commenté dans cette optique.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

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 septuor².

Non seulement le poème ne contient aucun *je* de l'énonciateur, mais cette absence est pris pour thème : « le Maître est allé puiser des pleurs aux Styx ». Le poème se caractérise d'une manière générale par son insistance sur l'absence : les rêves sont brûlés par le Phénix, qui lui-

¹ « Crise de vers », *Ibid.*, p. 211.

² I, pp. 37-38.

même semble être mort (quoiqu'on sache qu'il renaîtra de ses cendres), le salon est vide, il n'y a pas de ptyx (aboli bibelot), la croisée est vacante, la nue défunte, et le cadre du miroir n'enferme qu'un « oubli ». La thématique blanchotienne de la littérature comme mort semble ici trouver sa source.

S'ajoute à cette absence du *je* le fait que ce sonnet est « allégorique de lui-même », comme l'indique son titre primitif. Dans la lettre accompagnant l'envoi du sonnet à Cazalis en 1868, Mallarmé décrit le poème comme un « sonnet nul et se réfléchissant de toutes parts¹ », et dit que son sens (« s'il en a un ») « est évoqué par un mirage interne des mots mêmes² ». Ce caractère réflexif du poème se retrouve au niveau thématique dans le motif du miroir. Sur le plan formel, plusieurs éléments contribuent à ce jeu de reflets, à commencer par la logique circulaire du premier vers : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx ». *Onyx* n'étant que le mot grec pour *ongle*, ce vers débouche sur une aporie, et crée une structure « interne », excluant toute extériorité³. « Aboli bibelot » est un autre exemple de deux mots se « réfléchissant », phonétiquement. Cet effet de réflexion est avant tout créé par les rimes obsessionnelles en /-ix/ et /-or/. Ce sont elles qui produisent cette « sensation assez cabalistique⁴ » dont parle Mallarmé dans sa lettre à Cazalis. Elles donnent l'impression que tout le poème a été construit autour d'elles (l'un des mots rimés a même, comme le dit Mallarmé avec fierté, été inventé par la magie de la rime⁵), ce qui accentue encore le sentiment d'un poème « interne », fermé sur le monde extérieur.

Ainsi, on aurait ici l'exemple même d'un poème où le poète a cédé « l'initiative aux mots » qui semblent s'allumer « de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries⁶ ». La Structure remplace le poète. Comme on l'a dit, ce poème a quelque chose d'un *ekphrasis* de tableau⁷. Il dépeint le décor d'une chambre où rien ne se passe (sauf un scintillement d'étoiles dans un miroir). Est-il alors si étonnant que le poète en soit absent ? Et

¹ Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868. *Correspondance*, I, p. 279.

² *Correspondance*, I, p. 278.

³ Même jeu de mot dans « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », puisque *hasard* veut dire *dé* en arabe.

⁴ *Correspondance*, I, p. 278.

⁵ Lettre à Eugène Lefébure du 3 mai 1868 : « [C]omme il se pourrait [...] que [...] je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en ix, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot ptyx, on m'assure qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime (*Ibid.*, p. 274) ».

⁶ « Crise de vers », II, p. 211.

⁷ Il devait figurer dans un recueil de poèmes illustrés d'eaux-fortes (I, p. 1189). C'est ce à quoi Mallarmé fait référence en s'excusant auprès de Cazalis de ce que le poème soit peu « plastique », mais affirmant qu'au moins il est « aussi 'blanc et noir' que possible » et peut se prêter à « une eau-forte pleine de Rêve et de Vide (*Correspondance*, I, p. 279) ».

peut-on croire totalement à son absence ? Le tableau décrit évoque une « nuit pleine d'absence et d'interrogation¹ », dit encore Mallarmé à Cazalis. Qui interroge qui, ou qui s'interroge ? pourrait-on demander.

Il n'y a pas de *je* dans le poème mais on trouve un embrayeur : « *ce* minuit ». Cette indication temporelle pointe vers la scène d'énonciation et sort le poème de la pure allégorie de lui-même. Il est évidemment impossible de dire à quelles coordonnées « *ce* » renvoie mais il suggère que le tableau du poème a bien lieu *maintenant* pour *quelqu'un* – quelqu'un que l'on rattache spontanément au poète, et par extension à son lecteur, à nous-mêmes. Quelqu'un est donc *présent* dans le poème, non dans le tableau lui-même, mais dans un espace vague que le tableau allégorise.

Le modalisateur *peut-être* est un autre signe linguistique de la présence d'une subjectivité : l'or agonise selon *peut-être* le décor des licornes. Dans un pur tableau encadré et séparé du monde, il n'y aurait pas de place pour ce *peut-être*. On pourrait ainsi penser que ce mot a été inclus pour sa pure forme, généré « par le mirage interne des mots ». Mais le *peut-être* renvoie aussi à l'interrogation dont est faite la nuit. *Tout* est incertain ici et le poème a pour fonction d'exprimer cette incertitude. Il s'ouvre ainsi sur une subjectivité, et n'est pas simplement « allégorique de lui-même » (il ne faut d'ailleurs pas oublier que Mallarmé a laissé tomber ce titre pour la publication dans les *Poésies*).

Les parenthèses du deuxième quatrain forment un troisième phénomène linguistique qui ne peut avoir de sens que rapporté à une subjectivité. La simple présence de parenthèses trahit la présence de quelqu'un qui est capable de hiérarchiser l'information. En outre, celles-ci se font fort d'*expliquer* (« Car... ») l'absence qui règne dans le poème. Les parenthèses ont quelque chose de la didascalie. Le Maître n'est pas là car il est allé au Styx. Le ptyx n'est pas là car le Maître l'a emporté. Mais c'est une diversion. Le Maître dit : regardez, je me suis absenté, j'ai cédé l'initiative aux mots – regardez comme ils se réfléchissent de toutes parts – et pendant ce temps, la machine à ethos continue de tourner à plein.

Le syntagme adverbial *très haut*, dans le premier vers, constitue un quatrième indice de présence. Quelqu'un juge que la position depuis laquelle les ongles de l'Angoisse dédient leur onyx mérite la qualification *haut* – et même *très haut*. C'est donc que quelqu'un se trouve dans une position inférieure à ce spectacle. Cela n'est pas si surprenant puisque cet

¹ *Ibid.*, p. 279.

onyx constitue une métaphore des étoiles de la nuit. Mais l'adverbe *très* nous indique bien que l'énonciateur est sous le coup d'une impression : c'est un spectacle formidable.

Il est alors temps de s'interroger sur ce qui se cache derrière les figures de « l'Angoisse » et de « maint rêve », évoquées dans le premier quatrain. Ce sont des figures allégoriques, comme l'indique notamment la majuscule d'*Angoisse*. Outre « lui-même », de quoi donc ce poème est-il allégorique ? On retrouve ici le schéma de la mort du rêve illusoire, déjà observé dans « La gloire ». Le Phénix (le soleil) anéantit tout rêve de fausse gloire en mourant. Ici, l'Angoisse continue toutefois de soutenir ces rêves morts, sous forme d'étoiles, *très haut* sur le ciel. Cette Angoisse allégorique, c'est l'angoisse de l'homme qui refuse d'admettre la mort de ses rêves et les projette « à quelque élévation défendue et de foudre¹ ! » Tentative vaine de sauvetage, comme il apparaît très clairement dans « Quand l'ombre menaça... », sonnet dans lequel se joue le même drame, mais avec un ancrage bien plus fort au *je* de l'énonciateur, qui y dénonce les étoiles comme « un orgueil menti par les ténèbres² ».

« Ses purs ongles très haut... » rejoue donc le drame de l'homme sous une forme tendant à l'impersonnel. On y entend la « voix venue d'ailleurs » évoquée par Blanchot, ou la voix de l'Autre, comme l'appelle Thériault. Cette impersonnalité permet d'assumer la posture de « la Figure que Nul n'est », bien plus qu'elle ne sert à s'arroger une autorité scientifique. Dans « Quand l'ombre menaça... », Mallarmé prenait la posture d'un solitaire déjouant le piège de l'Angoisse ; il prend ici la posture du Type de l'humanité, dont l'essence est justement de se trouver sous le joug de ce piège. *Ce* minuit ne fait donc pas référence à une date précise du calendrier, mais à l'état dans lequel se trouve constamment l'homme, écartelé entre une lucidité qui le pousse à se résigner à la mort du rêve, et une angoisse qui l'en empêche et lui indique le refuge du *peut-être*. Il faut à cette posture un ethos impersonnel, de même que le prêtre doit officier³, et le directeur d'orchestre diriger⁴ de dos, s'ils veulent incarner le Type. Cet ethos est aussi marqué par le *très haut* qui indique à la fois l'effroi et l'éloignement de l'homme à l'égard de « ce qui là-haut éclate⁵ ». Il est enfin marqué par une attitude fondamentale d'incertitude indiquée par le *peut-être*.

¹ « La Musique et les Lettres », II, p. 67.

² I, p. 36.

³ « De même », II, pp. 243-244. Mallarmé ne dit pas explicitement que le prêtre officie de dos, mais précise qu'il n'*obstrue* pas la présence mythique, comme le comédien qui « arrête la pensée à son encombrant personnage ».

⁴ « Plaisir sacré », *Ibid.*, p. 234.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

Toutefois, ce Type de l'homme n'est pas le fin mot du sujet du poème. Les parenthèses, dans lesquelles nous avons vu une marque de subjectivité, ne sauraient être rapportées à elle. Celles-ci sont plutôt le fait d'une instance personnelle, qui explique à partir d'un autre niveau d'énonciation. De même, celui qui organise le spectacle de l'Angoisse et de ses étoiles est évidemment plus lucide que la Figure que Nul n'est qui, elle, est censée simplement vivre cette angoisse au nom de l'humanité. Comme le dit Bertrand Marchal, le décor familial du sonnet rappelle les nuits de Tournon, théâtre de la crise spirituelle de Mallarmé¹. Or il sort tout juste de cette crise lorsqu'il écrit ce poème. En ce sens, on peut bien dire que le Maître est allé : il a quitté la chambre de l'Angoisse pour se résigner à la mort au bord du Styx. L'*auteur implicite* de ce sonnet n'est finalement pas si différent de celui de « Quand l'ombre menaçait... ». Contrairement au Type de l'humanité, il ne voit pas dans le septuor du dernier vers un espoir, mais un mensonge.

Que dire enfin de l'humour dans ce poème ? L'idée d'un sonnet « allégorique de lui-même » comporte certes une affirmation de poétique : la littérature est ou devrait être autonome, ce qui justifie la réflexivité du poème qui prend pour thème sa propre structure. Mais cette expression est pour le moins originale : elle comporte un jeu de mot reposant sur un paradoxe puisque *allégorie* signifie parler d'*autre chose*. La même virtuosité étymologique est à la base du jeu de mots *ongles/onyx*. Et que dire encore de la séquence numérique que l'on a décelé dans les deux derniers vers : « le *cadre*, se fixe / de *scintillations* sitôt le *septuor*² » ? Toutes ces trouvailles témoignent à la fois d'une grande virtuosité verbale et d'une grande nonchalance, qui ôte son sérieux à la thématique de l'Angoisse. Même les rimes en /-ix/ et /-or/ participent à ce sentiment, tout comme les jeux de mots « aboli bibelot » et *sonore/s'honore*. Ce n'est assurément pas ainsi que parle la Figure que Nul n'est. Il est très difficile de se laisser aller à murmurer ce sonnet sans (à côté du « sentiment assez cabalistique ») un sourire amusé – et sans imaginer aussi le sourire amusé de l'auteur. Mallarmé n'est peut-être jamais aussi présent que dans ce sonnet impersonnel.

Regardons plus brièvement quelques autres poèmes qui tendent vers l'impersonnalité. Parmi eux, le sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » tient une place particulière. On y trouve en effet des embrayeurs le reliant à une scène d'énonciation bien qu'ils soient

¹ I, p. 1190.

² *Ibid.*, p. 1192.

minimaux et assez mystérieux. Ce sonnet est donc souvent considéré comme impersonnel. Analysons-le d'un point de vue énonciatif afin de voir comment la présence de Mallarmé s'y fait sentir.

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

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

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne¹.

La scène d'énonciation est organisée autour de l'embrayeur *nous* du deuxième vers. Ce pronom personnel est très indéterminé : on ne sait exactement qui il inclut mais il paraît indiscutable qu'il désigne au moins le poète en tant qu'énonciateur. En l'absence de précisions, il paraît plausible qu'il s'agisse d'un *nous inclusif*, cette inclusion étant le sens par défaut du pronom *nous*, qui inclurait donc aussi le lecteur. Syntaxiquement, ce *nous* est dans une position libre dans la phrase, et il paraît plausible d'y voir un datif éthique. Cela veut dire que « nous » avons un intérêt à ce que l'aujourd'hui déchire le lac – il déchirerait le lac *pour nous*². Il y a aussi deux embrayeurs spatiaux : *ce lac* (vers 3) et *ce lieu* (vers 12). Ils indiquent que *nous* nous trouvons à proximité du lac, et au même endroit que le cygne. L'*aujourd'hui* nominalisé n'est en revanche pas un embrayeur. Il désigne le moment présent en tant que concept – et c'est lui qui deviendra le cygne dans la suite du poème.

Le premier quatrain est lourdement chargé de subjectivité. Cela est notamment perceptible dans l'inversion qui affecte le verbe (« va-t-il nous déchirer... ») et dans le fait que la syntaxe interrogative soit ponctuée par un point d'exclamation plutôt que par un point d'interrogation.

¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

² Le sens du « datif éthique » n'est certes pas intrinsèquement positif (« va-t-il encore nous déchirer le canapé »), mais une interprétation négative serait totalement invraisemblable ici, vu la qualification négative du « lac dur ». Il faut déchirer ce lac.

Cette modalité interrogative-exclamative traduit intensément l'espoir, celui du *nous* qui espère que l'aujourd'hui déchire le lac (ou, pour être plus précis, l'espoir du *je* qui présuppose que le *tu* partage son sentiment). Cette tension dramatique est encore accrue par le jugement de valeur impliqué par les adjectifs positifs qui qualifient l'aujourd'hui et ceux, péjoratifs, qui affectent le lac. Mais cet espoir est vain, comme il apparaîtra du deuxième quatrain et des tercets.

Dans le deuxième quatrain, l'aujourd'hui devient un cygne pris dans la glace du lac, et qui tente de s'en libérer. Son cou secoue la glace qui s'y est attachée mais le plumage reste prisonnier du sol. Il ne parvient donc pas à se délivrer et finit par s'immobiliser et se résigner à une posture de mépris. On tend à voir dans ce cygne la figure du poète voué à l'exil¹. Cela est pertinent mais le drame qui se joue est bien plus universel. Si le cygne incarne le poète, c'est parce qu'il incarne l'humanité entière : il est la Figure que Nul n'est. Il assume dans ce sonnet l'une des « grandes poses » de l'humanité : celle de l'homme qui, sans espoir et sans succès, tente de se révolter contre le destin. Il tente de faire fi de l'espace (les conditions matérielles de son existence) en secouant son cou. Le cou représente ainsi l'esprit, par qui l'homme croit, de manière illusoire, pouvoir être plus que ce qu'il est et accéder à un au-delà. Ce glorieux mensonge ne parvient toutefois pas à s'affranchir de l'espace. « Rien n'aura eu lieu que le lieu² » et la « pose » de la révolte se transforme en mépris.

Sur la scène d'énonciation telle que nous l'avons échafaudée, on s'aperçoit que, face au cygne, le *nous* tient exactement la même position que celle de la foule face au héros du théâtre allégorique évoqué dans « La rêverie d'un poète français » ou dans les fêtes futures de « Catholicisme ». *Nous* sommes spectateurs, et si nous sommes concernés par l'action du cygne (datif éthique), c'est parce que « son geste résume vers soi nos rêves de sites ou paradis³ ». La voix du poète que l'on entend très bien dans le premier quatrain est ainsi celle d'un bonimenteur qui tente de convaincre le lecteur que le spectacle du cygne le concerne⁴. Ce *nous* a le même statut que celui de « Catholicisme » qui dit :

¹ Pour Dominique Maingueneau, ce poème montre ainsi l'impossibilité de la « disparition élocutoire ». Le poète n'arrive pas à s'arracher de la vocalité, de son incorporation au texte (*op. cit.*, p. 217).

² I, pp. 384-385.

³ II, p. 157.

⁴ Cela n'est pas si différent du rôle du poète dans « La déclaration foraine », où il doit, par un sonnet, convaincre la foule de l'intérêt du spectacle de la dame (I, pp. 423-428).

L'action, en cours, ne s'isole étrangère et *nous* ne demeurons des témoins : mais de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros¹.

L'« intérêt » qu'implique le datif éthique est celui-là même qui fait que nous ne sommes pas de simples témoins des fêtes futures : le cygne c'est nous. Cet intérêt joue donc un rôle éminent dans la construction de communauté entre poète et lecteur, et donne au poète une forte présence.

Passons au « Triptyque », autre lieu de l'absence dans les *Poésies*, et qui évoque, comme « Ses purs ongles... », le décor des nuits de Tournon². Dans le premier poème, « Tout Orgueil fume-t-il du soir », cette absence est incarnée par la figure de l'hoir qui est mort, et par l'Orgueil, qui semble avoir disparu avec lui. Le poète est lui aussi absent, à première vue du moins, puisqu'aucun embrayeur n'y réfère. Dans le premier quatrain, une voix subjective se fait cependant entendre :

Tout Orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir³ !

La similitude structurelle avec le premier quatrain de « Le vierge, le vivace... » est ici évidente. On retrouve la même modalité interrogative-exclamative, signe d'une forte présence de l'énonciateur. Mais là où, dans le poème du cygne, cette modalité traduisait un espoir, elle traduit ici une crainte, ou plutôt un désespoir. *Est-ce que vraiment tout Orgueil est transitoire ?* demande l'énonciateur, tout en redoutant la réponse qu'il sait affirmative (c'est ce que montre l'exclamation).

Dans le deuxième quatrain et les tercets, il s'agit moins d'un spectacle, comme dans le poème du cygne, que d'une réponse sans merci à cette question :

La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée

¹ II, p. 240.

² I, p. 1200.

³ *Ibid.*, p. 41.

Ne serait pas même chauffée
S'il survenait par le couloir¹.

En mobilisant l'image de la chambre mortuaire, une autre voix prouve que tout est mort avec l'hoir. L'« immortelle bouffée » de l'âme ne peut « surseoir » à sa mort. Cette autre voix est aussi fortement marquée comme subjective – notamment grâce à l'expression *pas même* qui indique le renoncement absolu à ce (petit) espoir encore perceptible dans le premier quatrain. Il est déjà très peu probable que l'hoir revienne, comme l'indique l'hypothèse irréaliste (« s'il survenait ») ; et même si ce fol espoir-là devait se vérifier, sa chambre ne serait pas même chauffée. Le chauffage de la chambre est présenté comme le degré minimal de la chimère : si même cela est refusé à l'hoir, c'est qu'il n'y a rien à espérer.

Les deux voix qu'on entend dans ce sonnet correspondent à deux poses de l'humanité. L'une ne peut s'empêcher d'espérer malgré l'évidente vanité de cet espoir. Elle correspond à l'attitude d'angoisse prégnante dans le « sonnet en –yx ». L'autre voix, bien plus sereine que la première, renonce absolument à tout espoir. C'est le cygne qui « s'immobilise au songe froid de mépris ». Dans ce poème, Mallarmé assume à lui seul ces deux voix, et prend ainsi la posture impersonnelle, mais très subjective, de la Figure que Nul n'est. C'est une polyphonie toute bakhtinienne qui se joue ici, mais l'unité est retrouvée grâce à la Figure que nul n'est.

Cependant, la voix de Mallarmé poète, orchestrateur des autres voix, reste perceptible. Par exemple, la syntaxe du premier quatrain est assez bizarre : il est rare d'utiliser un nom en apposition (« Tout Orgueil fume-t-il du soir, / *Torche* dans un branle étouffée ») dans une phrase exclamative (ou interrogative). Ce n'est en tout cas pas ainsi que s'exprime quelqu'un qui est sous le coup de l'effroi. On attendrait plutôt la formule « *comme* une torche ». De même, l'image de la chambre qui ne serait pas chauffée paraît assez incongrue. La véritable chimère est de croire que l'hoir puisse survenir par le couloir, pas d'imaginer que la chambre pourrait être chauffée s'il survenait... Ces faits témoignent de la recherche d'effets frappants, voire amusants, et renvoient bien plutôt à une posture de poète qu'à celle de la Figure que Nul n'est.

Dans le troisième sonnet du « Triptyque », on retourne, après un intermède personnel², dans l'ordre de l'impersonnalité, le pronom personnel « impersonnel » *on*, dans le dernier vers, en

¹ *Ibid.*

² Dans le deuxième sonnet (« Surgi de la croupe et du bond », *Ibid.*, p. 42), on trouve aussi une subjectivité à l'état d'alerte (elle utilise à deux reprises la modalité exclamative), qui rappelle le premier quatrain de

est un signe. La subjectivité reste toutefois très présente. La dentelle s'abolit « À n'entr'ouvrir comme un blasphème / Qu'absence éternelle de lit¹ ». C'est donc que l'énonciateur s'attendait à ce qu'elle s'ouvre au matin sur davantage que cette absence de lit. On peut même affirmer que l'énonciateur *espérait* que les rideaux s'ouvrent sur une *présence* de lit. De même, on peut sentir le poids d'un regret dans l'usage du conditionnel au dernier vers : « on aurait pu naître ». La pose assumée ici par l'énonciateur impersonnel est donc celui d'un renoncement teinté de regret. Cela est confirmé encore par l'adverbe *tristement* qualifiant le sommeil de la mandore. Comme toujours cependant, une autre présence se fait sentir dans les coulisses de cette scène d'énonciation impersonnelle. C'est celle du poète qui cherche à éblouir son lecteur usant de paradoxes (« Cet unanime blanc conflit / D'une guirlande avec la même »), de jeux de mots (« chez qui du rêve se *dore* / Tristement *dort* une mandore ») et de tautologies (« *Filial* on aurait pu naître² »).

Afin de clore notre réflexion sur la scène d'énonciation dans les poèmes impersonnels, attardons nous sur le poème qui, au même titre que « Ses purs ongles... », est devenu l'emblème de l'impersonnalité de Mallarmé : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Dans ce texte, le personnage est « LE MAÎTRE³ », un vieillard en perdition sur la mer. L'énonciateur est tout à fait impersonnel ; il semble parler et observer le naufrage, depuis un lieu surélevé et absolument incommensurable avec le drame qui se joue sur la mer. Cette position le rapproche du narrateur hétéro-diégétique des récits, même si Mallarmé affirme que, dans ce poème, « on évite le récit⁴ ».

Le récit est pourtant bien là, fût-il raconté sur le mode virtuel (introduit par la conjonction « SOIT / que⁵ »). C'est le récit du vieillard qui « hésite [...] / ancestralement à n'ouvrir pas la main⁶ » pour jeter le coup de dés. S'il hésite à *ne pas* jouer, c'est parce qu'il sait qu'il ne

« Tout Orgueil fume-t-il du soir ». Dans ce poème, la subjectivité est cependant plus personnalisée, car rattachée explicitement à un « sylphe ».

¹ *Ibid.*

² « À la nue accablante tu (*Ibid.*, p. 44) » est un autre sonnet qui est traditionnellement rattaché à l'impersonnalité – même s'il présente un embrayeur (le *tu* du vers 5). La pose assumée par l'énonciateur impersonnel est ici celle du doute, résumée dans le *ou* du vers 9. Comme dans « Ses purs ongles très haut... », la subjectivité est bien perceptible dans les parenthèses : « (tu / le sais écume, mais y baves) ». Ces parenthèses expriment un certain énervement avec l'indécidabilité du monde. En même temps, elles expriment la présence synthétique du poète, par la remotivation comique de l'expression « baver sur ».

³ *Ibid.*, p. 372.

⁴ *Ibid.*, p. 391.

⁵ *Ibid.*, p. 370.

⁶ *Ibid.*, pp. 372/374.

devrait pas, mais quelque chose d'*ancestral* le pousse à vouloir quand même le faire. Il a *inféré* de la « conflagration à ses pieds » que les dés au creux de sa main préparent « l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre¹ ». Autrement dit, il sent venir, du fait du naufrage, une rencontre avec le destin (ou « conjonction suprême avec la probabilité² ») qui pourrait abolir le hasard et faire advenir, pour peu qu'il jette les dés, un Nombre *nécessaire*. Tout en sachant pourtant que cette inférence est fallacieuse et que jeter les dés reviendrait à « jouer / en maniaque chenu / la partie³ ». Tel est donc le dilemme de celui qui est aussi bien *Maître* que « vieillard⁴ », et qui assume ainsi une grande pose de l'humanité – tiraillée entre un désir ancestral d'absolu, et le savoir que toujours le hasard régnera.

C'est son attitude à l'égard du drame qui permet de percevoir la présence de l'énonciateur impersonnel du poème. Puisque tout ce poème s'inscrit dans l'ordre du virtuel, comme le montre la troisième double page⁵, le narrateur assume le drame comme un fruit de son imagination. L'Abîme de la scène du drame est déjà virtuel (« SOIT / que / l'Abîme ») mais, à ce premier niveau de virtualité, on ne trouve *que* cet Abîme à la fois « étale » et « furieux ». Cette tension l'amène à « adapter [...] / sa béante profondeur en tant que la coque / d'un bâtiment / penché de l'un ou l'autre bord ». La profondeur de l'Abîme *devient* le navire en naufrage, qui se situe donc à un deuxième niveau de virtualité. Ces virtualités imbriquées donnent à l'énonciateur une plus grande solidarité avec les événements contés que n'en aurait un narrateur hétéro-diégétique classique qui, dans la logique de la fiction au moins, ne raconte que ce qui est arrivé. Le drame du Maître, c'est, peut-on dire, le drame de l'énonciateur du poème.

Si l'énonciateur est ainsi solidaire avec le Maître, sa voix est beaucoup plus sereine que l'attitude apparemment affolée de celui-ci. De sa position surélevée, il peut qualifier de « folie⁶ » ou de « délire⁷ » l'action de jeter les dés. Un pas de plus loin que le Maître, il affirme que *même si* le Nombre devait se produire, cela relèverait encore du hasard : « SI / C'ÉTAIT / LE NOMBRE / CE SERAIT / LE HASARD⁸ ». Entre « LE NOMBRE » et « CE SERAIT » sont intercalés une série de verbes à l'imparfait du subjonctif, en plus petites

¹ *Ibid.*, pp. 372-373.

² *Ibid.*, p. 374.

³ *Ibid.*, p. 372.

⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁵ *Ibid.*, pp. 370-371.

⁶ *Ibid.*, p. 374.

⁷ *Ibid.*, p. 383.

⁸ *Ibid.*, pp. 381-383.

capitales (« EXISTÂT-IL », « COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL », « SE CHIFFRÂT-IL », « ILLUMINÂT-IL »), qui ont le sens de « quand bien même le nombre existerait... ». La logique de cette séquence est la même que celle du deuxième quatrain de « Tout Orgueil fume-t-il du soir » dans lequel une voix implacable affirmait que même si l'hoir revenait (même si par miracle le coup de dés réussissait), sa chambre ne serait pas chauffée. Entre les deux derniers imparfaits du subjonctif est intercalée une formule laconique qui permet d'expliquer le fonctionnement de cette chimère : « évidence de la somme pour peu qu'une ». Une fois qu'une somme s'est produite (« pour peu qu[e] » la somme soit une somme), elle semble nécessaire ; on peut alors croire que le hasard a été déjoué. Un instant, l'énonciateur est arraché à sa sérénité en pensant qu'alors « *CE SERAIT / pire* » si le Nombre se produisait. Ce jugement de valeur semble indiquer qu'il est lui-même impliqué dans un drame dont l'issue est incertaine. Mais il se reprend : « *non / davantage ni moins / indifféremment mais autant / LE HASARD* ». Rien n'a d'importance face au hasard.

On croit entendre dans la voix de l'énonciateur celle de la science, énonçant de manière implacable une vérité objective que le Maître dans son hésitation n'a qu'en partie comprise. Ce serait méconnaître la solidarité entre le poète et l'aventure du Maître. Si dans la scénographie de ce poème, l'énonciateur a accumulé suffisamment de distance pour pouvoir assumer sans ambiguïtés cette vérité, on sent bien qu'il partage par ailleurs avec le Maître, sa figure jumelle, le même dilemme. Le poème se termine sur une phrase en forme de maxime : « Toute Pensée émet un Coup de Dés ». Sous son allure d'axiome scientifique, cette phrase scelle la solidarité entre le poète et le Maître. Le poème qui affirme qu'un coup de dés jamais n'abolira le hasard constitue lui-même, paradoxalement, un coup de dés. Et l'acte de l'écrire aura été un délire.

À travers ces analyses de quelques poèmes « impersonnels », il apparaît clairement que l'impersonnalité de Mallarmé a quelque chose à voir avec la Figure que Nul n'est, héros du théâtre idéal. Elle permet à l'énonciateur d'assumer la posture de cette Figure, pas tant par narcissisme ou mégalomanie, mais pour l'efficacité rhétorique du poème. Cette Figure que Nul n'est est certes impersonnelle (c'est pour cela que nul ne l'est), mais elle n'est pas pour autant « objective ». Son ancrage dans la subjectivité est même sa raison d'être, puisqu'elle

doit incarner « notre aspect multiple¹ ». L'idée de cette Figure se construit en partie en opposition au théâtre grec qui, justement, pêche par trop d'objectivité :

Vous sentez comme plus « objectif », détaché, illusoire, aux jeux antiques, Prométhée même, Oreste, il convenait d'envelopper les gradins de légende, dont le frisson restât, certes, aux robes spectatrices mais, sans la terreur en ce pli, que telle vicissitude grandiloque affectât quiconque la contemple, en tant que protagoniste à son insu².

C'est la subjectivité inscrite au cœur de cette Figure qui permet à l'assistance des fêtes futures et aux lecteurs des poèmes impersonnels de communier en elle, de se sentir concernés. En cela, l'autorité que s'arrogue Mallarmé en prenant la posture de cette Figure est très différente de celle de la science. L'éthos scientifique repose en réalité moins sur l'impersonnalité que sur cette objectivité que le poète considère comme aliénante. La Figure que Nul n'est tire son autorité non pas d'une vérité objective qu'elle détiendrait, mais de ce qu'elle énonce, dans une forme impersonnelle, la vérité de l'*expérience* humaine.

En simplifiant, on peut dire que cette expérience se résume par une alternance d'attitudes d'angoisse (ou consternation ou révolte) et de sérénité (ou lucidité ou renoncement) face au destin. L'angoisse est celle de l'énonciateur dans « Ses purs ongles... » et du premier quatrain de « Tout Orgueil... », et de ces personnages qui ne se confondent pas avec l'énonciateur : le cygne se délivrant sans espoir, et le Maître hésitant à ne pas jouer. La sérénité est celle de l'énonciateur dans « Un coup de dés... » et du deuxième quatrain de « Tout Orgueil... ».

Au cours de nos analyses, nous avons aussi été attentifs à la manière dont, par-delà la voix de la Figure que Nul n'est, transperce une autre subjectivité, celle, personnelle, du poète, conviant le lecteur à une communion plus synthétique que mimétique avec lui, pour reprendre les termes de James Phelan³. Dans les poèmes étudiés, cette autre voix est d'autant plus perceptible qu'elle tranche dans ce paysage de l'impersonnalité. Contrairement à ce que dit Blanchot, ces poèmes supposent bien *quelqu'un* qui les exprime. L'éthos de l'auteur implicite se caractérise par l'ingéniosité, l'humour, la sympathie. Dans les exploits formels de « Ses purs ongles... » et « Un coup de dés... », dans le dispositif inclusif de la scène d'énonciation de « Le vierge, le vivace... », apparaît très clairement le poète Mallarmé.

¹ « Richard Wagner », II, p. 157.

² « Catholicisme », *Ibid.*, p. 241.

³ *op. cit.*, pp. 5-6.

Dans ce chapitre, nous avons relevé trois manières dont « Mallarmé » apparaît dans son œuvre. Il *se met en scène* en tant qu'énonciateur. C'est alors qu'il apparaît avec le plus d'effet de présence. Ce *je* de l'énonciateur, c'est celui que l'esprit du lecteur associe le plus spontanément à Mallarmé, le poète avec lequel il est en train de communiquer, une figure symétrique à lui-même – le *je* de son *tu*. Il *se raconte*. On le voit alors de plus loin. Il devient plus *figure* au sens plastique du terme, un objet global, entier. On ne communique plus avec lui, mais on le regarde évoluer dans l'univers de son œuvre. Il *se retire*, enfin, du moins en apparence. C'est alors qu'il s'approche le plus d'un idéal esthétique-philosophique avoué, celui de la Figure que Nul n'est. Le lecteur a toujours affaire à un *sujet*, une subjectivité – mais une subjectivité qui se veut aussi générale que possible.

Selon Foucault, la fonction auteur est localisée dans la scission entre le narrateur et l'auteur réel¹. Au terme de cette analyse de l'apparition élocutoire de Mallarmé, nous pouvons compliquer un peu ce personnage trop simple du narrateur. La scission dans laquelle se trouve la figure de Mallarmé est celle qui sépare le Mallarmé biographique et le Mallarmé discursif – et ce dernier peut être sur la scène, dans la diégèse ou dans les coulisses. Le reste de cette thèse sera consacrée aux postures assumées par la figure de Mallarmé. Nous serons alors attentifs à toutes ces modalités d'apparition et à la spécificité de chacune.

¹ « Qu'est-ce qu'un auteur ? », p. 803.

8. Postures de Monsieur Mallarmé

Dans le précédent chapitre, nous avons montré par quels moyens Mallarmé apparaît dans son œuvre – les modalités qui lui permettent de s’y inscrire, même au sein des poèmes impersonnels. De cette analyse, nous avons déjà pu tirer quelques remarques concernant les postures qui composent la figure de l’auteur, notamment la posture de la Figure que Nul n’est. Il s’agit maintenant d’aborder en détail les postures de Mallarmé mais d’un point de vue peut-être plus trivial : les postures prises par Mallarmé en tant que « Monsieur », avant même d’être poète ou penseur. Si ce travail peut paraître fastidieux, il nous semble cependant nécessaire tant ces postures sont cruciales pour l’effet-personne, formant comme un arrière-fond pour la figure de l’auteur. A l’image de Whistler, Mallarmé est un « dragon guerroyant » auprès du génie et ce dragon est d’abord un homme comme les autres. Il est doté d’une identité mondaine, comme le montre le « Le nénuphar blanc », poème où le héros fait une promenade fluviale sur sa yole :

Tant d’immobilité paressait que frôlé d’un bruit inerte où fila jusqu’à moitié la yole, je ne vérifiai l’arrêt qu’à l’étincellement stable d’initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine¹.

Le poète ramant, absorbé par la rêverie, est ramené à la réalité par la vue de ses initiales, *S.M.*, gravées sur les avirons. Cette « identité mondaine » s’oppose ici radicalement à la vie intérieure, aux « yeux au dedans fixés sur l’entier oublié d’aller² » qui était ceux du poète tout à l’heure naviguant. Tentons à présent de mieux cerner les postures mondaines de Mallarmé à travers les trois catégories de la nationalité, du niveau social et de l’amour.

Un Français

Depuis le dix-septième siècle, la nationalité joue en Europe un rôle important pour les identités, et ce rôle s’accroît au dix-neuvième siècle qui voit naître de nombreux nouveaux États-nations, et notamment le Reich allemand. La figure de l’auteur de Mallarmé se construit très clairement dans ce contexte-là, ce qui est avant tout visible dans les *Divagations*. Comme

¹ I, p. 428.

² *Ibid.*

l'indique le sous-titre même de l'article sur Wagner, « Rêverie d'un poète français », c'est bien un Français qui nous parle. Cette précision s'inscrit évidemment en opposition avec la nationalité allemande de Wagner. Et chaque fois qu'il évoque un étranger, Mallarmé se montre attentif à la différence fondamentale existant entre les nationalités. Le titre de « Tennyson vu d'ici » en est une autre illustration : *d'ici* signifie évidemment depuis la France. « Un Anglais vu de France », voilà le titre implicite de cet article. La danseuse Loïe Fuller est qualifiée d'« étranger fantôme¹ ». À propos de Poe et de Whistler, le poète évoque « un même état de raréfaction américain, vers la beauté² ». En ce qui concerne Beckford enfin, la grande question est de savoir s'il appartient aux lettres françaises ou anglaises :

Cas spécial, unique entre mainte réminiscence, d'un ouvrage par l'Angleterre cru le sien et que la France ignore : ici original, là traduction ; tandis que (pour y tout confondre) l'auteur du fait de sa naissance et d'admirables esquisses n'appartient point aux lettres de chez nous, tout en leur demandant, après coup, une place prépondérante et quasi d'initiateur oublié ! Le devoir à cet égard, comme la solution intellectuelle, hésite : inextricables³.

L'énonciateur s'inclut clairement dans le groupe constitué par « les Français ». Le *nous* inclusif (« les lettres de chez nous ») désigne ce peuple, et indique que cet article consacré à un étranger est rédigé par un Français, pour des Français. La dernière phrase indique malgré tout une certaine ironie concernant l'importance de la question de l'appartenance nationale de Beckford.

L'attention portée à l'origine nationale des personnes évoquées s'accompagne d'une sensibilité à la différence d'esprit et d'habitus entre les différentes nationalités. C'est notamment le cas lorsque Mallarmé attribue à Poe cet « état de raréfaction américain, vers la beauté⁴ », lui prêtant des traits similaires à Whistler, cet autre Américain que Mallarmé a réellement rencontré. Cette « raréfaction » fait référence à l'élégance recherchée de Whistler et de Poe, qui ont su faire (dans l'esprit de Mallarmé) de leur personne une œuvre d'art. Sans doute pointe-t-elle aussi la rareté de cet habitus « américain » en France. A cette époque, l'Amérique est encore loin, mystérieuse, et il est tout naturel pour le poète de prêter à Poe le dandysme de la « personne analogue⁵ » qu'est Whistler.

¹ II, p. 175.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.* Comme Mallarmé n'a pas rencontré Poe, le poète américain lui « apparaît depuis Whistler (*Ibid.*) », qui est donc une « personne analogue », à partir de qui Mallarmé peut imaginer la personne de Poe.

Mallarmé oppose, on l'a vu, l'esprit germanique de Wagner à un « esprit français » :

Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. Voyez-le, des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste¹.

L'abus de mythologie, le défaut principal de Wagner selon Mallarmé, serait impensable dans une œuvre française, régie par cet esprit imaginaire et abstrait – cartésien. Par un coup de force (et un peu forcé !), l'esprit français devient synonyme de poésie et d'Art, puisqu'il est « inventeur ». C'est-à-dire qu'il crée à partir de rien, conformément au principe de la *poiesis*, étymologiquement la « création », quand l'esprit allemand ne sait que puiser dans ce répertoire d'anecdotes frustes qu'est la mythologie... Le véritable « art total » est donc du côté de l'esprit français, en accord avec « l'Art dans son intégrité ». C'est ce même esprit français qui permet à Manet d'« ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français² ». La coordination (« nouveau *et* français ») laisse ici l'impression que le chef-d'œuvre nouveau devait *nécessairement* être français. Enfin, c'est au mètre de subir ce marquage national, puisque l'alexandrin est la « cadence nationale³ » de la France, par opposition notamment au décasyllabe anglais.

Ainsi, une forme de patriotisme anime ce *je* français. Son attachement à la patrie est évoqué avec ironie dans « Parenthèse », dans lequel Mallarmé évoque l'annulation en 1887 de la représentation de *Lohengrin* de Wagner, suite à des manifestations antiallemandes :

Tous, de nouveau nous voici, quiconque recherche le culte d'un art en rapport avec le temps [...], obligé de prendre matériellement, le chemin de l'étranger non sans ce déplaisir subi, par l'instinct simple de l'artiste, à quitter le sol du pays⁴.

Le patriote ressent du déplaisir lorsqu'il est obligé de quitter la patrie. Pourtant, c'est justement le désir de voir un chef-d'œuvre étranger qui contraint son départ. Son patriotisme est donc tempéré par une grande curiosité des choses étrangères. Dans l'article sur Tennyson, l'auteur se dit « informé de plusieurs particularités anglaises⁵ ». Le *plusieurs* est ici un trait de modestie : l'auteur est en réalité très bien informé de la littérature anglaise, comme le prouve le reste de cet article et les *Divagations* dans leur ensemble. La tension entre patriotisme et

¹ *Ibid.*, p. 157.

² *Ibid.*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 207.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵ *Ibid.*, p. 138.

ouverture apparaît très nettement dans « Cloîtres » où le poète évoque la difficulté du Français à « juger les choses à l'étranger¹ ». Il s'y montre fasciné par les privilèges des *Fellows* dans les universités anglaises mais concède qu'une telle institution serait impossible en France : « Nous crierons au scandale² ». Voilà un lieu commun de l'ethnologie populaire qui persiste jusqu'à nos jours : les Français n'aiment pas les privilèges (héritage de la Révolution). Cet usage du *nous* est assez bizarre, car il semble ne pas inclure le locuteur : il désigne les Français, sans doute à l'exclusion de Mallarmé. On sent poindre, en tout cas, une critique de cette fameuse mesquinerie française. Mallarmé attend le dernier paragraphe pour donner son avis, et un peu timidement :

Moi-même y contredis, en ce qui est de chez nous, imbu de je ne sais quelle
hostilité contre des états de rareté sanctionnés par le dehors³.

C'est presque malgré lui que le poète affirme son désaccord avec les *fellowships* à l'anglaise. L'influence sournoise de sa nationalité semble lui souffler cette hostilité aux privilèges, viscérale aux Français, et il s'inclut donc au dernier moment dans le *nous* national. Ce refus n'est cependant qu'à moitié convaincant si l'on considère la fascination exprimée en filigrane tout au long de l'article.

La conscience de la différence entre les nationalités est donc fondamentale pour Mallarmé qui s'érige, notamment dans les *Divagations*, une posture de Français. Si celle-ci est empreinte d'une certaine fierté, voire d'un chauvinisme (notamment dans la discussion avec Wagner), elle n'est pas pour autant fermée aux choses de l'étranger. La posture nationale est aussi parfois tempérée par l'ironie qui implique une prise de distance. La « région où vivre⁴ » n'est pas tant un pays spécifique que cette Terre en fête qui apparaît dans « Quand l'ombre menaçait... » :

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 *Ibid.*, p. 247.

² *Ibid.*, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 249.

⁴ I, p. 36.

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
Que s'est d'un astre en fête allumé le génie¹.

C'est cette Terre-là que la poésie doit expliquer orphiquement², et que le « passant » de *Toast funèbre* paye cher de ne pas connaître³. La posture nationale, si elle contribue à l'effet de présence du *je*, fait néanmoins partie de ces identités responsables de l'aliénation de l'homme à ses conditions d'existence.

Un petit-bourgeois

Les identités de classe sont également au cœur des préoccupations à la fin du dix-neuvième siècle. Le capitalisme bourgeois est en plein essor, tandis que les revendications du prolétariat commencent à se faire entendre. L'Internationale ouvrière est créée à Paris en 1889 et le syndicalisme légalisé en 1884, ce qui permet à la CGT de voir le jour en 1895. C'est le temps de la « lutte des classes ». Désormais dépourvue de privilèges, le rôle de l'aristocratie est questionné. C'est précisément dans ce paysage qu'évolue la figure de Mallarmé, membre de la petite bourgeoisie – c'est-à-dire la classe des artisans, petits commerçants, petits fonctionnaires, petits agriculteurs, de tous ceux disposant d'une autonomie économique suffisante pour ne pas être exploitables, sans pour autant être capables de se constituer un capital.

Cette dimension purement économique de l'identité de classe est, sinon manifeste, du moins assez sensible dans les *Divagations*. On y rencontre un *je* diégétique pouvant se permettre de louer un landau⁴, voiture prestigieuse à l'époque, et qui sans doute possède une yole, puisque ses initiales sont gravées sur les avirons⁵. Même s'il n'est que locataire, il dispose en outre d'une maison de campagne, évoquée dans « Conflit » :

Ah ! à l'exprès et propre usage du rêveur se clôture, au noir d'arbres, en
spacieux retirement, la Propriété, comme veut le vulgaire : il faut que je l'aie

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Correspondance*, II, p. 301.

³ I, p. 27: « Le néant à cet Homme aboli de jadis: / 'Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre?' / Hurle ce songe; et, voix dont la clarté s'altère, / L'espace a pour jouet le cri: 'Je ne sais pas!' »

⁴ *Ibid.*, p. 424.

⁵ *Ibid.*, p. 428.

manquée, avec obstination, durant mes jours — omettant le moyen d'acquisition — pour satisfaire quelque singulier instinct de ne rien posséder et de seulement passer¹.

C'est le prolétaire, venu envahir la campagne pour construire un chemin de fer, qui partout croit voir la honnie Propriété, même lorsque ce n'est pas le cas. Selon le « rêveur », qui ne manque pas d'ironiser à ses propres dépens, c'est l'instinct de ne rien posséder qui explique le choix de la location mais le manque de ressources financières semble être la raison véritable. Cette manière d'accéder aux réjouissances de la bourgeoisie par la location est révélatrice du niveau social du *je*.

L'identité de classe est aussi, au-delà s'une position économique, évidemment culturelle. Deux divagations, « Conflit » et « Confrontation », dressent le tableau d'une collision culturelle entre le *je* bourgeois et des représentants du prolétariat. Dans « Confrontation », on assiste à l'embarras du *je* qui, lors de sa rencontre avec un prolétaire occupé à creuser un trou, croit voir en lui un « mauvais vouloir et dédain, justes chez qui peine, envers une oisive approche² ». Comme l'indique son titre, « Conflit » nous présente une rencontre beaucoup plus hostile. La maison de campagne de Mallarmé a été « envahie par une bande de travailleurs en train d'offenser le pays parce que tout de solitude³ », et le poète fait de la résistance. La « promiscuité⁴ » lui déplaît, lui qui est venu chercher la solitude, et il considère cette bande comme un véritable « fléau⁵ ». Ce « malade des bruits⁶ » est tourmenté avant tout par les nuisances sonores : le battement familier des volets « scande un vacarme, refrains, altercations, en-dessous⁷ ». Et puis il y a cette insupportable ébriété des travailleurs... L'ethos bourgeois de Mallarmé se construit donc par opposition au bruit et à l'ivrognerie des prolétaires. Leur vacarme se traduit politiquement par « la vocifération par le suffrage immédiat⁸ », évoquée dans « Sauvegarde ». La « lutte des classes » est cependant traitée ironiquement, incarnée par un combat imaginaire entre Mallarmé le bourgeois et un prolétaire qui l'a traité de « fumier » : « Sans que je cède même par un pugilat qui illustrerait, sur le gazon, la lutte des classes, à ses nouvelles provocations débordantes⁹ ». En effet, Mallarmé,

¹ *Ibid.*, p. 436.

² II, p. 260.

³ I, p. 435.

⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁵ *Ibid.*, p. 439.

⁶ *Ibid.*, p. 435.

⁷ *Ibid.*

⁸ II, p. 269.

⁹ I, p. 437.

questionnant son énervement, parvient d'une certaine manière à dépasser la simple posture de classe :

Est-ce caste, du tout, je ne mesure, individu à individu, de différence, en ce moment, et ne parviens à ne pas considérer le forcené, titubant et vociférant, comme un homme¹.

Dans la confrontation directe entre ces deux individus, le prolétaire et le petit-bourgeois, leurs différences s'annulent, et leur humanité commune les réunit. Mallarmé imagine que les prolétaires sont aussi capables de voir au-delà du fanatisme de caste :

Peut-être ne verraient-ils, dans mon douloureux privilège, aucune démarcation strictement sociale pour leur causer ombrage, mais personnelle².

Avant d'être une « illustration » de la lutte des classes ce « Conflit » oppose donc des individus, ou des personnes. Même si le *je* se montre donc conscient de ses privilèges de bourgeois, ou méprisant à l'égard de la brutalité des travailleurs, c'est la dimension purement humaine qui prime.

Les relations du *je* bourgeois avec l'aristocratie sont teintées de la même ambivalence. Il semble certes fasciné par la noblesse de Villiers, dont les « aïeux étaient dans le rejet par un mouvement à sa tête habituel, en arrière, dans le passé, d'une vaste chevelure cendrée indécise³ » – tant et si bien qu'il déroule toute la prodigieuse liste de ses ancêtres. Cette fascination ne se départit pourtant jamais d'une gentille ironie, très perceptible par exemple, lorsque sont évoquées les prétentions de Villiers au trône grec :

Ne s'avisait-il pas, les gazettes indiquant la vacance d'un trône, celui de Grèce, incontinent d'y faire valoir ses droits, en vertu de suzerainetés ancestrales, aux Tuileries : réponse, qu'il repassât, le cas échéant, une minute auparavant on en avait disposé⁴.

La démarche plutôt insolite de Villiers est présentée comme une quelconque requête administrative. En fait, le sang bleu sert surtout de métaphore à une autre élection, celle de l'esprit. Villiers mêle ainsi à ceux de ses ancêtres d'autres noms, ceux de « Saint Bernard,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 436.

³ II, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

Kant, le Thomas de la Somme, principalement un désigné par lui, le Titan de l'Esprit Humain, Hegel¹ ». De même, dans le poème « La Cour », la noblesse est surtout utilisée métaphoriquement. Mallarmé y ironise sur le débat concernant la nécessité de son retour (« — On dirait qu'il en faut une — Paraît-il — Certains s'y mettent — Le besoin se fait sentir² ») en même temps qu'il croit cette noblesse nécessaire, mais « à un degré subtil, profond³ ». Il ne s'agit ni de restaurer l'aristocratie héréditaire (le « nom, d'arrière-exploits mémorable⁴ »), ni l'aristocratie de l'argent (le « talon pécuniaire⁵ »). La nouvelle élite doit être une aristocratie du Livre, « Millier le même ou à peu près, en auditoires, mobiles à l'annonce, quelque part, de beau : le chef d'œuvre convoque⁶ ».

Outre cette aristocratie poétique, la noblesse, voire la royauté, servent de métaphore à la dignité que possède l'homme dans la vision mallarméenne du monde, la « native noblesse⁷ » de l'humanité. Dans le chapitre précédent, nous avons vu Mallarmé poser comme « l'intrus royal qui n'aura eu qu'à venir » pour se faire sacrer. Dans les *Poésies*, il adopte aussi, à quelques occasions, la posture du roi humain. Revenons au texte de « Quand l'ombre menaça... », à la deuxième strophe cette fois :

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi,
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi⁸.

Dans ce poème nocturne, la scénographie est très similaire à celle de « La gloire », à la différence près que la forêt automnal et le coucher du soleil sont ici remplacés par les étoiles (« guirlandes célèbres ») dans la nuit (la « salle d'ébène »). Ces étoiles symbolisent les fausses gloires, tandis que les feuillages ardents et le coucher incarnent plutôt la mort de ces fausses gloires et la naissance de la gloire véritable. Loin d'être un sacre, les guirlandes sont donc ici l'adversaire du « solitaire ». Pour résister à leur tentative de séduction et rester « roi », il lui faut dénoncer leur mensonge.

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 265.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 264.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁷ I, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

Cette noblesse humaine est envisagée dans une perspective sensiblement plus sombre dans un poème que nous avons déjà analysé, « Tout Orgueil fume-t-il du soir » :

Tout Orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir !

La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée
Ne serait pas même chauffée
S'il survenait par le couloir¹.

La figure de l'auteur se mire ici dans celle d'un héritier mort. Les trophées qui lui échoient représentent sans doute la gloire humaine, mais ils sont chus. Même si l'hoir revenait de la mort, plus rien ne l'attendrait. Il semble que même la véritable gloire fait partie de ces Orgueils qui sont en fin de compte étouffées. Le génie de l'homme, l'« immortelle bouffée », paradoxalement, ne survit pas². La gloire humaine est donc temporaire. Mais cette gloire vient précisément, on l'a vu, de la finitude de l'homme et de son destin tragique. Ce poème n'est donc que la manière la plus noire d'assumer la même posture qui est triomphalement assumée dans « Quand l'ombre menaça... ».

La figure de l'auteur chez Mallarmé adopte donc clairement une posture marquée par l'appartenance à une classe sociale, la petite bourgeoisie. Mallarmé joue pendant ce rôle avec une certaine désinvolture. Il prétend renoncer à la propriété à cause d'un « instinct de ne rien posséder », et s'imagine « illustrer » la lutte des classes en venant aux mains avec un prolétaire sur la pelouse. Semblablement, il moque gentiment l'attachement de Villiers à sa noblesse, mais féroce ceux qui envisagent sérieusement de réintroduire les privilèges de l'aristocratie. Cette posture semble être une manière d'admettre que nous sommes déterminés par notre niveau social, tout en indiquant que l'essentiel est ailleurs puisque nous sommes tous des hommes, et en tant que tels tous détenteurs d'une noblesse Si privilèges il doit y

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Cela rappelle, dans « Toast funèbre », l'idée que « l'immortalité » du poète est temporaire: « 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! (*Ibid.*, p. 27) ». Ce n'est que « jusqu'à » une certaine « heure » que dure la gloire poétique.

avoir, ils ne doivent pas être attribuées en fonction de la naissance, mais selon le mérite spirituel.

Amour et vie familiale

L'amour est omniprésent dans les *Poésies*, fait qui, à lui seul, suffirait à réfuter l'image d'un Mallarmé « héraut de l'Idée » ou uniquement cela. Certes, l'amour y a souvent quelque chose à voir avec l'Idée, soit comme une alternative à celle-ci, soit comme son incarnation, soit comme ce qu'il faut sacrifier pour l'atteindre. Les poèmes d'amour de jeunesse qui ont trouvé leur place dans les *Poésies* sont marqués par une alternance toute baudelairienne qui fait passer l'objet du désir d'une forme très idéalisée (*Soupir, Apparition*), à celui d'une putain devant nous servir à oublier, à « noyer sans frissons l'âme qui nous obsède¹ » (*Tristesse d'été, Angoisse*). Puis entre en scène la très inquiétante figure du Faune, incarnation d'une sexualité masculine débridée et dangereuse :

Je t'adore, courroux de vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille ! la frayeur secrète de la chair :
Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide
Que délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs².

Comme les passages dérangeants de la Bible, il faut évidemment lire cette scène de viol « allégoriquement ». L'énonciateur n'est d'ailleurs pas Mallarmé, mais un faune, qui, par convention, a pour activité favorite de chasser les nymphes. Le fameux dessin de Mallarmé sous les traits d'un satyre publié dans *Les hommes d'aujourd'hui*, prouve cependant qu'une certaine identification entre auteur et énonciateur se produit. Mallarmé assume donc ici la posture du faune, ce qui laissera comme une tache dans sa figure d'auteur, un soupçon d'immoralité – qu'il a d'ailleurs, selon toute vraisemblance, cherché.

Les liens entre l'amour et l'Idée se préciseront à mesure que se précisera l'idée mallarméenne de l'Idée. Pour l'essentiel, il s'agira d'un lien entre l'amour et la gloire symbolisée par le

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, pp. 24-25.

coucher du soleil. Dans *Petit air I*, l'énonciateur déprécie ce coucher de soleil auquel il se montre partout dans l'œuvre tant attaché :

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher¹

La gloire qui est habituellement représentée par le coucher est ici devenue une *gloriole*. La peinture du coucher, d'ordinaire si sublime, un vulgaire *bariolage*. Et l'expression « maint ciel » anéantit la capacité du ciel à réunir tous les hommes : des cieux, on en trouve à la pelle. La raison de cette dépréciation semble être que la gloire du coucher est devenu soudain inaccessible (« haute à ne la pas toucher »). La relation de Mallarmé au coucher est ainsi celle d'un amant rejeté : il se fait une raison, et toutes les caractéristiques autrefois attrayantes de l'objet désiré sont désormais abhorrées. L'image ne manque pas d'humour si l'on y regarde bien. Mallarmé se résout donc à *abdiquer* son regard vers la terre (autre signe du lien entre le coucher et la *royauté*, soit dit en passant) bien qu'elle ne soit, à première vue, guère plus attrayante que la gloriole du ciel : solitude, désuétude – et même pas de cygne ou de quai ! À moins que... :

Mais langoureusement longue
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue²

Il n'y a aucun consensus sur la syntaxe exacte de ces vers difficiles. En revanche, il est clair est que la femme possède la capacité de faire de cette scène un spectacle digne de remplacer celui du coucher. Il suffit qu'elle se jette à l'eau, pour créer l'illusion de la présence d'un quai et d'un cygne ! Ces vers sont chargés d'érotisme (« langoureusement », « linge ôté », « exultatrice », « jubilation nue »). Il est possible que cette étrange image du linge formant un

¹ *Ibid.*, pp. 34-35.

² *Ibid.*, p. 35.

cygne et un quai ne cache qu'une argumentation spécieuse destinée à la femme : déshabille-toi ! semble dire l'énonciateur. Quoi qu'il en soit, ce poème est l'occasion pour le poète de se tourner vers la femme, afin que son spectacle remplace le coucher du soleil. L'amour prend le relais de la gloire¹.

Dans le texte « M'introduire dans ton histoire... », la situation est exactement inverse. L'amant, rejeté par la dame (« Je ne sais le naïf péché / Que tu n'auras pas empêché / De rire très haut sa victoire² »), prend sa vengeance en se consolant avec le coucher du soleil :

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

Avec des royaumes épars
Comme mourir pourpre la roue
Du seul vespéral de mes chars³

On ne risque cependant pas de se tromper si l'on affirme que l'auteur implicite fait preuve d'une tendre ironie à l'égard de l'énonciateur. La déclaration de joie du *je* est trop ostensible pour être crédible : Voyez ! dit-il à la dame – ce coucher du soleil vaut beaucoup mieux que le naïf péché refusé. La figure de l'auteur englobe les deux postures : l'amant rancunier et la voix implicite de l'autodérision.

Dans « Victorieusement fui... », comme dans *Petit air I*, l'amour prend le relais du coucher mais il s'agit là d'une prolongation harmonieuse plutôt que d'un remplacement :

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !
Ô rire si là-bas une pourpre s'apprête
À ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi ! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

¹ Ce qui rappelle les notes pour un tombeau d'Anatole dans lesquelles Mallarmé évoque « l'homme désespérant après jeunesse de trouver le mystère et prenant femme (I, p. 518) ».

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 44.

La tienne si toujours le délice ! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses¹.

L'amour fait ici advenir la version la plus lumineuse du « mystère de l'homme ». Vivre à deux l'expérience du coucher de soleil atténue son aspect tragique. La mort impliquée par le « suicide beau » du soleil paraît dérisoire, et lointaine ! quand elle est reçue dans l'extase de cet amour triomphant. Lorsque le soleil disparaît tout à fait, c'est l'ombre qui fête les amants. Le pronom *nous* (« l'ombre qui nous fête ») est la figuration de la fusion parfaite entre les amants. La chevelure de la femme est la seule exception à l'ombre. C'est comme si elle s'était allumée au feu du soleil mourant pour prolonger la lumière après la mort de celui-ci. Toute animosité ou jeu de pouvoir entre les sexes ont aussi disparu ici. On trouve bien l'image d'une lutte, impliquée par la description de la chevelure comme un « casque guerrier », mais elle relève plutôt du jeu d'enfants que d'une inimitié réelle : l'impératrice est une « enfant » et son triomphe est « puéril ». Et ce triomphe est moins celui de l'un des amants sur l'autre que celui des deux, du *nous*, sur l'angoisse du tombeau.

« Quelle soie aux baumes de temps... » rejoue le thème de jeunesse de l'amour comme moyen d'oubli, mais il s'articule maintenant à l'idée mallarméenne de la gloire. Les deux quatrains opposent aux drapeaux, étendards de la fausse gloire (la Chimère s'y exténue), la chevelure de la femme où le poète peut enfouir ses yeux contents. Mais les tercets introduisent un scrupule :

Non. La bouche ne sera sûre
De rien goûter à sa morsure,
S'il ne fait, ton princier amant,

Dans la considérable touffe
Expirer, comme un diamant
Le cri des Gloires qu'il étouffe².

Le poète a ses propres Chimères dont il doit se délester pour pouvoir profiter pleinement de l'amour, pour devenir ce « princier amant » (et le mot *princier* fait aussi allusion à la

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 43.

noblesse de la gloire véritable). Et en même temps, c'est l'amour qui peut lui permettre de renoncer aux fausses gloires. La « native nue » de la chevelure est le meilleur lieu où les « expirer ». Le mot *natif*, souvent utilisé par Mallarmé, a toujours, dans son œuvre, un sens positif. Il désigne ce qui est essentiel et naturel pour l'homme, par opposition à tout ce qui aliène : la « native illumination » qu'il faut constamment épousseter de l'apport de l'expérience¹.

La dernière posture amoureuse que nous évoquerons est celle du renoncement à l'amour charnel, posture rencontrée à la clôture des *Poésies* :

Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale
Trouve en leur docte manque une saveur égale :
Qu'un éclate de chair humain et parfumant !

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne,
Je pense plus longtemps peut-être éperdûment
A l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone².

On peut lire ce poème comme une dépréciation du monde empirique, une fuite vers des sphères idéales. La femme qui a offert son corps au poète doit certainement être déçue de le voir préférer le sein de l'amazone, pourtant doublement absent puisqu'elle est une figure antique et que son sein est brûlé. Il semble toutefois plus sage de nuancer une telle position. Le sein de la femme réelle est plutôt valorisé : fait de « chair humain » et « parfumant », il éclate – comme une apparition ! Et l'amour charnel tisonne, c'est-à-dire qu'il brûle encore. Seulement, ce n'est pas l'amour charnel qui est à l'honneur dans ce poème, mais le pouvoir de l'esprit « d'élire avec le seul génie » un paysage imaginaire, d'inventer (*poiesis*). C'est par jeu ou par amusement (« il m'amuse d'élire... ») que le poète s'attache à l'absence plutôt qu'à la présence. Le poème illustre en fait le jeu littéraire, qui repose sur la fiction. La femme réelle endosse le rôle, un peu ingrat, de donner un relief au sein absent. On peut aussi considérer ce rôle d'un point de vue peut-être plus flatteur, comme le *point de départ* de la transposition poétique. Le sein de l'amazone serait alors au sein de la femme réelle ce que l'« absente de tous bouquets³ » est à la fleur réelle.

¹ II, p. 673.

² I, p. 45.

³ II, p. 213.

Une autre forme d'amour apparaît dans les deux éventails des *Poésies*, celle de Madame et celle de Mademoiselle Mallarmé. Ces dédicaces, qui font apparaître un nom qui est aussi celui du poète, amènent ces poèmes dans une sphère très personnelle : le lecteur a l'impression d'entrer dans l'intimité du poète. Dans l'éventail de Madame, Mallarmé pose comme mari reconnaissant à l'égard de son épouse qui de ses « mains sans paresse¹ » fait reluire un miroir en l'époussetant (l'éventail est alors une métaphore du chiffon). Cette activité ménagère est aussi métaphore de l'activité poétique, ce qui lui confère une dignité nouvelle, comme le dit Bertrand Marchal : « Le geste ménager trouve une dignité quasi poétique à pourchasser non pas la visible poussière du ménage mais l'invisible cendre qui chagrine le seul poète, pour qu'à l'égal du miroir domestique, reluisse aussi le pur miroir des mots² ». Elle n'est pas sans rappeler l'image de l'enquête sur l'idéal à vingt ans, la « native illumination » qu'il faut tous les jours épousseter de l'apport de l'expérience³. La posture de Mallarmé est ici celle du bon mari qui sait apprécier son épouse en valorisant son travail, même si la louange peut paraître bien dérisoire, au lecteur d'aujourd'hui du moins. En outre, on soupçonne l'auteur d'avoir accordé plus d'importance à l'image de l'époussetage qu'à la femme. Le lecteur reste donc un peu sceptique quant à l'exemplarité de ce ménage.

L'éventail de Mademoiselle est plus convaincant. On y voit un père joueur, soucieux du plaisir de sa fille⁴. Le poème déborde quasiment d'énergie :

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

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli⁵ !

Les points d'exclamation qui encadrent ces deux strophes sont le signe le plus visible de l'exubérance de cet éventail (et du père qui l'a inventé), et notamment le deuxième, à la place duquel on attendrait plutôt un point d'interrogation. Sous l'impulsion de l'éventail, l'espace

¹ I, p. 30.

² *Ibid.*

³ « Sur l'idéal à vingt ans », II, p. 673.

⁴ Qui a alors 19 ans (en 1884). À première vue, on aurait peut-être cru que le poème était destiné à un enfant plus jeune. On peut cependant voir un signe de complicité dans le fait que le poète traite sa fille adulte en enfant.

⁵ I, p. 31.

devient un baiser, qui est aussi un baiser donné par le père à sa fille. On sent en outre dans ce poème toute la fierté paternelle s'exprimer, notamment dans l'apostrophe qui ouvre le poème : « Ô rêveuse » (combien préférable d'être appelée rêveuse par le poète, plutôt que traitée comme une ménagère sans paresse). Pointons enfin la limpidité de ce poème, surtout en comparaison de la syntaxe obscure de l'éventail de Madame. Il est donc le signe d'une grande complicité entre le père et la fille et donne de la paternité une image lumineuse. Cette image s'oppose diamétralement à ces quelques vers terrifiants du poème de jeunesse *Brise marine* :

Rien, ni les vieux jardins reflété par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant¹.

La différence entre ces deux poèmes tient bien sûr à Gèneviève qui en grandissant est devenue pour son père un compagnon plus intéressant. Mais elle repose surtout sur l'abandon d'un idéalisme dénigrant la réalité (*Brise marine* date de l'époque des *Fenêtres*). Le Mallarmé des années quatre-vingts est à la recherche de postures plus sociales et plus socialement acceptables, là où dans les années soixante, il affectait des postures d'une terrifiante inhumanité. Ces poèmes de jeunesse ont en effet quelque chose de très affecté². Ils donnent l'impression d'une tentative désespérée de se conformer à une scénographie auctoriale comme la définit Diaz. Leur auteur souhaite ostensiblement s'inscrire dans le sillage de l'anticonformisme de Baudelaire.

Cette étude de la posture « mondaine » de Mallarmé nous a permis de constater le souci du poète de se présenter comme un homme dans la société, avant d'être poète. Il est bon français, bon bourgeois, bon mari, bon père et (plus ou moins) bon amant. On ne peut cependant que constater combien ces postures semblent pour Mallarmé secondaires. S'il les assume, c'est souvent pour aussitôt suggérer que l'essentiel est ailleurs. Et l'ailleurs, c'est cette gloire indiquée par le coucher du soleil, la gloire du général, du simple, de la prise de

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Nous avons dit que la figure de l'auteur, en tant qu'image discursive de l'auteur, a toujours quelque chose d'artificiel. Nous réservons cependant le terme *affecté* pour les cas où cette figure est peu naturelle et peu crédible en tant que *fiction d'une personne*.

conscience de la divinité de l'homme. Là – en adaptant quelque peu la parole de Saint-Paul¹ – il n'y a plus ni Français ni Allemand, il n'y a plus ni prolétaire ni aristocrate (ni bourgeois), il n'y a plus ni homme ni femme ; car tous vous êtes un en le héros du drame divin.

En filigrane des postures de Monsieur Mallarmé, apparaît donc déjà l'Idée de l'homme. Examinons maintenant comment Mallarmé se met en scène arrivant à cette Idée.

¹ Gal. 3 : 28.

9. Postures du sujet épistémique

Comment la figure de l'auteur prend-elle connaissance du monde ? Cette question est primordiale pour notre propos. D'une part, elle renvoie à l'*expérience* du monde¹ de la figure de l'auteur, ce qui contribue pour beaucoup à l'effet-personne, et facilite l'identification du lecteur avec l'auteur. D'autre part, elle détermine l'ethos de l'auteur, et notamment ce qui concerne le *phronesis*. Si le lecteur doit reconnaître à l'auteur une autorité, il n'est pas inintéressant de savoir de quel genre d'expérience l'auteur a tiré cette compétence. Dans l'œuvre de Mallarmé, deux postures épistémiques entrent en concurrence : l'une privilégie la perception par les sens (et notamment la vue), l'autre la « perception » par l'esprit. On peut, en termes d'épistémologie, appeler l'une le sujet empirique et l'autre le sujet rationnel.

Le voyant

Nous avons déjà rencontré la figure du Mallarmé badaud dans l'article « Or » des *Divagations*, dont la scène d'énonciation se construit autour de l'écroulement d'une banque que Mallarmé observe avec déception. Si cette figure nous semblait alors plutôt comique, elle nous amène vers un fait qui ne doit pas être pris à la légère : la figure de l'auteur *voit*. On retrouve ici l'idée que la transposition poétique ne peut se faire qu'à partir d'une réalité qu'il faut d'abord *avoir vu*. Ce badaud est ainsi très éloigné de la figure cérébrale proposée par Valéry, qui aurait aussi bien pu être aveugle. On retrouve la figure du sujet empirique dans « Plaisir sacré », où Mallarmé se trouve parmi le public d'un concert : « J'y suis allé, par badauderie, aimant à flairer l'occasion d'avance² ». Le badaud est celui qui non seulement voit, mais qui aime bien voir (un peu trop, même, à l'image de cet énonciateur fasciné par un spectacle obscène dans « L'ecclésiastique³ »). Le spectacle est pour lui une « occasion » : une occasion de voir d'abord, de comprendre et de créer ensuite.

C'est cette figure du voyant que Mallarmé célèbre en Gautier, comme il le revendique dans une lettre à Catulle Mendès (organisateur de l'hommage à la mort de Gautier) :

¹ Cette perspective phénoménologique sur le sujet chez Mallarmé a été ouverte par *L'univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard.

² II, p. 236.

³ I, pp. 431-433.

Je veux chanter, en rimes plates probablement, une des qualités glorieuses de Gautier :

le don mystérieux de voir avec les yeux.

(Ôtez : mystérieux.) Je chanterai le *Voyant* qui, placé dans ce monde, l'a regardé, ce que l'on ne fait pas¹.

Le poème *Toast funèbre* lui-même est traversé par ce lien étroit qui lie entre elles deux actions complémentaires : *voir* et *dire*. Le « passant » que nous rencontrons dans la troisième strophe devient un gouffre apporté dans la brume par « l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits² ». Mais sa perte provient aussi de ce qu'il n'a pas vu :

Le néant à cet homme aboli de jadis :
« Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ? »
Hurle ce songe ; et, voix dont la clarté s'altère,
L'espace a pour jouet le cri : « Je ne sais pas³ ! »

Trop préoccupé par le « faux orgueil des hommes » (*fausse conscience*, pourrait-on dire aussi), l'espoir d'une survivance après la mort, ce passant n'a pas su *regarder* la terre pour en comprendre la signification. Il est à la fois « aveugle et muet⁴ ». « Nous sommes / La triste opacité de nos spectres futurs⁵ », annonce la foule, référence, comme le dit Bertrand Marchal, aux « corps glorieux⁶ » évoqués par Saint Paul. C'est pourtant cette « opacité » qui constitue la vie et la mépriser, c'est devenir ce passant qui ignore ce qu'est la terre. Mallarmé, que l'on n'a jamais vu aussi acerbe, se venge en refusant de pleurer la mort de ceux qui s'enorgueillissent de la sorte⁷.

La quatrième strophe nous montre Gautier lui-même dont l'action est diamétralement opposée à celle du passant :

Le Maître, *par un œil profond*, a, sur ses pas,
Apaisé de l'éden l'inquiète merveille

¹ *Ibid.*, p. 1173.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 1174 ; Phil. 3 : 20-21.

⁷ I, p. 27: « J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme, / Quand, sourd même à mon vers sacré qui ne l'alarme, / Quelqu'un de ces passants, fier, aveugle et muet, / Hôte de son linceul vague, se transmuait / En le vierge héros de l'attente posthume ».

Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille
Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom¹.

Le regard profond posé sur les fleurs précède donc l'acte proprement poétique, qui consiste en la nomination. C'est le regard qui apaise « l'inquiète merveille » de l'éden terrestre. Cette inquiète merveille, c'est justement l'« opacité » du monde phénoménal qui par son silence reste un mystère pour l'homme. C'est le fait que, comme Mallarmé le dit dans « Confrontation », « le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs² » et n'apparaît que dans « mon regard sur le sien limpidement appuyé³ ». C'est ce qui est pré-linguistique : « les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs⁴ », qu'il faut, non pas décrire, mais suggérer. Il faut donc traiter ce mystère par du discours, mais pas avant de l'avoir apaisé par le regard. Pour acquérir le droit à une voix authentique, il faut exercer un œil profond. C'est ainsi « le regard diaphane⁵ » de Gautier qui « isole » le « pourpre ivre et grand calice clair » et permet de nommer ces fleurs. L'indissociable couple *voir-dire*, qui structure tout le poème, se manifeste encore dans la cinquième strophe. La mort consiste pour Gautier à « n'ouvrir pas les yeux sacrés et [à] se taire », et le tombeau enferme « tout ce qui nuit, / Et l'avare silence et la massive nuit⁶ ». Toute l'action de Gautier se trouve ainsi résumée dans le voir et le dire, l'œil et la voix, et sa mort dans leurs contraires, la nuit et le silence.

La leçon de Manet concernant la peinture n'est pas autre : « L'œil, une main⁷.. », disait-il à Mallarmé, comme si c'était là tout ce qu'il fallait pour être bon peintre. Et le poète d'analyser cet œil et cette main :

Cet œil — Manet — d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait, gardait naguères l'immédiate fraîcheur de la rencontre [...]. Sa main — la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français⁸.

S'il faut chercher l'influence des impressionnistes sur Mallarmé, c'est assurément ici, dans la fraîcheur du regard posé sur le monde. L'œil désigne ici par métonymie toute la personne de

¹ *Ibid.*, p. 28 (c'est nous qui soulignons).

² II, p. 262.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵ I, p. 28.

⁶ *Ibid.*

⁷ II, p. 147.

⁸ *Ibid.*

Manet (« Cet œil — Manet »). La limpidité de la vue descend dans la main qui réalise l'œuvre, comme si l'œil tenait le pinceau, de la même manière que le regard diaphane de Gautier isole les fleurs parmi toute l'opacité du monde. Les qualifications du regard de Manet relèvent toutes d'un même champ lexical : *neuf, vierge, abstrait, fraîcheur, limpidité*. Quelle est cette virginité du regard de Manet ? C'est l'effort pour aborder le monde sans préjugé, sans y plaquer le « faux orgueil » provenant de la raison ou de l'imagination.

Il y a donc chez Mallarmé une volonté de *voir*, de simplement voir, et de construire à partir de là. Il insiste encore sur cette nécessité dans *Prose* :

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

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara¹.

C'est bien l'étape de l'observation pré-linguistique qui est ici décrite (« sans que nous en devisions »). L'énonciateur insiste sur le fait que les fleurs relèvent d'une *vue*, et non d'une *vision*. La vue est ici la perception par l'œil, tandis que la vision serait une sorte de perception magique par l'esprit (impliquant que ces fleurs aient quelque chose de surnaturel). A première vue au moins, ce texte paraît être un poème « visionnaire », mettant en jeu un phénomène surnaturel. Mais il faut prendre au sérieux l'insistance sur la *vue*. C'est en fait l'œil du poète qui *sépare* les fleurs des jardins, de la même manière que l'œil de Gautier *isole* la rose et le lys « parmi l'heure et le rayon du jour² ». On se trouve ici devant un remarquable exemple de ce que Mallarmé appelle « l'authenticité de la pièce dans le volume³ » : ces deux poèmes qui se suivent dans les *Poésies* sont, malgré leurs évidentes divergences formelles, en dialogue étroit. *Toast funèbre* célèbre, dans un langage limpide, le voyant Gautier, alors que *Prose* met en scène, dans un langage obscur, cette même faculté chez Mallarmé.

La vue est, pour le *je* diégétique qui représente ici Mallarmé, une source d'exaltation :

¹ I, p. 29.

² *Ibid.*, p. 28.

³ II, p. 211.

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

Mais cette sœur sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin
Que sourire et, comme à l'entendre
J'occupe mon antique soin¹.

Il incombe donc aux fleurs un nouveau devoir : être vues par l'homme, et proprement vues, c'est-à-dire isolées, séparées des jardins en tant qu'Idées. On retrouve le mot gloire, dont on a vu qu'il est chez Mallarmé très chargé de sens. Il se réfère ici évidemment plutôt à la gloire de « l'intrus royal qui n'aura eu qu'à venir² » qu'à la gloire mécanique raillée par Villiers. Le visiteur de l'île vit une expérience semblable à celle du visiteur de la forêt du poème « Gloire », même s'il n'est pas ici question de sacre (mais dans l'avant-dernière strophe, il est dit que l'« enfant » – la sœur – « *abdique* son extase³ », ce qui donne à cette extase un vernis royal). La gloire est tirée du long désir enfin exaucé, donc de la frustration de celui qui n'a pas su bien *voir* avant, celui qui était aliéné à la nature.

Mais la sœur qui accompagne le poète ne semble pas partager son exaltation. Sa réaction se limite à un sourire. Cette sœur est, comme le dit Bertrand Marchal, non pas la sœur réelle de Mallarmé ou quelque amante, mais le « double⁴ » du poète, semblable à ses compagnes dans « Crayonné au théâtre » et « La déclaration foraine » : « mon Idée⁵ » et « notre pensée⁶ », ou encore à la figure de Mallarmé « esprit, là-haut » pour le « Monsieur » dans « Bucolique⁷ ». Tout porte à croire que son sourire, bien que « tendre », est ironique. Elle ironise sur le fait que l'énonciateur soit complètement absorbé par les fleurs. C'est le sourire de celle qui en sait plus : il ne suffit pas de regarder les fleurs⁸. Le poète *entend* ce sourire, et s'attèle donc à

¹ I, p. 29.

² II, p. 104.

³ I, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 1177.

⁵ II, p. 160.

⁶ I, p. 428.

⁷ II, p. 252.

⁸ À rapprocher peut-être du sourire de la Beauté moderne dans la lettre à Eugène Lefébure du 17 mai 1867, où Mallarmé distingue entre la Beauté antique, inconsciente (incarnée par la Vénus de Milo), la Beauté chrétienne, douloureusement mystérieuse (incarnée par la Joconde) et la Beauté moderne, « ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire — du temps du Vinci, et à sourire mystérieusement — souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la Vénus de Milo retrouvée ayant su l'idée du mystère dont la Joconde ne savait que la sensation fatale (*Correspondance*, I, p. 246). » Il ne faut donc surtout pas y voir le sourire de la Joconde. Alors que l'énonciateur est absorbé par la beauté antique des fleurs, la sœur lui rappelle le mystère.

son « antique soin », c'est-à-dire la transposition poétique de ce qu'il a vu, qui résultera dans le poème que nous pouvons lire. Plutôt qu'un *surmoi* condamnant l'exaltation du poète, la sœur est la part moderne de sa conscience, lui rappelant qu'il est possible d'aller au-delà de la jouissance inconsciente :

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot : Anastase !
Né pour d'éternels parchemins¹ [...].

Elle est donc la part « docte² » de Mallarmé, celle qui sait qu'il faut à un moment cesser de voir pour dire. « Anastase », le mot qu'elle prononce, est la formule de la résurrection des fleurs en paroles qui peuvent être immortalisées sur les parchemins. Cette formule – la formule de la transposition poétique – permet, comme l'énonciateur en fait le vœu dans la première strophe, à l'hyperbole de sa mémoire de se lever comme grimoire dans un livre de fer vêtu³. Avant de dire, il faut donc voir, voir non par les fenêtres où se montre le « ciel antérieur où fleurit la Beauté⁴ », mais voir « le ciel terrestre⁵ ». Le fait d'être « placé dans ce monde » constitue une invitation à le regarder.

Une occasion privilégiée pour Mallarmé d'exercer « le don mystérieux de voir avec les yeux » serait lorsque son dos est blasonné par « le pourpre du fauteuil de critique⁶ » : au spectacle. Il écrit une série de critiques dramatiques dans la *Revue indépendante* au cours des années 1886-87 que l'on retrouve dans la section « Crayonné au théâtre » des *Divagations*. De son propre aveu cependant, la scène d'énonciation suggérée par ce titre est menteuse. Il affirme en effet dans la « Bibliographie » des *Divagations* que cette « campagne dramatique » se passait « dans des conditions assez particulières — je n'allais que rarement au théâtre⁷ ». Ses notes n'ont donc pas réellement été crayonnées au théâtre. Déçu par la

¹ I, p. 30.

² Docte « par chemins », ceux qui mènent de la Vénus de Milo, à travers la Joconde et jusqu'à la lucidité moderne.

³ I, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 : « Ah ! mon ami, que ce ciel terrestre est divin ! » (*Correspondance*, I, p. 210). Le ciel terrestre, c'est la Méditerranée, découverte lors d'un séjour avec Lefébure à Cannes.

⁶ II, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 275.

vacuité du théâtre de l'interrègne, Mallarmé, cet « évasif desservant du culte » théâtral, a peu fréquenté les salles de spectacle.

À ce théâtre, où parade le monstre de la Médiocrité¹, Mallarmé préfère le Théâtre de la Nature. Cette opposition est mise en scène dans « Hamlet », sa première contribution à la *Revue indépendante* :

Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur, attendant pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, que l'unique œil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire, le destin de l'homme), un Poète, soit rappelé à des plaisirs et à des soucis médiocres².

Le Théâtre de la Nature, c'est ce spectacle dont le poète jouissait dans « Gloire », et dont le sens est le destin de l'homme. C'est d'une part la forêt en automne, d'autre part le coucher du soleil. Mallarmé se fait donc le critique de ce théâtre-là, et prétend être le seul à pouvoir le faire, l'« unique œil lucide ». Plus précisément, comme l'indique le déterminant indéfini, il faut un poète pour pénétrer le sens de ce théâtre. On voit donc encore une fois que le sens de la vue est intimement lié à l'état de poète. Mallarmé a érigé Gautier en « emblème » de cette faculté, mais ce n'est que pour mieux la réclamer pour lui-même, comme ici.

Il ne faut pas seulement voir, mais aussi « pénétrer le sens » de ce qu'on voit. C'est pourquoi la *profondeur* de l'œil de Gautier, la *virginité* de celui de Manet, la *lucidité* de celui de Mallarmé, sont nécessaires. La nature allume son bûcher « avec le virginal espoir d'en défendre l'interprétation au lecteur d'horizons³ » qu'est le poète⁴. L'« inquiète merveille » de la nature qu'il faut apaiser est une tâche proprement herméneutique confiée au poète. On est

¹ *Ibid.*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 166.

³ *Ibid.*, p. 253.

⁴ Cette résistance de la nature à révéler ses secrets donne à l'action herméneutique du poète un aspect érotique. La manière dont le lecteur d'horizons cherche à porter atteinte à la virginité de la nature est tout à fait parallèle à la manière dont le lecteur d'un livre se bat contre la virginité de celui-ci. Ainsi, dans « Le Mystère dans les lettres » : « Virginité [de la page] qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat [du lecteur], elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'idée (II, p. 234) ». Ou, de manière plus concrète et plus violente, dans « Le Livre, instrument spirituel » : « Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession (*Ibid.*, pp. 226-227). » Mallarmé se montre gêné de ce « simulacre barbare (*Ibid.*, p. 227) » du coupe-papier, qui donne à la lecture un aspect trop violent, mais la virginité et la résistance de l'objet de l'interprétation (que ce soit la nature ou le livre) sont des éléments essentiels de l'acte herméneutique.

ici au cœur d'un imaginaire millénaire qui considère la nature comme un livre que l'homme doit interpréter¹. On n'est pas loin des « Correspondances » de Baudelaire :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Le fait que la Nature espère défendre son mystère contre le poète lecteur d'horizons nous donne l'impression d'une Nature dotée d'intentionnalité. Et ce passage de « Bucolique » se poursuit ainsi : « Toute clairvoyance, que, dans ce suicide [de la forêt], le secret ne reste pas incompatible avec l'homme, éloigne les vapeurs de la désuétude, l'existence, la rue² ». Il existe donc des « correspondances » entre le macrocosme de la Nature et le microcosme de l'homme chez Mallarmé aussi. La forêt automnale et le coucher du soleil observent Mallarmé avec « des regards familiers », et le poète doit à son tour les regarder pour percer leur secret – placé là par qui ?

Cette intentionnalité de la Nature concernant les spectacles qu'elle propose est partout dans les poèmes de Mallarmé quand on y regarde bien. Le soir est *fier* de descendre vers le tombeau de Gautier. Les iris *surgissent* au nouveau devoir d'être vus par l'homme. L'ombre *menace* de sa fatale loi le rêve du poète, et les étoiles « se tordent dans leur mort » pour séduire le roi qu'il est. Le pourpre du coucher « s'apprête » à lui tendre son absent tombeau. Cette intentionnalité est un écho du topos de la nature comme livre, mais celui-ci reposait sur l'idée d'une intentionnalité réelle dont jouissait la nature par la volonté de Dieu ou des dieux. Même chez Baudelaire, ces correspondances mystiques sont réelles, ou du moins laisse-t-il planer le doute quant à leur réalité. Pour Mallarmé, elles sont le résultat du hasard. On peut éventuellement trouver une analogie « réelle » entre l'embrasement de la forêt et le destin de l'homme, puisque tous deux sont des organismes biologiques qui doivent mourir (mais cette analogie « réelle » est dénué du sacre symbolique de « l'intrus royal » que Mallarmé attribue au spectacle de la forêt), mais la mort du soleil, elle, repose sur une pure illusion d'optique. Conscient de cet arbitraire, Mallarmé sent cependant le besoin d'attribuer, même par fiction, une intentionnalité au spectacle de la nature, afin qu'il puisse *avoir un sens*.

¹ Voir E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. Jean Bréjoux [1956], Paris, PUF, « Agora », 1991, p. 497-507.

² II, p. 253.

Dans « Le genre ou des modernes », Mallarmé dit du théâtre que c'est un « culte qu'il faut l'autorité d'un dieu ou un acquiescement entier de foule pour installer selon le principe¹ ». Ce sont là les deux manières de justifier que quelque chose puisse avoir un sens, deux manières absentes du théâtre de l'interrègne. L'autorité du dieu s'est retirée et l'acquiescement entier de la foule n'est pas encore venu. En conséquence, ce théâtre est en inadéquation avec sa fonction. On peut dire la même chose du théâtre de la nature. Le dieu qui communiquait à travers cette nature s'est absenté, et la foule aliénée n'est pas encore là pour authentifier ce spectacle naturel. Malgré cela, Mallarmé s'appuie quand même sur le vécu de l'homme pour garantir le sens du spectacle de la nature. C'est le ressenti de l'homme non-aliéné, celui d'avant que la religion ne dévie « vers l'incompréhensible les sentiments naturels² » qui lui sert de référence : l'*anthropos*, pourrait-on dire, l'homme dans son abstraction. Cet être (tout imaginaire, bien sûr) éprouve devant le coucher et la forêt embrasée à la fois la prémonition de sa propre mort et un sentiment de grandeur apparenté à un sacré. Ce sont là les « sentiments naturels » de l'homme. Ce que voit Mallarmé dans la nature, c'est ce que voit l'*anthropos*. Les fantasmes de jeunesse exceptés, c'est le plus loin qu'il s'est aventuré dans l'impersonnalité.

Le spectacle de la nature confère au poète une « clairvoyance, que, dans ce suicide, le secret ne reste pas incompatible à l'homme ». Malgré les accents surnaturels du terme, le mot *clairvoyance* désigne plutôt ici la capacité de voir les choses comme elles sont (sans les distorsions de la fausse conscience) – la proverbiale *lucidité* de Mallarmé. Il la revendique, avec une certaine arrogance, dans le poème en prose « Un spectacle interrompu », où il réagit très différemment du reste de la salle lorsqu'un ours attaque le dompteur pendant le spectacle :

Je me levai comme tout le monde, pour aller respirer au dehors, étonné de n'avoir pas senti, cette fois encore, le même genre d'impression que mes semblables, mais serein : car ma façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même la vraie³.

Cette arrogance est insupportable pour des lecteurs autres que les tout premiers destinataires du poème : un groupe de poètes souhaitant se distinguer du commun des mortels. Le poète

¹ *Ibid.*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 244.

³ I, p. 422.

établit d'abord une égalité entre lui-même et la foule en concédant (ô générosité !) que comme tout le monde il doit sortir pour respirer après le spectacle. Puis il feint d'être « étonné » que « cette fois encore », lui seul a vu correctement. Seule preuve de cette supériorité : un nonchalant « après tout », le recours de ceux qui n'ont pas besoin d'argumentation (tout a été bien pesé, il n'y a plus rien à discuter). Tout dans ce paragraphe est taillé sur mesure pour répondre aux fantasmes des lecteurs atteints du même *hubris* que l'auteur¹.

Plus tard, la revendication du statut de voyant se fera avec beaucoup plus de discrétion (à l'exception de *Toast funèbre*, où, comme on l'a vu, Mallarmé va très loin dans le mépris de la « foule hagarde »). Étonnamment, le schéma reste, pour l'essentiel, celui du poème « Un spectacle interrompu » : d'un côté, il y a le poète qui voit, de l'autre la foule qui ne voit pas. Cela est vrai pour les concerts où

jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire².

De ce paragraphe, un peu sinueux, il faut comprendre que le fonctionnement du concert n'a pas pour condition la compréhension du public. D'ailleurs, il ne le comprend pas. Le lustre de la salle, qui aurait pu servir de métaphore à la lucidité du public, n'est que... un lustre. Mallarmé, lui, le comprend : « Le mélomane quoique chez lui, s'efface, il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité³ ». Le poète croit savoir que ce n'est pas l'amour pour la musique qui a principalement attiré mais le désir inconscient de religiosité. Le même constat s'applique au théâtre :

Notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d'arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractère religieux ou officiel, si l'un de ces mots a un sens, je constate que le siècle finissant n'en a cure, ainsi comprise ; et

¹ Et cela fonctionne ! Voir par exemple le compte-rendu de Verhaeren à la publication de *Pages* qui s'émerveille de la lucidité de Mallarmé à partir de ce passage précis. Verhaeren écrit : « Voir à travers l'apparence la leçon divine, en un mot : l'ordre apparaît à chaque page. C'est cette vue élémentaire qui isole tel spectateur parmi tous ses contemporains et lui donne un trône alors que d'autres n'ont qu'un fauteuil d'orchestre. Il a pu dire : 'Je me levai comme tout le monde [...] ma façon de voir, après tout, avait été supérieure et même la vraie (*De Baudelaire à Mallarmé* suivi de *Parnassiens et symbolistes*, Lausanne, L'Age d'homme, 2008, p. 59) ».

² II, p. 235.

³ *Ibid.*

que cet assemblage miraculeux de tout ce qu'il faut pour façonner de la divinité, sauf la clairvoyance de l'homme, sera pour rien¹.

Le siècle ne s'intéresse pas au caractère religieux du théâtre. Ce théâtre, qui par miracle assemble tous les ingrédients nécessaires à la création d'un nouveau dieu, sauf un, la clairvoyance de l'homme, est donc vain. On a l'impression que le poète déplore ici un gaspillage énorme de ressources. Autant dire que le ton a complètement changé depuis « Un spectacle interrompu » et « Toast funèbre ». Il s'agit moins ici de se distinguer du commun des mortels (un agréable effet secondaire, à n'en pas douter) que de pointer un problème *social* : l'homme ne *voit* pas, il est aliéné à la signification de son existence. Ce manque de clairvoyance l'empêche d'atteindre son plein potentiel. Au poète donc, qui, lui, voit, de se faire non seulement voyant, mais aussi visionnaire.

La métaphore avortée du lustre de la salle de spectacle représentant l'absente lucidité du public réapparaît dans « Catholicisme », à propos des « fêtes futures » :

Nul, à moins de suspendre, comme sa vision, le lourd lustre, évocateur multiple de motifs, n'éclairerait ici; mais on peut déduire, pourtant, des moyens et des nécessités en cause².

Le poète semble ici plus modeste que dans « Plaisir sacré », car il est lui-même incapable de se faire lustre. Faute de *voir*, il se fait fort de *déduire* ce que ces fêtes doivent être. Il reste que la « déduction » qu'il propose ressemble véritablement à une *vision* de l'avenir, aux accents prophétiques :

À quelque amphithéâtre, comme une aile d'infinité humaine, bifurque la multitude, effarouchée devant le brusque abîme fait par le dieu, l'homme — ou Type³.

Suit une longue évocation de ces fêtes futures, dépeintes *comme si on y était*, comme si c'était une chose *vue*. Mallarmé, anticipant les reproches, se défend de jouer les prophètes : « Je ne crois, du tout, rêver⁴ ». Il s'agit bien d'une déduction faite à partir « des moyens et nécessités en cause » : donnés les moyens de la religion en son état actuel, donné l'objectif qu'il se fixe pour la société : que doivent-être les fêtes futures ? La « vision » n'est pas une prédiction de l'avenir, mais l'esquisse d'une évolution souhaitable. Cela n'empêche pas que

¹ *Ibid.*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 240.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 241.

la manière dont Mallarmé présente cette « intrusion dans les fêtes futures » lui confère une voix prophétique, un peu à la manière de Foucault prévoyant dans *Les mots et les choses* la mort de l'homme.

L'ambiguïté qui affecte la « vision » dans « Catholicisme » est révélatrice de l'ironie avec laquelle Mallarmé exerce ses facultés de voyant. D'un côté, cette vision est très sérieuse : la liturgie qui s'y déroule répond à un besoin social que le clairvoyant Mallarmé a détecté, et qu'il croit essentiel : le manque de divinité. Mais de l'autre, on ne peut nier que cette vision est assez comique. La scène d'énonciation est elle-même comique, par sa tension entre déduction « des moyens et des nécessités en cause » et « intrusion dans les fêtes futures » – entre un ton professoral et rationnel et un ton prophétique et visionnaire. Ces deux tons sont absolument incompatibles. Ensuite, la vision est rendue comique par sa précision même. Comment Mallarmé peut-il savoir quelles seront les fêtes futures, à ce niveau de détail ? Certainement pas par déduction. C'est donc la prophétie qui prime, mais une prophétie qui s'assume comme fantasme et sape sa propre autorité en se présentant comme une déduction.

Ces tensions chargées d'ironie définissent l'ethos de Mallarmé. Le poète est conscient du « ridicule de son état visionnaire¹ », en décalage total avec la cécité ou la myopie de l'époque². En même temps, il ne veut pas renoncer à cet état, qu'il considère à la fois comme son privilège distinctif en tant que poète et comme sa responsabilité sociale : il prépare la fin de l'interrègne. La solution est de tempérer ses propos radicaux par l'ironie qui marque une distance à l'égard de ce qu'il dit. L'ironie ou l'autodérision, absentes d'« Un spectacle interrompu », expriment aussi un désir de rendre le texte plus acceptable pour le public en contrecarrant la prétention impliquée par le statut de visionnaire.

La figure du voyant dans ses différents avatars (badaud, observateur de la nature, critique, clairvoyant, visionnaire...) est centrale dans l'ethos de Mallarmé. Elle contribue pour une large part au *phronesis* qui s'attache à sa figure. La meilleure preuve en est le grand cas que la réception a fait de la *lucidité* du poète. L'acuité de certaines des *Divagations* est telle que

¹ *Ibid.*, p. 172.

² La question des fêtes futures est, dit-il juste avant l'« intrusion », « enchevêtrée en son éploi, peu en rapport, je sais, avec ce qui se traite (*Ibid.*, p. 240) ». Mallarmé revendique ainsi une sorte d'extravagance intellectuelle – qui est bien audible dans le titre de son recueil : *Divagations*.

les éloges de la lucidité ne sont certes pas immérités, mais ils ont aussi, pour une large part, été déterminés par le fait que Mallarmé s'attribue lui-même cette qualité. C'est lui qui se dit être « l'unique œil lucide », bien que de plus en plus discrètement, et de plus en plus ironiquement. Arrogant malotru dans « Un spectacle interrompu », il devient observateur exalté des fleurs dans *Prose* et visionnaire paradoxal dans « Catholicisme ». On peut y voir une volonté de travailler sur l'ethos en y joignant l'*aretè* et l'*eunoia*, ce qui nous amène à cet autre lieu commun de la réception mallarméenne : la *modestie*. La figure du voyant y contribue aussi pour beaucoup. C'est en effet une manière très modeste de construire son *phronesis* que de l'expliquer par la vue : vous êtes sans doute impressionnés par ma lucidité, semble dire Mallarmé, mais ce n'est pas grâce à des capacités intellectuelles extraordinaires que je l'ai acquise – c'est en exerçant le don (pas si) mystérieux de voir avec les yeux. Ce don est disponible à tout le monde.

Pour parler en termes de « topologie » littéraire dans le sens de José-Luis Diaz, cette figure du voyant se situe au ras de la terre. À la différence de la figure « paternelle » hugolienne, elle ne s'exprime pas depuis une position surélevée par rapport au public. Même quand elle se prétend plus lucide que ses contemporains, elle se mêle avec eux dans l'assistance au concert : la différence tient plus à la profondeur du regard qu'à la perspective. Et cette profondeur ne signifie rien d'autre que l'absence de préjugés ou, du moins, l'effort acharné pour se défaire de l'emprise de l'idéologie. Tout au plus peut-on distinguer une topologie de l'écart horizontal. Loin de la foule, seul sous le soleil ou dans la forêt, c'est là que Mallarmé est le plus lucide. Non pas par souci de se distinguer, mais tout simplement parce que, la fausse conscience étant déterminée par la vie sociale, la solitude aide à s'en libérer. Ajoutons enfin à l'horizontalité et à l'écart l'« arabesque » ironique évoquée par Diaz à propos de certains poètes du deuxième romantisme, la topologie mallarméenne du voyant est complète.

Ce voyant est très éloigné de la figure d'absence construite par une branche de la critique mallarméenne. Tout commence chez Mallarmé par la perception, comme Jean-Pierre Richard l'a si bien montré. La figure de l'auteur chez Mallarmé est quelqu'un qui se trouve *dans* le monde, qui observe ce monde, puis le transpose dans la langue. Dans ce sens, Mallarmé est un empiriste.

Le rationnel

La posture du voyant place Mallarmé résolument dans le monde sensible. Il existe cependant dans l'œuvre de Mallarmé une posture concurrente, que l'on perçoit bien dans la tension instaurée entre *déduction* et *vision* à propos de la prophétie dans « Catholicisme ». On peut appeler cette autre posture le « rationaliste », le « cartésien », le « parieur », ou, plus péjorativement peut-être, l'« esprit comptable ». Mallarmé montre en tout cas à diverses occasions un grand intérêt pour les chiffres et le calcul, ce qui a certainement pu alimenter la vision valéryenne de Mallarmé comme esprit pur¹. En examinant ici ce penchant mallarméen sous l'angle de la figure auctoriale, nous espérons aboutir à une autre conclusion. Il ne s'agit pas, évidemment, de retracer la rationalité mallarméenne dans son ensemble, un travail colossal déjà largement accompli par la critique, mais d'éclaircir certains phénomènes qui déterminent l'ethos de l'auteur et donnent à sa figure une forte présence dans le texte.

Le doute sur la perception, maintes fois mis en scène dans les *Poésies*, inflige à la figure du voyant une première restriction de son pouvoir. C'est comme si Mallarmé jouait là le doute hyperbolique de Descartes. La figure emblématique de cette posture est le Faune :

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

Réfléchissons..

ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux² !

¹ Contredit par Mallarmé dans la lettre à Villiers de l'Isle-Adam du 24 septembre 1867, dans une perspective très proche de celle qui nous intéresse ici : « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. 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 (*Correspondance*, I, p. 259) ». Cette prétention juvénile d'arriver à l'Idée par la seule voie des sens, sans intervention de l'esprit, n'est pas très convaincante, mais elle montre à quel point l'expérience sensible prime dans le projet de Mallarmé à cette époque.

² I, pp. 22-23.

Le Faune ne fait pas confiance à ses sens, qui, dit-il, sont « fabuleux¹ ». Les sens sont donc capables de jouer le rôle du malin génie cartésien qui construit dans l'esprit une réalité illusoire. Les nymphes ne sont peut-être qu'un produit du désir du Faune, et il faut *réfléchir* pour pouvoir avérer leur existence. Cette réflexion va par la suite plutôt amener le Faune à vérifier la thèse de l'illusion, ce dont il s'accommode assez facilement en écartant le regret « par [sa] feinte² ». L'illusion lui suffit donc comme matière de jouissance. Plus profondément, c'est le caractère faillible des sens en général qui est visé ici³, et la nécessité pour le sujet d'élaborer des fictions pour donner du sens à son expérience.

Très souvent dans les *Poésies*, le doute sur l'interprétation d'une situation clairement donnée est mis en scène. On a souvent remarqué que le doute prend volontiers la forme d'une alternative absolument indécidable. Le cas le plus fameux est évidemment le syntagme « ou cela que » du poème « À la nue accablante tu » :

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

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène⁴

La trace visible sur la surface de l'eau est-elle l'écume signifiant un naufrage ou le cheveu d'une sirène noyée ? On ne le saura évidemment jamais, et tout l'enjeu ici semble être d'indiquer l'indécidabilité de la réalité dès qu'on veut la voir comme *signe* d'autre chose. La trace blanche contient, virtuellement, à la fois le naufrage et la sirène. Le « ou cela que » est comme un défi posé au lecteur : il faut choisir l'une des deux interprétations. Puisque rien ne

¹ Comme le dit Bertrand Marchal en note, *fabuleux* est à prendre au sens de « créateurs de fables » (*Ibid.*, p. 1169).

² *Ibid.*, p. 24.

³ Il y a une autre contestation de la fiabilité des sens, sur le mode hypothétique cette fois, dans « Toast funèbre ». « Ton apparition ne va pas me suffire », dit Mallarmé au Gautier mort, « Car je t'ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre (*Ibid.*, p. 27) ». Ces vers peuvent sembler assez spécieux (pourquoi Gautier apparaîtrait-il ?). Ils ne s'expliquent que par la volonté de contester ironiquement la fiabilité des sens.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

peut nous y aider, le choix sera forcément arbitraire, insatisfaisant et temporaire¹. La figure de l'auteur, telle qu'elle se dégage de « L'Après-midi d'un Faune » et de « À la nue accablante tu », diffère sensiblement de la figure du voyant : elle questionne profondément le donné phénoménologique, par le truchement d'une rationalité qui semble déboucher sur une impasse.

Pareille rationalité sous-tend ce qu'on peut appeler l'esprit comptable de Mallarmé, et qui se traduit par son penchant pour le calcul de l'intérêt – privé ou public. C'est notamment perceptible dans le cas du Faune. Celui-ci, forcé d'admettre que ses ébats avec les nymphes étaient le fruit de son imagination, estime qu'il lui est plus profitable d'outrepasser cet obstacle par la feinte. C'est surtout évident dans les *Divagations*, dans lesquelles apparaît à maintes reprises une sorte d'aversion pour le gaspillage, comme celui, abordé au chapitre précédent, de la clairvoyance qui fait cruellement défaut à la foule. Mallarmé se plaint du fait que le théâtre de son temps, « cet assemblage miraculeux de tout ce qu'il faut pour façonner de la divinité² », est vain faute d'être compris par l'homme. Les grandes ressources de ce théâtre, « le concours d'arts divers scellés par la poésie³ », sont donc dépensées en pure perte. La divinité n'advient pas. Le gaspillage de ressources causé par le manque de clairvoyance humaine est sans doute la déception la plus importante pour Mallarmé, mais la même logique s'applique à d'autres domaines.

Sur le plan personnel, Mallarmé a horreur du gaspillage de son temps. Il envie le terrassier de « Confrontation », qui sait que son travail ne sera pas vain :

Il extrait une brouettée de terrain, pour la vider peu loin, il a produit et refaire
l'inverse implique besogne nouvelle, payée.

La terre, dans le pacte, a prévu que nulle force fournie, même en acquiescement
à un contre-ordre, ne fut vaine.

Celui-là, où que s'ouvre sa fosse présente, en renaît —

Béni par la sécurité de l'effort.

¹ Il y a une autre alternative apparemment insoluble dans « Petit air II » : « Le hagard musicien, / Cela dans le doute expire / Si de mon sein pas du sien / A jailli le sanglot pire (*Ibid.*, p. 35) ».

² *II*, p. 180.

³ *Ibid.*

Un autre, que je veux incarner, serait, dont le labeur ne vaut pas au détail parce que, peut-être, acceptant l'hésitation. La page, écrite tantôt, va s'évanouir, selon — n'envie pas, camarade — qu'en moi un patron refuse l'ouvrage, quand la clientèle n'y voit de tare¹.

Si on le place dans le contexte d'une discussion sur les conditions de travail des ouvriers, ce passage peut sembler un peu provocateur. Comme on l'a déjà dit cependant, Mallarmé se montre dans cet article sensible aux privilèges dont il bénéficie et dont le prolétariat est privé. Ici, il veut parler de ce qui est malgré tout le privilège des travailleurs : le salarié peut en effet être sûr que son travail est utile, puisque toujours rémunéré, sa tâche fût-elle de défaire ce qu'il venait de faire. Pour le poète, il n'y a pas de telle sécurité. Son travail risque d'être absolument vain, sans résultat et sans rémunération. D'où l'obsession, dans les poèmes de jeunesse, pour la « stérilité ». Dans « Las de l'amer repos... » par exemple, le poète se présente comme un fossoyeur ayant signé un « pacte dur » : « De creuser par veillée une fosse nouvelle / Dans le terrain avare et froid de ma cervelle / Fossoyeur sans pitié pour la stérilité² ». Ce pacte est beaucoup moins avantageux que le contrat de travail du terrassier, car à l'aurore, quand il s'avère que les trous creusés sont vides, le travail est vain. Il semble que le Mallarmé de la maturité surmonte sa peur de la stérilité mais il reste très jaloux de son emploi du temps, comme le montre le passage de « Confrontation ». Dans « Bucolique », on en trouve une autre illustration, en creux, à travers l'évocation d'un agréable repos qui contraste avec « l'amer repos » du poème de jeunesse :

Perdre du temps, conseille quelque voix — pas de remords ou, pire, le dégoût
sitôt que face à face avec du loisir, comme dans l'appartement : ici intervient
l'illusion spacieuse. Les regards se satisfont à mi-hauteur des futaies et, mainte
journée enfonce à l'étang, légendaire de trésor³.

À la campagne, le poète peut perdre du temps sans remords. Les journées peuvent s'enfoncer dans l'étang, disparaître sans résultat, sans que le poète ne s'en plaigne. La voix intérieure qui offre ces raisonnables conseils est comme la face lumineuse de l'impitoyable « patron » intérieur évoqué dans « Confrontation ». Toutefois, le caractère exceptionnel de cette absence

¹ *Ibid.*, p. 261.

² I, p. 12.

³ II, p. 255.

de remords présuppose que, par ailleurs, dans l'appartement, les vieux démons continuent de hanter le poète¹.

Cet esprit comptable ne concerne pas uniquement la vie personnelle de l'auteur. On peut le percevoir aussi dans l'engagement social du poète, et notamment dans le débat sur la littérature. Dans « Le Mystère dans les lettres », Mallarmé s'attaque à ceux qui excitent la foule contre son obscurité (notamment à Marcel Proust, l'auteur de « Contre l'obscurité », auquel il répond dans cet article) :

Ils agissent peu délicatement, en précipitant à pareil accès la Foule (où inclus le Génie) que de déverser, en un chahut, la vaste incompréhension humaine.

À propos de ce qui n'importait pas.

— Jouant la partie, gratuitement soit pour un intérêt mineur : exposant notre Dame et Patronne à montrer sa déhiscence ou sa lacune, à l'égard de quelques rêves, comme la mesure à quoi tout se réduit².

Le terme *délicatement* a ici un double sens. D'une part, les détracteurs de Mallarmé ont manqué de délicatesse morale envers lui en insultant sa poésie. Mais là n'est pas l'essentiel. Ils ont avant tout manqué de prudence en déversant l'incompréhension humaine à propos de ce qui n'importe pas. Plus que son propre sort, Mallarmé semble déplorer un énorme gâchis d'énergie. La foule n'a qu'un capital limité d'incompréhension qu'il faut utiliser à bon escient, et certainement pas pour vilipender un pauvre poète obscur.

Le dernier paragraphe du passage cité semble viser la poésie des anti-obscurs elle-même plutôt que leur action sur la foule, mais c'est la même logique du gâchis qui s'y fait voir. Faire une poésie qui est par principe claire, c'est jouer « la partie » gratuitement ou pour un intérêt mineur. C'est obliger la Poésie à se montrer quand ce n'est pas nécessaire. C'est, pour parler crûment, traiter la Poésie en prostituée. Si cette Poésie, personnifiée en dame dont il faut protéger l'honneur, a vocation à montrer sa « déhiscence », ce n'est pas « à l'égard de quelques rêves », comme le dit Mallarmé avec mépris ; c'est quand l'occasion en est digne. Lorsque les poètes forcent la Dame à se donner à ces « quelques rêves », ils surévaluent ces rêves en même temps qu'ils déprécient la Dame, ils en font « la mesure à quoi tout se

¹ Voir aussi dans la lettre autobiographique à Verlaine, à propos de la navigation fluviale: « J'honore la rivière, qui laisse s'engouffrer dans son eau des journées entières sans qu'on ait l'impression de les avoir perdues, ni une ombre de remords (*Correspondance*, II, p. 304) ».

² II, p. 230.

réduit ». Il est donc sous-entendu ici que tout ne se réduit pas à ces rêves : il y a bien une partie à jouer, mais gardons nos mises pour le moment opportun. Notons au passage le thème du *pari*, qui n'est pas sans rappeler « Igitur » et le « Coup de dés » et sur lequel nous reviendrons par la suite. À la fin du texte « Le Mystère dans les lettres », Mallarmé s'en prend une nouvelle fois à ce qu'il perçoit comme le grand gâchis de la poésie de son temps :

Même un infortuné se trompât-il à chaque occasion, la différence avec le gâchis en faveur couramment ne marque tant, qu'un besoin naisse de le distinguer de dénonciateurs : il récuse l'injure d'obscurité — pourquoi pas, parmi le fonds commun, d'autres d'incohérence, de rabâchage, de plagiat, sans recourir à quelque blâme spécial et préventif — ou encore une, de platitude ; mais, celle-ci, personnelle aux gens qui, pour décharger le public de comprendre, les premiers simulent l'embarras¹.

L'infortuné Mallarmé n'est pas à l'abri de *se tromper*, c'est-à-dire de faire une poésie obscure *mauvaise*. Cependant, même si *toute* sa poésie était mauvaise, elle vaudrait toujours mieux que « le gâchis² en faveur couramment », c'est-à-dire la poésie *plate*. Comme dit précédemment dans l'article, le gâchis consiste ainsi à dépenser le précieux capital de la Poésie pour ce qui n'en vaut pas la peine.

Dans « Crise de vers », la discussion concernant le statut de l'alexandrin emprunte des voies similaires. Cette « cadence nationale » a selon Mallarmé été galvaudée parce que trop utilisée, alors que son « emploi, ainsi que celui du drapeau, doit demeurer exceptionnel³ ». Il loue ceux qui, comme Régnier et Laforgue, « considère[nt] cet alexandrin toujours comme le joyau définitif, mais à ne sortir, épée, fleur, que peu et selon quelque motif prémédité⁴ ». L'alexandrin tient ici le rôle que tenait la clarté dans « Le Mystère dans les lettres » : on peut y avoir recours, mais pas dans n'importe quelle situation. Cette analogie n'est pas dépourvue de logique car on peut concevoir l'alexandrin comme l'incarnation de la clarté en métrique. Afin de clore sa réflexion sur le développement récent de la poésie française, Mallarmé propose une projection pour l'avenir :

Je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du vieux génie

¹ *Ibid.*, p. 233.

² *Gâchis* peut vouloir dire ici « amas de choses gâchées (*Le petit Robert*) », mais plus probablement il a le sens de « gaspillage » (vu le passage que nous avons cité avant). De toute façon, cela n'a guère d'importance pour notre interprétation.

³ II, p. 207.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

classique : seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire¹.

Il imagine une sorte de répartition des tâches entre diverses matrices formelles, dont l'alexandrin et le vers libre seraient les deux extrêmes, afin d'empêcher le galvaudage. Avec l'alexandrin, il faut être *regardant* et ne plus le déranger pour la moindre « sentimentale bouffée ou pour un récit », ce qui revient à dire qu'il ne faut pas forcer la Poésie à montrer sa déhiscence « à l'égard de quelques rêves² ».

On dira peut-être que nous tirons beaucoup de conclusions de quelques formules que d'autres percevrons sans doute comme avant tout rhétoriques au sens faible du terme. Il faut convenir que la logique du gaspillage présente ici un avantage tactique pour Mallarmé, surtout lorsqu'elle lui permet de présenter ses détracteurs comme maquereaux de la Poésie. Il y a cependant ici plus qu'un facile moyen pour marquer des points dans le débat de l'obscurité. D'abord nous pensons que cette logique correspond à la manière véritable dont Mallarmé envisage la poésie et qu'elle constitue donc un argument valable dans le débat. Toute la poétique de Mallarmé peut être considérée selon l'image d'un capital qu'il ne faut pas dilapider. Si Mallarmé élève, dans « Le Mystère dans les lettres », la musique au rang de modèle, c'est qu'il est séduit par son jeu d'alternance entre clarté et obscurité, jeu qui donne justement toute sa valeur à la clarté³. La poétique de la suggestion s'inscrit aussi dans cette logique. Suggérer au lieu de nommer, c'est retenir une partie du capital, au plus grand profit du lecteur⁴.

En outre, la présence de la figure de l'auteur se trouve précisément, selon nous, dans ce genre de détails qui offrent comme un accès direct à l'esprit de l'auteur. Ils permettent, bien plus qu'une explicite présence, de comprendre comment l'auteur envisage le monde. Le comique n'est pas le moindre des effets qu'exerce la posture du comptable sur l'éthos. Parler de

¹ *Ibid.*, p. 207.

² On voit à quel point ces structures sont présentes à l'esprit de Mallarmé en comparant ces dernières citations avec celle-ci, tirée de « Ballets », où Mallarmé critique le fait que la scénographie du ballet *Viviane* utilise des étoiles formant le nom de la fée éponyme: « Les astres, eux-mêmes, lesquels j'ai pour croyance que, rarement, il faut déranger pas sans raisons considérables de méditative gravité (ici, selon l'explication, l'Amour les meut et les assemble) je feuillette et j'apprends qu'ils sont de la partie (*Ibid.*, p. 170) ».

³ *Ibid.*, pp. 231-232. Mallarmé dit notamment: « — Dites, comme si une clarté, à jet continu ; ou qu'elle ne tire d'interruptions le caractère, momentané, de délivrance ».

⁴ *Nommer* l'objet correspond pour Mallarmé à peu près aux *spoilers* (« gâcheurs ! ») qui sévissent sur l'Internet aujourd'hui en révélant la suite des séries télévisées avant que les téléspectateurs n'aient eu le temps de les voir. Ils suppriment les trois quarts de la jouissance de la série.

l'alexandrin comme d'une personne qu'il ne faut pas déranger inutilement, cela a de quoi surprendre. Mallarmé apparaît ainsi comme une personne qui a peut-être un peu trop de cette *délicatesse* qui selon lui fait défaut à ses détracteurs. Un original, à la limite de la pédanterie¹, mais entendue plutôt comme un péché mignon facilement avouable et qui ne manque pas de rendre sympathique. Par ailleurs, il est évident que ces considérations contribuent également au *phronesis* du poète. Elles lui donnent l'occasion de se présenter comme un bon père de famille qui ne dilapide pas l'héritage de ses enfants. Il apparaît aussi comme le seul qui sache le véritable enjeu du débat. Les autres n'ont pas compris cette loi de la valeur : que l'alexandrin s'use à être dérangé à tout propos, que la clarté n'est claire que sur un fond sombre. Et si l'on retourne à la plainte selon laquelle l'art est dépensé en pure perte lorsque le public ne *voit* pas, on arrive à une idée globale par laquelle Mallarmé cherche à imposer son *phronesis* de comptable : que le monde ressemble à un énorme gaspillage, une machine très complexe et très consommatrice d'énergie, mais qui tourne à vide. Pour l'expert-comptable qu'est Mallarmé, il s'agit d'arrêter cette fuite.

Cette aversion pour le gaspillage cache ce qu'on peut appeler une logique « utilitariste ». Le Français, dit Mallarmé avec approbation dans « Plaisir sacré », est « utilisateur et social, plutôt que dilettante² ». Il fait de la symphonie le lieu du mystère plutôt qu'une pure abstraction esthétique. On a parfois eu tendance à faire de Mallarmé un dilettante plutôt qu'un « utilisateur ». Il y a pourtant chez lui une constante recherche de *l'utile*, dans laquelle il est prêt à aller assez loin, comme on le voit dans « Catholicisme » lorsqu'il commente son « intrusion dans les fêtes futures » :

L'amateur que l'on est, maintenant, de quelque chose qui, au fond, soit ne saurait plus assister, comme passant, à la tragédie, comprît-elle un retour, allégorique, vers lui ; et, tout de près, exige un fait — du moins la crédulité à ce fait au nom de résultats. « Présence réelle » : ou, que le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé, par nous su tremblants, en raison de toute gloire, latente si

¹ Mallarmé essaie dans « Crise de vers » de conjurer ce reproche de pédanterie en admettant avoir été pédant dans le passé, lorsqu'il ne tolérait aucune déviation de l'alexandrin : « Des infractions volontaires ou de savantes dissonances en appellent [maintenant] à notre délicatesse, au lieu que se fût, il y a quinze ans à peine, le pédant, que nous demeurions, exaspéré, comme devant quelque sacrilège ignare! (II, p. 207) » La pédanterie est donc devenue délicatesse...

² *Ibid.*, p. 237.

telle indue, qu'il assuma, puis rend, frappée à l'authenticité des mots et lumière, triomphale de Patrie, ou d'Honneur, de Paix¹.

Dans ce passage vertigineux, Mallarmé assume une posture assez paradoxale. D'une part, il dit être devenu un amateur de « quelque chose qui, au fond, soit », c'est-à-dire de quelque chose d'absolu. C'est pourquoi il « exige un fait » : « que le dieu soit là ». Mais il affirme en même temps que « la crédulité à ce fait » suffit, « au nom de résultats ». Si l'expression « Présence réelle » se trouve entre guillemets, c'est bien sûr parce que Mallarmé cite, ironiquement, le dogme catholique selon lequel le Christ se trouve effectivement dans l'hostie. Mais c'est aussi pour souligner l'aspect artificiel de la communion qu'il prône lui-même : le dieu n'est que « *présent* » ou la présence n'est que « *réelle* ». Il semble évident ici que Mallarmé ne cherche pas à mystifier la foule en lui faisant croire à la présence réelle du dieu. C'est aussi son propre besoin d'absolu qu'il cherche à satisfaire en étant lui-même crédule. Ces positions sont extrêmement difficiles à concilier. Comment être simultanément crédule et conscient de sa crédulité ? L'attitude de Mallarmé et de la foule à l'égard de ce mystère est la même que l'attitude du lecteur à l'égard de la poésie fantastique, résumée dans une formule célèbre de Coleridge : une « suspension volontaire de l'incrédulité », constituant « la foi poétique² ». Le paradoxe n'est donc qu'apparent. Mallarmé *est* un amateur d'absolu. Seulement, cet absolu n'étant pas accessible, il faut se contenter de sa mise en scène artificielle. Cela rappelle l'attitude du faune qui comprend que ses ébats avec les nymphes étaient une illusion :

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures,
À leur ombre enlever encore des ceintures³.

Par une « feinte », le faune suspend son incrédulité et se contente de l'ombre des nymphes. La crédulité peut donc remplacer l'ancrage dans l'absolu, comme pour le théâtre, ce culte « qu'il faut l'autorité d'un dieu ou un acquiescement entier de foule pour installer selon le principe⁴ ». Mallarmé a oublié le dieu et travaille en vue de cet « acquiescement entier » de la foule. On voit bien ce que ces feintes ont d'« utilitariste ». Le simulacre de « Catholicisme »

¹ *Ibid.*, p. 241.

² Cité par Annick Ettlin dans sa thèse *Mallarmé et l'existence littéraire*, soutenue récemment. Coleridge, *Biographia Literaria*, éd. J. Engell et W. J. Bate, London, Routledge and Kegan Paul, 1983, vol. 2, p. 6. : « that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith ».

³ I, p. 24.

⁴ II, p. 179.

se passe « au nom de résultats ». On peut dire que l'utilité prend ici le dessus sur la lucidité, ou mieux : la lucidité mallarméenne implique de penser d'abord à l'utilité.

Dans un passage célèbre de « La Musique et les Lettres », Mallarmé revient sur cette question et ses conséquences pour la littérature :

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous volons prendre : car cet au-delà en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. 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.

À quoi sert cela —

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons le droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient 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 solitaires¹.

Ce passage est le lieu même de ce que Patrick Thériault appelle « la révélation moderne de Mallarmé » : le « démontage impie de la fiction » et du « mécanisme littéraire ». La pièce principale de ce mécanisme est « rien », car le moteur du plaisir du texte est l'*au-delà* qui n'existe pas (« n'est que ce qui est »). Cependant, tout en sachant que *rien* constitue la pièce principale, nous avons « le droit » de jouir de la littérature. Ne pas le faire serait *inconséquent* de notre part, puisque cela reviendrait à nier « le plaisir que nous voulons prendre ». Le problème est ici posé en termes éthiques, voire juridiques. Si Mallarmé insiste sur notre droit – malgré tout – de jouir de la littérature, c'est qu'on aurait pu croire que nous n'avions pas ce droit.

Comme le rappelle Thériault, Pierre Bourdieu voyait dans ce passage une position éthiquement douteuse, parce Mallarmé prend selon lui « le parti de garder le secret sur le 'mécanisme littéraire', ou de ne le dévoiler que sous la forme la plus strictement voilée² ». L'obscurité du style permettrait donc à Mallarmé de montrer à « quelques grands initiés » parmi ses lecteurs qu'il comprend ce mécanisme, tout en continuant à mystifier les dupes des

¹ *Ibid.*, p. 67.

² cité dans Thériault, *op. cit.*, p. 11.

« grandes supercherries humanistes¹ ». Nous pensons que l'enjeu ici est tout autre. Le terme d'*inconséquence*, central dans ce passage, suggère que Mallarmé s'est déjà confronté au débat éthique que soulève la question. On s'attendrait à ce que l'inconséquence soit de continuer à faire de la littérature après qu'on a compris le fonctionnement du mécanisme littéraire (comme le suggère Bourdieu). Ce serait assumer les conséquences de la découverte. Mais non, dit Mallarmé, ce qui serait inconséquent est d'*arrêter* de faire de la littérature, et ainsi nier « le plaisir que nous voulons prendre ». C'est de ce désir qu'il faut assumer les conséquences. Par ce coup de force orchestré autour du terme *inconséquence*, Mallarmé instaure un régime de valeurs dans lequel notre besoin prime sur la fidélité à la « formule absolue » stipulant que « n'est que ce qui est ». C'est à cette formule absolue, que Mallarmé fait allusion dans un poème des *Poésies*, comme « la fatale loi » :

Quand l'ombre menaçait de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi².

On retrouve le même schéma que dans « La musique et les lettres » : l'interdiction d'une fausse gloire, puis sa refondation dans la subjectivité (« en moi »). Et cette refondation est là encore justifiée par le plaisir ou plutôt par le combat contre le déplaisir : le Rêve est « affligé de périr sous les plafonds funèbres » (sous le ciel, comme rêve d'au-delà) ; c'est pourquoi il ploie son aile en l'énonciateur. En réalité, c'est plutôt l'énonciateur qui est affligé de voir périr le rêve, et qui l'accueille donc en lui.

Cette attitude est certes paradoxale, mais elle n'est éthiquement douteuse que si on pose la fatale loi comme valeur absolue. Ce qui en revanche est malhonnête, c'est de projeter « à quelque élévation défendue et de foudre ! » notre désir d'au-delà, c'est-à-dire de maintenir

¹ *Ibid.*, p. 12. Thériault dit ainsi que Bourdieu accuse Mallarmé de *dissimuler* la vérité scandaleuse qu'il détient. Pour Thériault, Mallarmé est plutôt dans la *simulation* : il donne l'impression de savoir plus qu'il ne dit, pour susciter le désir du lecteur. Ce sont deux manières d'envisager une même infraction au principe de coopération. Pour nous il n'y a pas vraiment d'infraction ici : ni dissimulation, ni simulation. Le passage n'est certes pas facile à lire, mais il n'est pas non plus particulièrement obscur comparé au reste de l'œuvre (Mallarmé n'essaie donc pas de cacher ce qu'il dit). La phrase (« dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction ») est une pure prétention rhétorique destinée à augmenter l'effet dramatique de la révélation en insistant sur sa propre impiété. Mallarmé *veut* être compris ici : il veut passer pour un impie qui démonte le mécanisme littéraire, pour aussitôt proposer une solution aux apories de ce mécanisme. Quant à la question de la simulation, elle peut être pertinente pour la manière dont Mallarmé joue souvent du mystère. Mais il nous semble qu'ici, dans ce passage de *La Musique et les Lettres*, Mallarmé déjoue justement cette simulation dont il a pu se rendre coupable par ailleurs : il y dit ce qu'il considère comme le fin mot du mécanisme littéraire.

² I, p. 36.

artificiellement le rêve en vie sous les plafonds du ciel. Cette solution, celle du christianisme, est une réelle « supercherie » car elle postule que l'au-delà existe bel et bien mais hors de notre portée dans ce monde. Le droit au plaisir, on ne peut le tirer du ciel, mais « de nous », de notre insatisfaction avec le monde tel qu'il est¹. Ce qui nous donne ce droit, c'est l'ennui qu'on ressentirait « à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes », c'est-à-dire si on ne pouvait les élever au statut d'Idées par la transposition littéraire.

Si mystification il y a, c'est donc Mallarmé lui-même qui est le premier mystifié. Plutôt que de mystification, il faudrait parler, comme on l'a déjà fait de « suspension volontaire de l'incrédulité ». Comme Mallarmé le dit juste avant le passage que nous avons cité, il « envisage [...] la lecture comme une pratique désespérée² ». Le lecteur *sait* qu'il n'y a pas d'au-delà, que la littérature ne repose sur rien, que l'Idée à proprement parler n'existe pas. Mais, le temps d'une lecture (« for the moment », disait Coleridge), il assume le rôle de celui qui attribue malgré tout une valeur à cette activité. Ce passage de « La Musique et les Lettres » n'est ainsi qu'une réécriture, en plus raffinée, moins exaltée, et plus solide éthiquement, de l'idée de jeunesse selon laquelle la poésie est un « glorieux mensonge³ ». Dans « La Musique et les Lettres », Mallarmé ne parle d'ailleurs plus de mensonge, mais de *jeu*.

Une fois encore, la lucidité mallarméenne, si elle fait un constat proche d'un nihilisme ontologique – la littérature et, au-delà, le monde, ne repose sur rien d'absolu – ne s'arrête pas là. Cette leçon, c'est en somme la même que celle de « La machine à gloire » de Villiers, et la même que celle de notre postmodernité. Mais la lucidité de Mallarmé identifie aussi un autre fait : que dans ces conditions nous ne saurions être satisfaits. Patrick Thériault formule ce double savoir comme la reconnaissance du « désir *irrémissible* d'une vérité *inattainable*⁴ ». Il

¹ Voir ce passage déjà cité de « Catholicisme » : « Sommairement il s'agit, la Divinité, qui jamais n'est que Soi, où montèrent avec l'ignorance du secret précieuse pour en mesurer l'arc, des élans abattus de prières — au ras de la reprendre, en tant que point de départ, humbles fondations de la cité, foi en chacun (II, p. 238) ».

² *Ibid.*, p. 67.

³ Voir la lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 : « Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, 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 ! / Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré (*Correspondance*, I, pp. 207-208) ».

⁴ Thériault, *op. cit.* p. 95.

y voit « l'articulation maîtresse de toute [l]a pensée¹ » de Mallarmé. L'originalité de celle-ci est donc que ce désir a autant, si ce n'est plus, de valeur que la vérité elle-même. La littérature ne se justifie *que* par le plaisir que nous voulons prendre – mais elle se justifie. La pensée de l'utilité n'est ainsi pas un défaut qui ferait entrave à la lucidité de Mallarmé, elle constitue plutôt son deuxième volet, sans lequel la lucidité déboucherait sur le nihilisme.

Il y a chez Mallarmé, avons-nous dit, une logique du pari. Dans « Le Mystère dans les lettres », il accuse certains poètes de jouer « la partie » pour un intérêt mineur. C'est peut-être cette même partie que le poète joue ici dans « La Musique et les Lettres », justifiant son geste par le grand intérêt qui y est associé. Il ne la joue donc pas « gratuitement² ». Dans les textes « Igitur » et « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », ce pari est présenté comme une folie. Le personnage éponyme du conte homéopathique profère, avant de jeter les dés, « la prédiction dont il se moque au fond³ ». Le narrateur en conclut : « Il y a eu folie⁴ ». Igitur a en effet la conviction que quelle que soit la relation entre le résultat donné par les dés et la prédiction (donnant avant le coup le résultat *douze*), c'est toujours le hasard qui s'accomplira. Si la parole s'accomplit (que le résultat soit bien *douze*), le hasard se nie « quant à la parole⁵ » (qui semble alors avoir été libérée de la contingence en étant capable de prédire le résultat du coup), mais s'affirme « quant à la pensée⁶ » (car ce résultat semble tout à fait improbable et ne peut être dû qu'au hasard). Au contraire, si la parole ne s'accomplit pas, le hasard se nie quant à la pensée (ce qui était le plus probable est arrivé), mais s'affirme quant à la parole, alors replacée dans l'impuissance de la contingence. Conscient et convaincu de la vanité de son acte, Igitur fait malgré tout la prédiction et jette les dés. De cet acte dépend « la vie d'une race⁷ ». Igitur semble en effet obéir à une prescription de ses ancêtres dont il rejoint les cendres après l'acte⁸. Le Maître d'« Un coup de dés... » obéit lui aussi en quelque sorte à

¹ *Ibid.* Pour Thériault, ce savoir détermine aussi toute la poétique de l'obscurité : « Par les efforts qu'il demande et qu'il frustre en même temps, le texte mallarméen invite à cette reconnaissance (*Ibid.*, pp. 95-96) ».

² II, p. 230.

³ I, p. 477.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 476.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 477.

⁸ *Ibid.*, p. 473 : « Ig. tout enfant, lit son devoir à ses ancêtres ». Igitur dit aussi : « Je ne veux pas connaître le Néant, avant d'avoir rendu aux miens ce pourquoi ils m'ont engendré — l'acte absurde qui atteste l'inanité de leur folie (*Ibid.*, p. 481) ». Par ailleurs, et sur un ton plus terre-à-terre, sa mère lui a interdit de descendre les escaliers en glissant sur la rampe, car « s'il se tuait, il ne pourrait pas, grand, accomplir l'acte (*Ibid.*) ».

un tel devoir, lorsqu'il hésite « ancestralement¹ » à ne pas jouer. Il sait que si on joue à ce jeu-là, c'est en « maniaque chenu² » – une folie. Quelque chose d'ancestral l'empêche pourtant de renoncer au coup de dés. On peut éclairer le passage de « La Musique et les Lettres » de la lumière de cette logique d'« Igitur » et d'« Un coup de dés... » : Mallarmé *parie* sur la littérature, et sur la présence du dieu dans les fêtes futures. C'est un acte de folie, mais qui ne se fait pas « gratuitement » ou « pour un intérêt mineur ». Il se fait, pourrait-on dire, au nom d'un devoir ancestral qui est le besoin d'absolu depuis toujours présent en l'homme. Mallarmé parie sur la littérature comme Pascal parie sur Dieu, mais, contrairement à ce dernier (pour qui la folie est dans l'autre camp), il assume la folie de son pari. C'est que le pari ne se fait plus en vue d'un gain transcendant, mais sur le terrain de l'immanence.

La foi en la littérature et en la divinité de l'homme relève ainsi d'un pari désespéré fondé sur un parti pris utilitariste et pragmatiste : nous avons besoin de la fête de la littérature, comme nous avons besoin d'une religion. Mais, dans ces conditions, pourquoi ne pas admettre d'autres fictions, celles du catholicisme ou de la République, par exemple ? Une fois le compromis fait, pourquoi ne pas simplement oublier la formule « n'est que ce qui est » ? À côté de ce pari positif limité à certaines fictions, Mallarmé fait aussi un pari négatif plus général – un pari pascalien inversé. « Incontinent écarter [...] le leurre, accuserait notre inconséquence », dit Mallarmé. Le mot *incontinent* semble important ici : il *faut* écarter le leurre, mais pas incontinent, pas avant mûre réflexion. Mallarmé se construit ici un ethos de pondération, en opposition avec une certaine position qui, dès cette formule absolue intégrée, écarterait en bloc tout *ce qui n'est pas positivement, jetant ainsi le bébé avec l'eau du bain*³. Pour le reste, Mallarmé convient qu'il faut écarter le leurre. Si la découverte du néant, en « creusant le vers⁴ », apparaît d'abord à Mallarmé comme une expérience terrible, la suite des lettres documentant les « nuits de Tournon » montre qu'il s'accommode assez vite de cette vérité, d'abord en s'attachant au « glorieux mensonge », c'est-à-dire à la fiction, l'objet du premier pari positif. Ce glorieux mensonge qui concerne d'abord, rappelons-le, non seulement la poésie, mais aussi « l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges⁵ », y compris « Dieu¹ », se divise ensuite en deux

¹ *Ibid.*, p. 374.

² *Ibid.*, p. 372.

³ Cette position correspond au nihilisme. Le fait que Mallarmé y fasse allusion montre qu'il est conscient que son « démontage » ne constitue pas une révélation révolutionnaire. La mise en scène du démontage vise avant tout à dramatiser et mettre en valeur la position paradoxale de Mallarmé lui-même.

⁴ *Correspondance*, I, p. 207.

⁵ *Ibid.*, pp. 207-208.

ensembles. La littérature et la divinité de l'homme resteront glorieuses et ne seront plus qualifiées de mensonges². Le reste sera écarté, non pas principalement par honnêteté intellectuelle, mais parce que ces mensonges-là sont nuisibles à l'humanité. Productrices de fausse conscience, ils aliènent l'homme aux circonstances réelles de son existence, et l'empêche d'atteindre la gloire évoquée dans l'article éponyme. Une bonne partie des *Divagations* est ainsi vouée à miner l'emprise de l'idéologie dans la société contemporaine (nous y reviendrons). Si Mallarmé embrasse le néant en répétant des formules comme « n'est que ce qui est » et « rien n'aura eu lieu que le lieu », c'est donc en premier lieu parce qu'il est convaincu que nous avons tout à gagner à ne pas croire à ce qui n'est pas.

L'ethos de Mallarmé dans le passage de « La Musique et les Lettres » est d'une part celui d'un impie, de celui qui ose opérer le démontage de la fiction et du mécanisme littéraire. Il se présente donc dans la posture héroïque d'un subversif qui dit *ce que tout le monde pense, mais que personne n'ose dire*, comme on dirait aujourd'hui. Il veut que « l'acte d'écrire se scrut[e] jusqu'en l'origine³ », même si cela devait déboucher sur un constat désagréable pour la corporation à laquelle il appartient. Le courage héroïque de l'impie s'associe donc à l'honnêteté dans l'éthos de ce passage. L'importance donnée à l'honnêteté intellectuelle est une constante chez Mallarmé. Elle déjoue le reproche fait par un Valéry considérant que Mallarmé avait une vision absolutiste infondée de la littérature. C'est justement cette vision de la littérature érigée en absolu que Mallarmé conteste aussi dans « La Musique et les Lettres » : non, la littérature n'a rien d'absolu, elle est simplement un droit que nous avons. Cela n'empêche pas cette conclusion d'avoir des relents de corporatisme : la littérature est un droit, mais le christianisme est une supercherie. D'une manière générale, l'exception accordée à la littérature et à la divinité de l'homme apparaît comme le maillon le plus faible dans le raisonnement de Mallarmé – ce qui ne veut pas dire qu'elle soit injustifiable.

La rhétorique de ce passage s'appuie aussi sur l'idée de communauté. Le passage est scandé par des *nous* inclusifs, incluant le poète et l'assistance de sa conférence d'abord, ses lecteurs ensuite. En effet, la question évoquée nous concerne tous. Tous nous sommes captifs de la formule absolue. Tous nous ferions preuve d'inconséquence en niant notre désir. Tous nous

¹ *Ibid.*, p. 207.

² D'où le fait que Valéry se sent « plus brutal encore » dans l'application du principe de négation que Mallarmé, « qui, lui, conservait la Poésie, au moins (*Cahiers*, I, p. 318) ».

³ II, p. 65.

avons droit aux fêtes à volonté de la transposition poétique. Mallarmé se place ainsi dans la communauté des hommes et fait preuve de bienveillance à l'égard de son public¹. On pourrait cependant sentir dans certains de ces *nous* une forme d'agressivité, notamment dans la phrase : « Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes n'est que ce qui est ». Le lecteur peut ici se sentir appelé de force dans le rôle de celui qui « sait » que n'est que ce qui est. C'est là en effet une des conditions d'entrée dans la communauté envisagée par Mallarmé. Les exclus de la communauté n'ont pas droit à la chaleur du *nous* mais doivent se satisfaire d'un méprisant *on* (« Mais je vénère comment, par une supercherie, *on* projette... »). À cet endroit précis du texte, Mallarmé figure comme l'impitoyable pourfendeur des méchants, avec pour arme principale une froide ironie (« je vénère comment »).

Il faut enfin, comme toujours, relever l'ironie qui vise la figure de l'auteur, et notamment son difficile jeu équilibriste entre le savoir de la vacuité ontologique de la littérature et le désir d'en jouir. Cette position paradoxale, mais assumée, d'entre-deux est en soi ironique. Comme le dit Pascal Durand, l'ironie est « la marque minimale [du] décalage entre ce qu'il *fait* et ce qu'il *sait*² ». Cela est très perceptible dans « Catholicisme » où Mallarmé, avec un sens aigu de l'autodérision se présente *à la fois* comme « amateur » de ce qui est au fond, *et* comme étant prêt à sacrifier ce fondement « au nom de résultats ». Dans « La Musique et les Lettres », Mallarmé est à la fois l'impie qui révèle le manque de fondement, et le quasi-esthète voulant douer les choses de resplendissement en vue de fêtes à volonté et solitaires. Le vocabulaire mécanique (*moteur, opérer, démontage, mécanisme, pièce*) rend surtout ce premier rôle assez comique. On a l'impression que Mallarmé a été invité pour démonter physiquement une machine, « en public », pour en montrer les ressorts. On peut aussi y voir une référence aux machines des prestidigitateurs dont il est évidemment primordial de ne pas révéler le fonctionnement. Le comique ne tient pas tant à la comparaison opérée par Mallarmé entre la littérature et une machine – c'est aussi ce que fait Villiers dans « La machine à gloire », mais plutôt au fait qu'il fusionne pour ainsi dire cette métaphore à la situation d'énonciation, assumant lui-même le rôle de l'opérateur. Ce rôle, trop dramatique, empreint la figure de l'auteur d'ironie. Les mêmes remarques valent pour le chanteur des fêtes solitaires. Ce paragraphe semble répondre à une question de la salle : « À quoi sert cela » ?

¹ Dans son article « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé ou le discours inintelligible » (*Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, éd. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, Paris, Hermann, 1999, pp. 279-294), Bertrand Marchal a bien montré que cette bienveillance s'applique difficilement à l'auditoire de ses conférences, qui probablement n'a pas compris grand-chose du discours de Mallarmé. Elle s'applique cependant aux lecteurs du texte.

² *op. cit.*, p. 16.

Après avoir montré, de manière blasphématoire, comment fonctionne la machine, Mallarmé devient un bonimenteur, vantant l'utilité du produit. La machine sert à un jeu. Le bonimenteur évoque d'abord la situation désagréable où les choses « s'établ[er]aient solides et prépondérantes ». Pas d'inquiétude ! Cette machine peut remédier à cela ! Avec elle, une « attirance supérieure » (notre désir) peut « détach[er] les choses jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement ». Tout est prêt pour la fête, et à volonté !

La manière dont le sujet de l'œuvre mallarméenne prend connaissance du monde apparaît comme fortement mise en valeur. Non seulement Mallarmé la prend-il souvent pour thème, jusqu'à l'insistance parfois (« De vue et non de visions »), mais son imbrication dans la structure même de l'œuvre est telle que le lecteur a l'impression de voir et de réfléchir avec le poète. Les deux postures du sujet épistémique que nous avons relevées, le voyant et le rationnel, avec tous leurs avatars, assurent une forte présence du poète dans le texte. Elles ont aussi un rôle essentiel pour la construction de son ethos. Par la posture du voyant, Mallarmé s'attribue une *phronesis* de la simplicité. À une époque où l'on a apparemment oublié de se servir du « don » de voir avec les yeux, celui qui s'en souvient apparaît comme détenteur d'un savoir que les autres n'ont pas. Cette posture du voyant est aussi associée à un ethos de modestie, une qualité accentuée jusqu'à l'autodérision lorsque le voyant se fait voyeur (« L'ecclésiastique ») ou badaud. La posture du rationnel n'échappe pas non plus à l'autodérision. D'une part, le sujet apparaît comme intelligent, prudent (jusqu'à la mesquinerie ou l'avarice parfois), méthodique, raisonnable. Mais d'autre part, ses raisonnements perdent parfois leur validité évidente, surtout quand Mallarmé fait la défense de la littérature et des fêtes religieuses qu'il imagine pour l'avenir. Le poète n'essaie pas de cacher les faiblesses de ces raisonnements, mais bien au contraire attire l'attention sur elles et les entoure de toute une mise en scène dramatique teintée de comique. Mallarmé n'est nullement un mystificateur, mais plutôt un joueur faisant un pari fou qu'il estime cependant profitable.

Ce pari, celui qui a tant préoccupé Valéry, c'est prendre le risque d'affirmer que la littérature vaut quelque chose. Après avoir vu comment l'énonciateur *voit et réfléchit*, passons maintenant à l'acte qui reste malgré tout l'essentiel pour le poète qu'est Mallarmé : le *dire*.

10. La figure du poète

Après son impressionnant passage en revue des scénographies auctoriales à l'époque romantique¹, José-Luis Diaz s'interroge sur ce qui leur succède². Arrêtons-nous, au seuil du dernier chapitre de cette thèse, sur ce qu'il dit des scénographies auctoriales de l'époque qui nous concerne. Diaz distingue trois importantes nouveautés dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. L'auteur, qui avait été placé au centre de la scène dans la scénographie romantique, cède (en partie) sa place à l'œuvre. Corollairement, l'auteur perd son statut de « vedette », dont il importe d'épier la vie. Enfin, il n'est plus, ou ne veut plus être, le détenteur de l'*auctoritas* que lui avait conféré le sacre opéré par le romantisme. Il y a selon Diaz deux figures tutélaires de ce développement, Mallarmé et Flaubert (secondé par les frères Goncourt) :

Voici [chez Mallarmé³] la poésie devenue mot, syllabe même, et le poète promu l'officiant de ce langage-limite, impossible, qui se refuse à l'impureté de la prose ordinaire comme aux servitudes de la communication.

Si de Mallarmé date une conception mystique de la littérature, de Flaubert et des Goncourt, partis des mêmes prémisses, c'est-à-dire de la même critique des impostures de la religion romantique du poète, date une conception artisanale de la littérature⁴.

Le mysticisme de Mallarmé sera finalement subsumé sous la bannière de la posture artisanale de Flaubert, qui constituera une nouvelle scénographie. À côté d'elle, les cinq scénographies romantiques continueront leurs existences (dans une bien moindre mesure pour le romantisme paternel cependant). Ensemble, ces six scénographies rendent compte de la place de l'auteur dans la société jusqu'à notre époque de manière exhaustive⁵.

Mallarmé joue un rôle important à tous les niveaux de ce développement. Essayons donc de résumer la scénographie auctoriale de Mallarmé, telle qu'elle est esquissée par Diaz. À la place de l'auteur, c'est l'œuvre qui est au centre de la scène. L'auteur est réduit à un « rôle

¹ José-Luis Diaz, *op. cit.* Elles sont au nombre de cinq: les romantismes souffrant, paternel, énergétique, ironique et désenchanté.

² *Ibid.*, pp. 637-647.

³ Diaz s'appuie ici sur une lettre à Eugène Lefébure (18 février 1865) où Mallarmé parle avec admiration de l'*Elén* de Villiers (*Correspondance*, I, pp. 152-157).

⁴ *op. cit.*, p. 644.

⁵ *Ibid.*, p. 647.

latéral¹ » de desservant du culte littéraire. Ce culte, d'ailleurs, n'a rien de substantiel et sa pratique est donc marquée par le désespoir². La poésie, si elle garde une haute valeur spirituelle, n'a plus aucune emprise sur le réel et le poète a donc perdu son *auctoritas* – ce qui ne l'empêche pas d'en rêver. Il se réfugie alors dans un art inaccessible, voir purement virtuel, qu'il suffit d'avoir rêvé. Enfin, la poésie est le produit du travail, et non plus de l'inspiration – et c'est ici que Mallarmé rejoint la conception artisanale de la littérature qui est selon Diaz celle de Flaubert. À l'appui de cette démonstration, Diaz se réfère à la « disparition élocutoire » de Mallarmé, à l'article de jeunesse « Hérésies artistiques : l'Art pour tous », et surtout à la correspondance de jeunesse du poète, qu'il cite extensivement.

Si nous scrutons ici l'esquisse que José-Luis Diaz fait des scénographies auctoriales à l'époque postromantique, c'est parce que nous pensons qu'elle est pour l'essentiel juste, mais gagnerait à être complétée (ce n'est qu'une esquisse), voire nuancée. C'est ce que nous nous proposons de faire dans ce dernier chapitre. Le grand avantage de l'approche de Diaz, par rapport à d'autres qui se sont interrogés sur la place de l'auteur dans l'œuvre de Mallarmé (ceux que nous avons étudiés au début de cette thèse), est que son concept de scénographie auctoriale permet de penser la question non en termes de présence et d'absence, mais en termes de topologie. Mallarmé n'est pas forcément, ou pas toujours, *au centre* de la scène, mais il n'en est pas pour autant *absent*. Il tient un « rôle latéral », du moins en comparaison des mages romantiques. C'est là l'autre grand avantage de l'ouvrage de Diaz, qui par sa nature, fait apparaître la scénographie auctoriale de Mallarmé par contraste avec les « impostures de la religion romantique du poète³ ». Celle-ci peut donc se lire comme une critique du romantisme paternel. La plus grande faiblesse de la présentation de Diaz, c'est qu'elle repose presque exclusivement sur les lettres que Mallarmé a rédigées dans sa jeunesse. Si nous considérons, nous aussi la « crise de Tournon » comme un point de départ, nous pensons cependant que Mallarmé a évolué depuis cette crise beaucoup plus que ne le dit Diaz.

Nous nous proposons donc dans ce chapitre, en prenant comme point de départ les idées de José-Luis Diaz sur les scénographies auctoriales postromantiques, de poursuivre son travail sur l'époque romantique, en étudiant de plus près la scénographie auctoriale de Mallarmé.

¹ *Ibid.*, pp. 639.

² *Ibid.*, p. 640.

³ *Ibid.*, p. 644.

Comment Mallarmé s'inscrit-il dans l'espace imaginaire de la littérature à son époque ?
Quelle place essaie-t-il d'occuper en tant que poète dans la cité ?

L'homme de lettres

Portons d'abord notre attention sur les phénomènes les plus concrets de ce que Mallarmé appelle « l'existence littéraire¹ » : les tâches sociales quotidiennes du poète. Mallarmé se met beaucoup en scène, notamment dans les *Divagations*, endossant cette posture qu'on peut appeler « l'homme de lettres », qui apparaît quasiment comme le métier de la figure de l'auteur. L'œuvre de Mallarmé fait en effet très peu d'allusions au gagne-pain du *je*. Tout au plus peut-on trouver, dans « Solitude », une allusion à « un compromis selon de l'amertume² », à savoir celui que doit faire le poète qui ne bénéficie pas du « miracle assuré de ses jours³ », c'est-à-dire d'une fortune héritée. Ce compromis consiste à perdre la meilleure partie de sa journée pour un travail rémunéré. On ignore par conséquent quel est le travail du *je*⁴, et tout se passe en fait comme s'il était homme de lettres professionnel, même s'il est précisé que ce « travail » est désintéressé. Il apparaît ainsi comme une figure du « lettré⁵ », comme celle de Dujardin dans « Planches et feuillets ».

Or cette « profession » d'homme de lettres a, elle aussi, tout d'un « compromis selon de l'amertume », comme on le voit très bien dans « Solitude », article des *Divagations* qui nous servira ici de point de départ. Dans cette divagation, Mallarmé s'interroge sur l'existence littéraire. Il y traite successivement plusieurs « particularités⁶ » de celle-ci quand elle est vécue socialement : les honneurs officiels, les relations entre poètes, plus particulièrement la relation entre maître et disciple et, enfin, la relation entre le poète et la presse. Il le fait avec humour et non sans méchanceté, tout en se mettant généreusement en scène. L'article

¹ II, p. 256.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ On sait évidemment que le Mallarmé en chair et en os était professeur d'anglais au lycée, poste qui lui a inspiré beaucoup d'amertume. Il n'a pas voulu préciser la nature exacte du compromis dans son œuvre.

⁵ *Ibid.*, pp. 191-192.

⁶ Le « grand fait divers » « Solitude » reprend, avec des modifications, la dixième des « Variations sur un sujet » qui était originellement intitulé « Particularités » et apparaissait dans *La Revue blanche* du 1^{er} novembre 1895 (*Ibid.*, pp. 333-335). Le terme « particularités » désigne, avec une nuance péjorative, les aléas de l'existence littéraire quand elle est vécue socialement. Pour la publication dans *Divagations*, Mallarmé a apparemment préféré, avec le titre « Solitude », insister sur la « vraie (*Ibid.*, p. 256) » existence littéraire qui par la solitude même esquive ces particularités.

présente un véritable « personnage¹ » qui est le « Poète ». Décrit à la troisième personne au début du texte, celui-ci se pose finalement à la première personne². Le *je* de l'énonciateur est bien présent dès le commencement, mais il ne se confond avec le Poète que vers la fin. Ce procédé a certainement pour but d'élever ce Poète au rang du *type* : voilà ce qu'est la vie sociale d'un poète. Mais Mallarmé a laissé suffisamment d'indices pour que nous comprenions, avant même qu'il n'emploie le *je*, que le Poète, c'est lui³. Cet article est ainsi traversé par une tension intéressante entre le général et le particulier, entre l'effort pour caractériser la vie littéraire comme telle et le désir de perfectionner son propre ethos.

Comment ce Poète envisage-t-il alors la vie littéraire ? La prémisse principale de « Solitude », énoncée dès le premier paragraphe, est que si l'existence littéraire a lieu « avec le monde » (pas en solitude), c'est toujours « comme inconvénient⁴ ». Le mélange d'ironie et de sérieux que contient une telle déclaration se fera sentir de manière plus aiguë à mesure que l'article avance. Un paragraphe laconique balaie d'emblée l'importance de la reconnaissance officielle :

Ni le personnage n'éprouve grand goût pour les honneurs institués et spéciaux aux lettres⁵.

Le Poète ne brigue donc pas une nomination à l'Académie française.

Le prochain « inconvénient » fustigé par le Poète est la « familiarité de confrères », c'est-à-dire les relations avec les autres poètes :

La familiarité de confrères, mène à constater qu'il en est — personne, dans une situation qui relève du génie, plus que partout et à meilleur droit, ne néglige de se croire l'exemplaire. Ridicule fondamental ; aussi, latente évidence. Même entendre autrui, les devants pris, sommairement réduire l'art à sa conformation et à des dons, où exulte toute dissertation, entre plusieurs, technique, vaut-il de fréquenter, sinon par envie subite d'insinuer qu'il n'y a que soi et jouir du retrait

¹ *Ibid.*, p. 256.

² On pourrait dire qu'il s'agit d'un éniement de personne. La même procédure est en jeu dans « Richard Wagner : rêverie d'un poète français » où le « poète français contemporain (*Ibid.*, p. 153) » est décrit à la troisième personne tout au long du texte, avant de se révéler en être l'énonciateur vers la fin.

³ La scène où le Poète se fait appeler Maître et la réplique « que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité » (voir *infra*), notamment, font référence à des débats concernant spécifiquement la figure de Mallarmé.

⁴ *Id.*, p. 256.

⁵ *Ibid.* Dans « Particularités », cela se lisait par antiphrase et avec un sarcasme que Mallarmé a peut-être voulu tempérer dans les *Divagations* : « le personnage éprouve grand goût pour les honneurs institués et spéciaux aux lettres (*Ibid.*, p. 333) ».

poli de dénégations voilant leur stupide désespoir. Ce soin, alterné, reste le prétexte à société et échanges d'opinion : car je n'augure pas, non plus, qu'on se plaise inconsidérément et pour le bavardage, à livrer l'acquis particulier de combien d'échecs contre une réussite, elle suffit, c'est vrai, à l'armure debout de notre énigme : ni expliquer ou répandre des moyens, en vue d'une gloire moindre jamais que le mystère¹.

Ce passage est, avouons-le, très difficile. Essayons néanmoins d'en proposer une interprétation. Le premier constat désagréable qui s'impose lorsque le Poète fréquente ses confrères est tout simplement « qu'il en est » – qu'il est l'un d'eux et donc loin d'être unique² : d'autres font la même chose que lui. Il est dans la nature même des poètes que chacun se croit « l'exemplaire ». Cette idée s'appuie sur un phénomène qui existe dans la comédie sociale en général, mais qui est plus marqué parmi les poètes puisque leur situation « relève du génie ». Il est ainsi plus facile pour un poète de se bercer de l'illusion que le poète par excellence, c'est lui – fantasme qui s'écroule à la rencontre des confrères. Cette attitude est donc « ridicule », mais elle est aussi une « latente évidence ». Peut-être pouvons-nous établir un lien entre cette mystérieuse remarque et ce que nous avons dit précédemment du Type de l'homme. L'attitude de se croire exemplaire pourrait être, à un niveau profond, naturel pour ceux qui pratiquent l'activité géniale qu'est la poésie³.

Quoi qu'il en soit de cette « latente évidence », la rencontre entre poètes met apparemment au jour les pires mesquineries. Au cours des débats, chacun cherche à définir l'art pour le faire correspondre à ses propres talents. Les discussions n'ont que cette fin. Participer à ces joutes ne vaut la peine que pour assouvir l'« envie subite d'insinuer qu'il n'y a que soi ». Là où ces joutes prennent une tournure franchement cruelle, c'est lorsque Mallarmé envisage, après avoir vaincu, de *jouir* « du retrait poli de dénégations voilant [le] stupide désespoir » de ses interlocuteurs. La scène littéraire apparaît ici comme un très brutal champ de bataille social où il s'agit d'écraser l'adversaire. L'ethos de politesse que Mallarmé s'attribue volontiers par ailleurs nous semble bien loin : ici la politesse est du côté des perdants. Il faut noter toutefois que le sadisme du jeu social est énoncé sur le mode virtuel et général. Même si le Poète envisage clairement d'assumer lui-même cette posture, c'est l'attrait en général de la bataille poétique qui est décrit en ces termes. La tonalité du passage et de l'article entier suggère que

¹ *Ibid.*, pp. 256-257.

² Le côté désagréable de cette découverte est mieux perceptible dans « Particularités » : « La fréquentation de confrères, quelle, avec l'ennui de constater qu'il en est (*Ibid.*, p. 333) ».

³ « Particularités » explique (un peu) mieux : « Ridicule, fondamental, qui en est un si on met de l'effort à y atteindre ou le cacher ; toujours une latente évidence (*Ibid.*, p. 333) ». La prétention à l'exemplarité n'est donc ridicule que si l'on s'y prend mal. On a l'impression que Mallarmé établit ici une distinction entre les poètes qui ont et ceux qui n'ont pas l'entregent littéraire évoqué par Villiers dans « La machine à gloire ».

c'est là justement une raison de ne pas fréquenter les poètes. Ce sadisme apparaît alors comme une tentation que Mallarmé essaie de conjurer.

La dernière phrase du passage est particulièrement complexe, et tout particulièrement son début : « Ce soin, alterné, reste le prétexte à société et échanges d'opinion ». Est-ce à dire que le « soin » que prend chacun à son tour, de briller aux dépens des autres poètes n'est qu'un prétexte pour connaître la joie de se retrouver ? Ou faut-il au contraire comprendre, en forçant un peu le sens du mot prétexte, que ce soin est la seule raison de se retrouver¹ ? Nous ne sommes pas en mesure de résoudre cette énigme, mais nous penchons pour la seconde option, et lisons la suite dans cette optique. Quoiqu'il en soit, le reste de la phrase s'attache à montrer l'avantage de ne rien révéler de sa manière de travailler (« expliquer ou répandre des moyens »). La dévoiler malgré tout, livrer l'expérience de tous ses échecs contre une réussite sociale, ce ne peut être pour le simple bavardage, dit l'énonciateur. Ce doit être pour obtenir l'effet de cette réussite : qu'elle suffise « à l'armure debout de notre énigme », c'est-à-dire à se forger une posture de poète invulnérable et énigmatique. Mais cette réussite constitue « une gloire moindre jamais que le mystère ». Il est tentant d'entendre ce mystère, surtout associé au mot *gloire*, comme le mystère de l'homme qui constitue pour Mallarmé la véritable gloire. Il s'en souvient sûrement en écrivant cette phrase même si le mystère semble ici plus directement associé à la posture du poète. Répandre les « moyens », c'est perdre la possibilité d'apparaître dans un aura de mystère. Le mystère est ainsi une posture, plus glorieuse que la simple « armure debout de notre énigme » obtenue grâce à la victoire contre un confrère dans la bataille d'une discussion technique. On comprend alors toute l'ironie de l'énonciateur lorsqu'il dit : « je n'augure pas, non plus, qu'on se plaise inconsidérément... ». Justement, le poète qui sacrifie les trouvailles qu'il a payées de sa personne sur l'autel d'*un* succès social, agit inconsidérément. Il faut cacher la trame de son travail pour pouvoir s'entourer de mystère. Le Poète ne succombe donc pas à cette tentation : « Si bizarre initiative [que de « répandre des moyens »] ne visite l'écrivain² ».

Cette règle de ne rien dévoiler de son laboratoire poétique connaît cependant une exception. Voici en effet la suite du raisonnement :

¹ Le texte de « Particularités » va peut-être un peu dans ce sens en juxtaposant « motif » et « prétexte » : « Ce soin reste le motif à société et le prétexte d'échanges d'opinion (II, p. 333) ».

² *Ibid.*, p. 257.

Si bizarre initiative ne visite l'écrivain, qu'en un cas — où, par sa distraction poussée loin, écartez le jeu qu'il la compose, l'imprévoyant se soit laissé péremptoirement reconnaître de l'appellation de Maître, puis sortirait de rêves, en l'estimant murmurée avec sérieux devant lui et, élargissez le rire à crever cette farce, peut-être, une fois, ici — que ce touche un homme ponctuel et scrupuleux, obligé par convenances intérieures, plutôt que s'en dédire, de répondre avec l'énonciation, en effet, des quelques aperçus généraux, propres à des disciples¹.

Dans le cas où quelqu'un l'aurait appelé « Maître », le Poète daignerait donc donner quelques « aperçus généraux » de son laboratoire. C'est de manière transparente la relation qu'il entretient avec ses disciples, notamment dans le cadre des « Mardis », que Mallarmé dépeint ici, par une scène très comique. Elle constitue la troisième « particularité » de l'existence littéraire. Le Poète est perdu dans ses rêveries, comme un vieillard à moitié endormi qui se réveille soudain en entendant qu'on l'appelle « Maître ». Mallarmé tient manifestement beaucoup à ce qu'on ne puisse croire qu'il a lui-même brigué ce titre. S'il n'avait pas été si distrait par ses rêveries poétiques, il aurait veillé à ce que cette appellation ne soit pas utilisée. Mais une fois le mal fait, et quelque ridicule que ce soit, il est touché par cette attention. Son scrupule et sa ponctualité l'obligent à y répondre, même si cela doit interrompre sa rêverie.

L'ironie est patente dans ce paragraphe. Les dénégations sont trop exagérées pour être crédibles, le vocabulaire trop abstrait (*estimant, aperçus généraux*), la syntaxe trop tordue. On peine toutefois à croire que Mallarmé ait voulu suggérer qu'il se complaisait dans la position du Maître. Il faut donc lire le paragraphe au sens littéral : il est touché, mais un peu gêné. Pour déjouer le présomptueux de la circonstance, il se met en scène dans une position ridicule, en attirant lui-même l'attention sur le caractère farcesque de cette scène, et invitant le public à en rire : « élargissez le rire à crever cette farce ». Ce passage nous semble particulièrement efficace d'un point de vue rhétorique. Ce niveau d'autodérision est nécessaire pour pouvoir parler sans arrogance de son propre statut de Maître.

C'est donc malgré lui, par « scrupule », que Mallarmé assume la posture du Maître : il ne veut pas décevoir les jeunes. Mais le plaisir éprouvé au cours de cette rencontre entre jeune et vieux est irrésistible :

[...] une approche contient l'hommage ; et la sécurité de hanter même région naît de mots évasifs dans une promenade à pas égal que persiste, entre ans différents, l'abord. Vieillard presque ou adolescent, on gagne, en réserve, ou respecte la saute inverse d'une époque à la suivante, comme marche le temps.

¹ *Ibid.*, p. 257.

L'enseignement contraint qui le donne, qui l'accepte, sauf une œuvre ; acte toujours intime. Ah ! la fête par exemple, rien ne la célèbre, en dehors et cette ivresse, la fusion de récents avec la lumière aînée — pas de devoir que produire un livre favorable à ces noces d'esprit, ou camarade acquiescement de poignées de main pensantes¹.

On croit voir ici le compte-rendu mallarméen des promenades à Valvins rapportées par Valéry. Le ton a complètement changé depuis la scène précédente. Ici, pas d'ironie, mais un ethos de la sincérité et du sentiment profond. Cette promenade entre Maître et disciple, ou plutôt entre un « vieillard presque » et un « adolescent » donne aussi une toute autre impression que le spectacle sauvage offert par la « familiarité de confrères ». Le Poète est ici une figure touchante, parce que lui-même se montre très ému de l'attention des jeunes (« Ah ! la fête »). C'est qu'il n'y a ici aucune concurrence. C'est l'asymétrie même qui crée l'harmonie de cette promenade « à pas égal ». Chacun y trouve son profit. L'adolescent « gagne, en réserve », c'est-à-dire qu'il augmente la sienne en apprenant les secrets de la réserve de moyens poétiques de son prédécesseur (rappelons que ceci est la seule occasion où la bizarre initiative de « répandre des moyens » visite le Poète). Le vieillard, lui, doit « respecte[r] la saute inverse d'une époque à la suivante ». Par boutade, l'énonciateur précise que c'est dans cette direction que « marche le temps » (et non d'une époque à la précédente, comme pourrait le penser un Maître trop imbu de son importance).

Le seul devoir dans ces « noces d'esprit » (faut-il entendre que cela s'oppose aux noces matrimoniales dont les devoirs sont innombrables ?) est de produire une œuvre littéraire. Cette œuvre n'est en rien contrainte par l'enseignement donné, car l'écriture est un « acte toujours intime ». Le Poète ne se fait ainsi aucune illusion sur sa capacité à influencer durablement son disciple : cette influence n'est possible que sur les tout jeunes,

que dans la crise subie, un laps, au commencement tout à fait de la jeunesse, par chaque génération — quand l'enfant près de finir jette un éblouissement et s'institue la vierge de l'un ou l'autre sexe².

Passé ce temps, il n'y a plus de place pour l'enseignement du Maître :

Aujourd'hui avec ceux, déjà, le futur, arguer d'expérience par éclats doctoraux ; vanité ou si quelqu'un poussé à la circonstance, il montre le mépris d'une règle, souveraine — qu'on ne doit s'attarder même à l'éternel plus que l'occasion d'y puiser ; mais, je précise, atteindre tel style propre, autant qu'il faut pour illustrer

¹ *Ibid.*, p. 257.

² *Ibid.*, p. 258.

un des aspects et ce filon de la langue : sitôt recommencer, autrement, en écolier quand le risque gagnait d'un pédant — ainsi déconcertant au haussement d'épaules la génuflexion par certains essayée et se sauvegardant multiple, impersonnel pourquoi pas anonyme, devant le geste de bras levés stupéfaits¹.

La relation de Maître à disciple conduit Mallarmé à énoncer une règle de vie : il faut être un éternel écolier, ne jamais se contenter de ce qu'on a déjà appris. Puisqu'il faut ainsi être en constant mouvement, il n'y a aucune raison d'alléguer son expérience comme argument dans les discussions avec les jeunes. Mais d'une certaine manière, cela revient justement à mettre en avant son expérience : l'autorité de Mallarmé est celle d'un poète qui n'a jamais cessé d'apprendre et qui doit donc avoir beaucoup appris. Le Poète évite la pédanterie qui menace toujours un Maître ; il n'a pas d'idée fixe à transmettre, mais plutôt une méthode. Cela s'oppose diamétralement à l'idée mallarméenne d'une « native illumination » qu'il faut épousseter de l'apport de l'expérience. Pour résoudre ce paradoxe, considérons la native illumination comme la vocation, l'idée vague d'une gloire qu'il faut sauvegarder, mais que le poète sait appelée à évoluer. Selon Mallarmé, il faudrait donc rester flexible dans l'approche de la gloire. En tout état de cause, la posture de l'éternel écolier doit nous inciter à ne pas réduire Mallarmé à ses lettres de jeunesse.

La règle « souveraine » selon laquelle il ne faut s'attarder sur rien empêche aussi Mallarmé d'assumer la posture du chef d'école, ou plutôt, elle lui permet d'esquiver « l'embûche d'école² ». Face à la « génuflexion » essayée par ceux qui veulent figer le Poète dans ce rôle, il ne fait que hausser les épaules. Il refuse de se fondre à ce moule trop étroit mais cherche au contraire à se sauvegarder « multiple ». On sent pointer ici un peu du sadisme qui était en jeu dans la « familiarité de confrères ». Le Poète semble jouir de la perplexité provoquée par cette fin de non-recevoir chez ceux qui voudraient l'aduler. La stupéfaction des bras levés des disciples répond au « stupide désespoir » de ses confrères dans le paragraphe précédent. C'est que la relation de Maître à disciple souhaitée par Mallarmé ne doit pas être fondée sur la subordination des disciples à une figure autoritaire³ (une « école »), mais sur une rencontre « à pas égal » entre deux hommes⁴.

¹ *Ibid.*

² II, p. 258.

³ Voir aussi plus loin (*Ibid.*, p. 259), après l'« intermède » sur la presse: « Intermède pour dériver la plaisanterie, très loin, du sentiment qui porte le débutant à se serrer contre ceux, férés de l'endoctriner ». Voir également dans la lettre autobiographique à Verlaine (I, pp. 789-90) : « on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres ».

⁴ Le disciple peut aussi être une femme, comme le montre l'expression « la vierge de l'un ou l'autre sexe ».

La quatrième particularité, ou inconvénient, de l'existence littéraire, c'est la presse. Une scène comique montre un journaliste qui arrive à l'improviste chez le Poète, qui se confond maintenant avec le *je* de l'énonciateur. Cette scène est présentée comme un « intermède¹ », une pause dans les discussions autour des écoles littéraires, comme si c'était là un sujet trop irritant. Le représentant de la presse semble pourtant tout aussi importun que les adulateurs :

À moins, échappât-on à l'embûche d'école, que² ne reste, pour amplifier toute joie, la presse, entre tel krach et des scandales d'ordre privé, ivre de curiosité qui — elle ne saurait attendre à demain — Quoi ? — Ce que vous pensez.. — dépêche un messenger tirer d'ici un oracle. — Justement je ne pense rien, jamais et si j'y cède, unis cette méditation à ma fumée au point de les suivre, satisfait, diminuer ensemble avant que m'asseoir à un poème, ou cela reparaitra, peut-être, sous le voile — et tendant au visiteur le cigare, exclusif, qui défraiera tous interviews. « .. Ce que vous pensez de la Ponctuation. » — « Monsieur » avec gravité « aucun sujet certainement n'est plus imposant. L'emploi ou le rejet de signes convenus indique la prose ou les vers, nommément tout notre art [...]. » Ou autre verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas³.

Remarquons d'abord le sarcasme assez agressif dont Mallarmé fait preuve à l'égard de la presse : « pour amplifier toute joie ». L'arrivée du journaliste est une véritable « irruption⁴ ». La presse est critiquée tant pour la médiocrité de ses sujets (« entre tel krach et des scandales d'ordre privé ») que pour son empressement⁵ (« elle ne saurait attendre à demain »). Mallarmé se moque aussi de lui-même, ou plutôt de son image publique telle qu'elle apparaît dans la presse. Ce que le journaliste cherche, c'est un « oracle » du poète-sibylle. Plus loin, lorsque Mallarmé décrit le contentement du journaliste ayant reçu l'oracle espéré, apparaît même l'*antre*, lieu familier des sibylles : « Il a mis le pied dans l'antre, extrait la dépouille subtile⁶ », c'est-à-dire une phrase du poète. Si Mallarmé se moque ici de cette image

¹ II, p. 259.

² À moins que fait référence au paragraphe précédent : si on arrive à se débarrasser des disciples adulateurs, on pourra se sauvegarder multiple, impersonnel – à moins que la presse ne vienne l'empêcher en vous forçant à vous exprimer...

³ II, pp. 258-259.

⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵ Dans « Crise de vers », la presse est au contraire critiquée pour être d'habitude trop lente : « Même la presse, dont l'information veut les vingt ans, s'occupe du sujet, tout à coup, à date exacte (*Ibid.*, p. 204) ». Mais c'est là sans doute un résultat de son empressement qui lui fait perdre de vue les développements essentiels.

⁶ *Ibid.*, p. 259.

oraculaire qu'on lui attribue, il faut aussi se souvenir qu'il a pour une large part participé à la création de cette image¹.

En sus de la médiocrité de la presse, l'arrivée du journaliste est importune parce que, comme la « familiarité de confrères » et « l'embûche d'école », elle oblige le poète à parler, à dire ce qu'il pense. Et il ne pense jamais rien, dit-il avec nonchalance. Ou plutôt, il pense des choses vagues, capables de s'unir à la fumée du cigare, puis de s'inscrire de manière voilée dans un poème. Ces choses-là deviennent du « verbiage » quand elles sont dites de manière claire. C'est ce qui se produit ici car malgré sa réticence, Mallarmé finit par donner, à un journaliste ravi, son oracle concernant la ponctuation – en pastichant son propre style. La scène est très théâtrale, et comporte même une didascalie (« avec gravité »). Avec une gravité toute ironique, le poète détaille donc hyperboliquement (« aucun sujet certainement n'est plus imposant ») sa doctrine, sa doctrine réelle mais ici devenue verbiage. Dès la « phrase » recueillie, le journaliste part :

Très bien, ainsi, voilà ce qu'il voulait savoir, le confrère emporte l'arrêt, sans permettre de l'avertir que, l'heure où son journal voudra traiter la question extensivement, je suis prêt à le faire en dix articles, au prix de — comme je n'en ai, du reste aucune envie².

Mallarmé se montre de nouveau mauvais client pour la presse, même s'il pose ici lui-même en pigiste à la recherche de travail, et appelle le journaliste *confrère*. Il se plaint que celui-ci parte sans qu'il n'ait pu lui proposer une série de dix articles sur la ponctuation, avant de se reprendre : il a plus important à faire. C'est prendre une hauteur considérable vis-à-vis de la presse. Même si celle-ci allait dans son sens en lui donnant de l'espace, du temps... et de l'argent, ce serait malgré lui qu'il accepterait d'écrire pour elle. Il s'agit peut-être aussi d'une simple *private joke* avec la rédaction de *La Revue blanche* : « Particularités » est en effet la dixième³ contribution pour la série d'articles « Variations sur un sujet ».

Si désagréable que soit cette embûche journalistique, le poète accepte cependant le rôle qui lui est attribué – celui d'oracle. Les mêmes scrupules et la même ponctualité qui l'obligeaient à répondre à ceux qui l'appelaient Maître semblent de nouveau produire leurs effets ici. Une bonne partie de l'humour de la scène tient à l'autodérision qui s'y cache. Le poète peste

¹ Comme le montre Patrick Thériault dans *Le (dé)montage impie de la Fiction*.

² *Ibid.*, p. 259.

³ Elle était censée être la dernière, mais l'excroissance « Le Mystère, dans les Lettres » est venue se rajouter à la série dix mois plus tard.

contre l'irruption du journaliste, mais se prête finalement au jeu. Et à bien y regarder, le jeu ne semble pas complètement dénué d'attrait. Le cigare tendu au journaliste est une invitation à une forme de convivialité. Et ce cigare, qui symbolise la pensée poétique, constitue ainsi la véritable réponse à la question du journaliste : « Ce que vous pensez.. ». Signalons d'ailleurs un autre passage des *Divagations*, dans lequel Mallarmé relate une situation similaire, mais univoquement positive. C'est lorsqu'il parle des réactions de la presse après la mort de Tennyson :

L'incompétence, de même, compte ; et la grande presse ou quotidienne ici manifeste un peu la sienne, autrement que par une louable pudeur : elle voulut sembler au fait, trop vite et, que n'expliqua-t-elle, à l'instant, surprise ! Je voue ma gratitude à un journal qui, dès l'événement fatal, adressa, chez moi, comme il eût pu le faire auprès de tout autre poète informé de plusieurs particularités anglaises, quelqu'un ; afin de ne parler du superbe défunt que sciemment à peu près¹.

De nouveau, la presse est critiquée pour son empressement et pour son manque de pudeur. Parmi ce déferlement d'incompétence, un journal fait exception, celui justement qui a envoyé un journaliste chez Mallarmé afin de lui demander *ce qu'il pense de Tennyson*. Pour une fois, Mallarmé se montre reconnaissant d'avoir eu l'occasion de parler. Par comparaison, on voit bien ce que le passage de « Solitude », a d'exagéré. Ce que Mallarmé exprime sur le mode burlesque dans « Solitude », c'est le fait que les interviews dans la presse ne constituent pas le cœur de la tâche du poète. « Solitude » est donc moins une diatribe contre la presse (ou contre les écoles littéraires) qu'une affirmation que l'essentiel, pour un poète, se passe quand il est seul.

Mallarmé se résigne donc au rôle que lui assigne la société – ses confrères, ses disciples, la presse – celui d'homme de lettres. Sa véritable tâche, il ne peut l'accomplir que seul. S'il publie malgré tout ses poèmes, ce n'est, comme il le dit dans la lettre autobiographique à Verlaine, que pour « de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être pas lapidé d'eux, s'ils [...] soupçonnaient [le poète] de savoir qu'ils n'ont pas lieu² ». Cette position, à l'écart du monde, revendiquée dans « Solitude », semble toutefois être jugée insatisfaisante dans d'autres textes évoquant cette activité d'homme de

¹ II, p. 138.

² *Correspondance*, II, p. 303.

lettres. C'est notamment perceptible au début de « Le genre ou des modernes », qui a pour thème le rôle de critique théâtral de Mallarmé :

Nul poète jamais ne put à une telle objectivité des jeux de l'âme se croire
l'étranger : admettant qu'une obligation traditionnelle, par temps, lui blasonnât
le dos de la pourpre du fauteuil de critique, ou très singulièrement sommé au
fond d'un exil, incontinent d'aller voir ce qui se passe chez lui, dans son palais¹.

De nouveau, c'est, semble-t-il, à contrecœur que le poète exerce la fonction d'homme de lettres. Il justifie sa présence au théâtre par deux raisons coordonnées par *ou*, comme s'il ne savait pas lui-même exactement pourquoi il est là. Soit, pris de scrupules en se rappelant l'« obligation traditionnelle » selon laquelle les poètes doivent aussi être des critiques, il se plie à la tradition. Soit il se trouve « très singulièrement sommé » d'abandonner son exil. Derrière cette sommation, on peut voir la figure d'Edouard Dujardin, priant Mallarmé de contribuer à *La revue indépendante*. Quoi qu'il en soit, il fait mine de quitter son exil de mauvais gré.

Comme dans « Solitude », Mallarmé affirme que la véritable tâche du poète ne s'accomplit qu'à l'écart, mais la tonalité du mot *exil* laisse deviner que cela n'est pas souhaitable. Car la « profession » poétique à laquelle il aspire n'est pas, en l'état actuel des choses, une profession, mais un exil : elle a lieu à l'extérieur de la société. Si aller voir ce qui se passe chez lui est, pour le moment, synonyme d'assumer ce rôle minimal d'homme de lettres, cela n'empêche pas le *je* de rêver d'un changement de régime qui lui permettrait de rentrer définitivement de l'exil pour exercer ses fonctions de poète dans son pays natal, la société². L'Ovide exilé rêve de devenir Virgile, poète au cœur de la société. Mallarmé termine la section « Crayonné au théâtre » des *Divagations* en affirmant que le centenaire de la Révolution exige « le ministère du Poète³ » ; c'est quasiment renouer avec la vision hugolienne du poète. Si ce ministère rêvé est encore très loin de la réalité, c'est parce que l'époque contemporaine est un interrègne. Cette idée, que nous étudierons dans le détail au prochain chapitre, présuppose déjà qu'il considère le ministère du poète comme réalisable. L'exil pourrait donc prendre fin.

¹ II, p. 179.

² Voir aussi « Le vierge, le vivace... », où l'exil est qualifié d'« inutile », et la posture du poète exilé devenu « fantôme » marquée par un « songe froid de mépris (I, p. 37) ». L'exil n'est pas souhaitable, mais pourtant nécessaire dans la société contemporaine.

³ II, p. 203.

Précisons aussi que certains poèmes des *Poésies*, et notamment « Salut » et « Toast funèbre », donnent de la « charge¹ » ou du « métier² » de poète une vision beaucoup plus favorable. Ces poèmes s'inscrivent dans le cadre d'une rhétorique épideictique avec laquelle Mallarmé s'adresse à des confrères pour fortifier leur communauté symbolique. Dans ce cadre, c'est comme si la poésie était déjà rentrée d'exil, comme si elle faisait déjà ce qu'elle est censée faire. La navigation poétique, telle qu'y invite *Salut* est certes incertaine, dangereuse, soumise au « tangage », à la « solitude », au « récif ». Mais le tangage n'est pas à craindre, il provient au contraire de l'ivresse que procure l'aventure. La scène d'énonciation présente ici Mallarmé comme un vieil homme s'adressant à des jeunes et il se saisit de l'occasion pour les encourager. La situation est bien différente de celle de l'article « Solitude » dans lequel Mallarmé réfléchissait avec humour à cette question : Vaut-il mieux être littéraire ensemble ou seul ?

La posture professionnelle qui apparaît chez Mallarmé est donc formée par le jeu complexe entre trois pôles. D'abord, il y a ce gagne-pain, complètement passé sous silence tant il remplit d'« amertume ». A l'autre extrémité, le rôle, inaccessible dans cette période d'*interrègne*, de véritable poète, qui consiste pour l'instant à « travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais³ ». Entre les deux, il y a cet autre compromis qui consiste à se conformer à l'image qu'a la société de la fonction de poète : à écrire dans la presse et accepter les interviews, à enseigner aux disciples, à discuter avec les confrères. Parce qu'elle est l'image même du poète dans la société, cette posture d'homme de lettres contribue pour beaucoup à la construction de l'ethos de Mallarmé. Le mécontentement avec lequel Mallarmé remplit cette fonction est le signe d'un orgueil : le poète est investi d'une très haute dignité et ne devrait pas être réduit à ce rôle dégradé. Il faut sûrement considérer de la même façon la méchanceté dont fait preuve Mallarmé à l'égard des confrères et des disciples adulateurs dans « Solitude ». Elle est le signe d'une impatience face à la médiocrité, surtout lorsque celle-ci se croit géniale. Toutefois, ce mécontentement ne tourne pas au ressentiment, comme cela a pu être le cas pour certains romantiques désenchantés. C'est d'une part que Mallarmé est « un homme ponctuel et scrupuleux⁴ ». Son ethos est marqué par la volonté de bien faire : il *veut*

¹ I, p. 28.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Correspondance*, I, p. 303.

⁴ II, p. 257. Pour d'autres exemples de cette ponctualité, voir notre article « Textual Self-Branding : Rhetorical Ethos in Mallarmé's *Divagations* », *Authorship*, vol. 1, 1, 2011.

faire ce qu'on exige de lui, pour occuper une place dans le monde social, fût-elle plus modeste que celle à laquelle il aspire. On peut même sentir, malgré les affectations du contraire, un certain plaisir à bien remplir ce rôle. Le ressentiment est encore maintenu à distance par l'ironie. Le mécontentement est assumé, mais de manière hyperbolique et comique. Mallarmé se met en scène bougonnant pour montrer que le poète n'est pas exactement là où il devrait être quand il participe aux jeux sociaux, mais il ne nie pas non plus le charme propre de ces jeux. De manière révélatrice, la relation avec le disciple (sauf lorsqu'on l'appelle à être chef d'école) est décrite comme une fête, et sans aucune ironie. Le poète peut ainsi aussi s'épanouir dans la socialité. Le « monde » n'est pas toujours un « inconvenient ».

Le poète engagé : la rhétorique de l'interrègne

Ce qui ressort de cette identité professionnelle manquée, c'est une marginalité qui contraste avec la figure du « bon Français », du « petit bourgeois » et du « bon père de famille » que nous avons mise au jour. Il y a dans l'œuvre de Mallarmé une tension entre intégration et marginalité¹, qui s'illustre notamment dans le refus du poète de se résigner à son exil. Car Mallarmé ne se complaît pas dans une posture de « poète maudit ». Là où Verlaine assume « jusqu'au bout » et avec une bravoure mortifère le sort du poète, c'est-à-dire la « solitude, le froid, l'inélégance et la pénurie² », Mallarmé, lui, rêve d'intégration :

Un poète français contemporain³, exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de divers motifs, aime, ce qu'il garde de sa tâche pratiqué ou l'affinement du vers pour de solitaires Fêtes, à réfléchir aux pompes

¹ Cette tension définit ce que Dominique Maingueneau appelle « paratopie » : la condition de l'écrivain « est toujours un débat entre l'intégration et la marginalité (*Le discours littéraire*, p. 79) ». Voir aussi *Ibid.*, p. 78 : « Qu'il [l'artiste bohème] soit précepteur dans une riche famille, bibliothécaire de quelque prince ou de quelque ministre, rentier, professeur de lycée, il occupe sa place sans l'occuper, dans l'instable compromis d'un double jeu. Stéphane Mallarmé enseigne l'anglais au lycée, mais il est aussi l'auteur de poèmes étranges, ce gourou qui reçoit ses fidèles le mardi dans son appartement de la rue de Rome ».

² *II*, p. 120.

³ Comme dans « Solitude », Mallarmé crée d'abord dans la « Rêverie d'un poète français » un personnage du Poète à la troisième personne, qui va ensuite, vers la fin de l'article, se confondre avec le *je* de l'énonciateur.

souveraines de la Poésie, comme elles ne sauraient exister concurremment au flux de banalité charrié par les arts dans le faux semblant de civilisation¹.

Dans cet incipit de « Richard Wagner : Rêverie d'un poète français », le poète fait bien figure d'*exclu*. Il partage en fait avec les romantiques du début du siècle l'ambition extraordinaire d'une société sous le « ministère du poète² », une société où le poète remplacerait le clergé dans sa fonction de « chargé d'âmes » pour reprendre la célèbre formule de Victor Hugo. La scénographie auctoriale du romantisme paternel hante encore Mallarmé. Il sait extrapoler, et imaginer à partir de ce qui ne sont encore que des fêtes solitaires, les « pompes souveraines de la Poésie ». Les *divers motifs* de son exclusion peuvent se résumer au terme d'*interrègne*, qu'il emploie dans la « lettre autobiographique » à Verlaine déjà citée, et derrière lequel se cache tout une philosophie de l'histoire. L'interrègne, dans l'histoire, est la période qui sépare la mort ou l'abdication d'un souverain et l'accession au pouvoir de son successeur. C'est une période souvent tumultueuse. Mallarmé utilise ce terme pour désigner une crise à la fois poétique et historique. Poétiquement l'interrègne suit le romantisme, dont la fin se cristallise dans la mort de Victor Hugo. Historiquement, c'est la période qui sépare la mort de Dieu de l'avènement d'une religion nouvelle. L'époque contemporaine est donc « en désuétude et en effervescence préparatoire³ ». Les certitudes anciennes sont désuètes et celles de l'avenir ne sont encore qu'un grouillement informe.

Dans « L'action restreinte », Mallarmé formule cette idée autrement :

[il] n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas.. Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmêlent perplexement en vue de masquer l'écart⁴.

Le poète est donc en opposition complète avec le régime politique contemporain, celui de la Troisième République. Si ce régime démocratique tend constamment vers le progrès, il ne postule pas pour autant, comme le fait Mallarmé, une société à venir qui soit radicalement différente. L'horizon de la République est l'accumulation du déjà acquis : plus de démocratie, plus de progrès économique, plus de sécularisation, plus de rayonnement colonial et culturel... Pour Mallarmé, une telle société n'est pas réellement une société, car elle est sans

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 203.

³ *Correspondance*, I, p. 303.

⁴ II, p. 217.

fondement. La vraie mission sociale est donc la quête de ce qui pourrait remplacer Dieu en tant que fondation. Dans une telle période de vacance, il n'y a pas de place pour le poète, dont l'action doit être « restreinte ». On a souvent eu tendance en évoquant l'expression « action restreinte » à ne s'intéresser qu'à l'adjectif, ce qui corrobore la figure de l'absence et de la tour d'ivoire. L'action restreinte est pourtant bien une action. Cette « action », c'est l'écriture solitaire, « qui essaie, en de chastes crises isolément, pendant l'autre gestation en train¹ ». Il s'agit donc d'une action proprement politique, qui se propose de contribuer à cette « gestation » et hâter l'arrivée du nouveau règne, fût-ce par des *essais* timides, de manière *isolé*. En ce sens, on peut dire que Mallarmé tient une posture de poète engagé.

Mallarmé décèle dans la société contemporaine un discours chargé de cacher la vacuité du présent. Le passé et le futur se mêlent « en vue de masquer l'écart », dit-il, et dans la suite du passage cité ci-dessus : « Hors des premier-Paris chargés de divulguer une foi en le quotidien néant² ». Ce discours tient de ce que recouvre le concept marxiste de la superstructure aliénante, donnant aux choses le sens inverse de celui qu'elles ont réellement, et produisant ainsi une « fausse conscience » : l'idéologie. L'infrastructure que Mallarmé considère ici n'est certes pas centrée sur les conditions de production matérielles, mais sur la véritable nature religieuse de l'homme. On maintiendra cependant que le but de la rhétorique proprement politique, dans les *Divagations* surtout, est avant tout de discréditer l'idéologie officielle de la République. Les discours promouvant cette idéologie, débités quotidiennement dans la presse (les « premier-Paris ») sont la cible de l'« action » poétique.

Dans la divagation « Accusation », Mallarmé répond à une accusation de complicité avec les attentats anarchistes qui secouèrent Paris dans les années 1892-94. Il répond ironiquement, trouvant même quelques vertus aux bombes anarchistes :

Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropie à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; je récuse l'adjonction de balles à tir et de clous³.

Mallarmé rejette donc la « propagande par le fait », mais accorde qu'une propagande est nécessaire. Celle qu'il prône est plus profonde, mais moins spectaculaire que les bombes

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 246.

anarchistes (dont la lueur est trop rapide pour illuminer). Cette mission est confiée aux écrivains littéraires :

[t]oujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce que de mieux, indisputablement et à grand frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses¹.

Les rédacteurs des apothéoses de la capitale, c'est évidemment la presse quotidienne, et la critique que les littéraires dirigent contre ces « rédactions » fonctionne comme une bombe – mais plus instructive et sans les clous.

Le problème du discours journalistique est son incapacité de sortir du cadre délimité par l'idéologie (il se contente de relayer les apothéoses de l'idéologie). S'il peut à l'occasion apparaître critique, ce n'est qu'à l'égard du fonctionnement du système, et jamais de son fondement. Une position minoritaire, capable de sortir de ce cadre, est donc nécessaire :

Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité ; attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, au regard souverain, font une unanimité — d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte².

Les passions se déchaînent, mais personne n'a vérifié que *ce à propos de quoi* (le logos, en termes rhétoriques) compte réellement. Mallarmé veut interroger ces fondements, et briser cette unanimité inconsciente. Sa rhétorique sera donc une rhétorique du déplacement. Il est tout à fait indifférent à l'égard des débats en vogue – indifférence qu'il nomme ironiquement respect³. Cette indifférence n'est pas une parade pour fuir les questions gênantes mais pour esquiver celles qui sont selon lui sans intérêt, et aborder celles qui comptent réellement.

Attardons nous maintenant sur quelques situations rhétoriques dans les *Divagations* pour voir comment fonctionne ce déplacement. La rhétorique classique établit une distinction entre trois genres : l'épidictique, le délibératif et le judiciaire. Du point de vue de l'*ethos*, le genre

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 246-47.

³ Mallarmé est donc dans la même position ici par rapport au « motif commun » que l'oisif dans « Le Mystère dans les lettres » par rapport à sa poésie obscure – « charmé que rien ne l'y concerne (*Ibid.*, p. 229) » !

épidictique est lié à la volonté de plaire par un discours « orné ». Il ne s'agit pas de nier cet aspect évidemment fondamental pour Mallarmé en tant que poète. Mais si on envisage ce genre à partir du *logos*, le point de départ est un questionnement sur la valeur d'une chose. La réponse est un éloge ou un blâme. L'éloge funèbre est l'exemple même du genre épidictique selon Meyer. Dans ce genre, dit-il, le problème¹ est de « faire en sorte qu'il n'y a pas de problème² », de gommer en quelque sorte ce qui a pu être problématique dans la vie du défunt. C'est ce que semble faire Mallarmé dans l'éloge funèbre de Verlaine :

Apprenons, messieurs, au passant, à quiconque, absent, certes, ici, par
incompétence et vaine vision se trompa sur le sens extérieur de notre ami, que
cette tenue, au contraire, fut, entre toutes correcte³.

Apprécions au passage l'habileté de Mallarmé à souder la communauté en construisant une figure de l'*autre*, « absent, certes, ici », qui se trompe sur le sens de Verlaine. Il faut comprendre que les présents sont dépourvus de cette « incompetence » et de cette « vaine vision ». *Ce pas vous, bien sûr* est un topos de la rhétorique épidictique. Il y a bien ici une tentative de rendre plus « correcte » la vie de Verlaine que ce que l'on a pu en dire. Pourtant, en faisant explicitement référence aux médisances dont Verlaine a été l'objet, Mallarmé ne « gomme » pas ce qui est problématique, mais, au contraire, l'exhibe. Plutôt que de camoufler les aspérités de sa vie, il les énumère : « La solitude, le froid, l'inélégance et la pénurie⁴ »... Si la tenue de Verlaine a été « correcte », ce n'est donc certainement pas selon les normes des *incompétents*, c'est-à-dire de la bourgeoisie. Le mérite de Verlaine, la raison pour laquelle il incarne « la terrible probité », est qu'« il ne se cacha pas du destin⁵ ». C'est un déplacement de la question éthique : comment doit-on se comporter pour avoir une tenue « correcte » ? On est bien loin de la fadeur conventionnelle des éloges funèbres. C'est bien un éloge, mais un éloge paradoxal – la probité exemplaire est *terrible*.

Dans sa critique théâtrale, autre genre distribuant les éloges et les blâmes selon la logique de l'épidictique, Mallarmé montre ce même souci d'aller droit vers les fondements :

¹ Le *problème* correspond dans la « problématologie » de Meyer au *logos*, à la question, à ce dont on discute.

² *La rhétorique*, Paris, PUF, 2004, p. 15.

³ II, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*

La Critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égale presque la Poésie à qui apporter une noble opération complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes ou l'univers¹.

Outre l'obligation de situer les œuvres critiquées sur l'axe du beau et du laid, il faut donc viser directement ce qui les sous-tend – les phénomènes. Comme pour le débat politique, comme pour les questions éthiques, il faut remettre en question le fondement même de l'art. Cet énoncé programmatique est constamment mis en œuvre dans la section « Crayonné au théâtre », on l'a déjà vu. Mêlés aux appréciations sur les œuvres singulières, on trouve des postulats sur la nature même des arts : « Le Théâtre est d'essence supérieure² », « la danseuse n'est pas une femme qui danse³ », le jeu du mime « se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction⁴ ». Or, ce souci des fondements est le propre du genre délibératif. Il suscite tout naturellement une rhétorique tournée vers l'avenir. Ce n'est pas par hasard que Mallarmé a décidé de placer à la fin de la section « Crayonné au théâtre » l'article « Solennité » qui débouche sur une imagination du « théâtre » de l'avenir : une récitation qui « charmera, instruira [...] et par-dessus tout émerveillera le Peuple⁵ ». C'est là le résultat qu'on pouvait attendre d'une critique théâtrale qui s'attache aux fondements mêmes de l'art dramatique.

Que la pratique des genres *a priori* épидictiques, comme l'éloge funèbre ou la critique théâtrale, débouche sur une rhétorique proprement délibérative ne doit pas nous étonner. Tout éloge funèbre cherche sans doute à mettre en avant la face exemplaire du défunt, pour l'édification de ceux qui restent. La critique d'art, quant à elle, a bien souvent un aspect théorique. Pour Mallarmé, il semble cependant que ce soit ce côté délibératif qui prime. Plus que de présenter une image favorable de Verlaine, il veut inciter les vivants à ne pas se cacher de leur destin. Enfin, pour celui qui se vante de n'aller que rarement au théâtre, la chronique théâtrale n'est après tout qu'un prétexte pour penser l'avenir du théâtre⁶.

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ Voir la lettre à Édouard Dujardin du 30 août 1886, où Mallarmé accepte de faire une chronique du théâtre pour *La Revue indépendante*, en posant des conditions: « Il faut, que je sois, à tout le moins, admirablement outillé. Je veux dire point inférieur quant à mes aises littéraires aux reporters de profession, pouvant aller au théâtre quand je veux, voir ce que je veux; ou le lire les fois que la brochure me suffira. À même enfin de remplacer, le cas échéant, une portion notable de la chronique par des notes générales, laissant entrevoir ma visée sans la mêler à rien du jour avec quoi elle n'a que faire (*Correspondance*, III, pp. 53-54) ».

Intéressons-nous au genre judiciaire. La question dans ce genre est d'établir ce qui s'est passé et de le qualifier, notamment en termes de *juste* ou d'*injuste*. C'est traditionnellement le domaine de la justice. Mallarmé utilise souvent dans les *Divagations* un langage issu de ce paradigme, ce qui suggère qu'on a affaire à une rhétorique judiciaire. On a déjà vu, dans « Accusation », Mallarmé se défendre (et défendre des confrères) contre l'accusation de complicité avec les terroristes :

incriminer de tout dommage ceci uniquement qu'il y ait des écrivains à l'écart tenant, ou pas, pour le vers libre, captive, surtout par de l'ingéniosité¹.

Le verbe *incriminer* inscrit bien ce texte dans la logique du procès en justice. La stratégie de l'adversaire est celle de l'*ad hominem* : Mallarmé se montre fasciné par l'ingéniosité de ceux qui veulent faire porter la responsabilité de tous les maux aux verslibristes. Le terme d'*ingéniosité* est évidemment ironique : il faut comprendre que c'est la spéciosité des accusateurs qui est ingénieuse. Leur crédibilité en tant que chargés de l'accusation se trouve ainsi sapée. Ayant dénié toute juridiction à ce tribunal, Mallarmé peut ensuite déplacer la question pour expliquer, comme on l'a déjà vu, pourquoi « la retraite chaste de plusieurs » est « salutaire² ».

Un autre saisissant exemple de cet usage de la rhétorique judiciaire se trouve dans « Le Mystère dans les lettres », où Mallarmé se présente comme un « innocent » injustement « désigné » comme « suppôt d'Ombre³ », c'est-à-dire taxé d'obscurité poétique. On s'attend donc à lire une plaidoirie, mais comme le dit Bertrand Marchal, celle-ci est retournée en réquisitoire⁴ (la même remarque peut s'appliquer à « Accusation » – la meilleure défense, c'est décidément l'attaque). Il « récuse l'injure d'obscurité⁵ ». Ce n'est pas tant qu'il nie être obscur, mais plutôt qu'il réfute toute autorité à cette accusation, et donc à ceux qui l'avancent. Il assume son obscurité et nie la juridiction de ses détracteurs, leur légitimité à se présenter en procureurs de la République des lettres. Il nie au fond que l'obscurité puisse être un crime : « S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer.. ce sera la Langue, dont

¹ II, p. 246.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 230.

⁴ *op. cit.*, p. 472.

⁵ II, p. 233.

voici l'ébat¹ ». L'obscurité est celle de la langue elle-même. Quand bien même l'obscurité serait criminelle, c'est sur la langue que ses accusateurs auraient dû faire porter leur zèle inquisiteur. C'est en somme une parodie de justice que Mallarmé dénonce. Ce faisant, il déplace la question du simple établissement de faits et de la désignation des coupables. C'est encore et toujours les fondements eux-mêmes qui sont interrogés, ébranlés, en vue d'une réflexion sur l'avenir.

La finalité de cette rhétorique judiciaire dépasse donc le simple établissement des faits, à l'image de la démarche de J-K. Huysmans dans *Là-bas* :

Huysmans se plut, dans une œuvre de portée infiniment autre que fournir des documents même extraordinaires (comparaison entre la magnificence en le mal, d'âmes, au XVe siècle et nous) à dénoncer le bizarre attardement, au Paris actuel, de la démonialité².

Huysmans se situe bien, lui aussi, dans la logique judiciaire, puisqu'il s'agit d'une dénonciation³. Son livre dépasse cependant le travail documentaire qui consisterait seulement à montrer que le satanisme de la Renaissance est encore vivant en France. Sa portée est même « infiniment autre ». Quelle est-elle ? Mallarmé en tire en tout cas une réflexion sur la poésie qui lui permet d'affirmer qu'elle est la véritable héritière de la magie du quinzième siècle, elle qui s'attache à « reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence⁴ » le travail des alchimistes.

Si l'on s'en tient à la logique la plus profonde du genre judiciaire, selon laquelle il s'agit avant tout de répondre à une question du type *que s'est-il passé ?* – l'on voit que Mallarmé dépasse toujours le travail de documentariste ou d'archéologue pour donner à ses articles une « portée infiniment autre ». C'est le cas, par exemple, du texte « De même » :

C'était impossible que dans une religion, encore qu'à l'abandon depuis, la race n'eût pas mis son secret intime ignoré. L'heure convient, avec le détachement nécessaire, d'y pratiquer les fouilles, pour exhumer d'anciennes et magnifiques intentions⁵.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 250.

³ Et cette logique judiciaire vaut aussi pour l'article « Magie », au moins tel qu'il paraissait dans le *National Observer*, où il traitait longuement de l'accusation par Huysmans de Stanislas de Guaita et du Sâr Péladan d'avoir assassiné par magie son mentor dans le satanisme, l'abbé de Boullan.

⁴ II, p. 250.

⁵ *Ibid.*, p. 244.

Le contexte ici n'est pas celui d'un procès en justice, mais la logique sous-jacente consiste bien à établir ce qui s'est passé. Ces « anciennes et magnifiques intentions » qu'il faut exhumer sont « en rapport avec une joie à instaurer¹ ». Ce n'est donc pas pour la beauté du geste que Mallarmé veut « pratiquer les fouilles » de la liturgie catholique, mais pour penser les célébrations religieuses à venir. Cet avenir a d'ailleurs déjà commencé, fût-ce de manière tâtonnante :

La première salle que possède la Foule, au Palais du Trocadéro, prématurée, mais intéressante [...] implique une vision d'avenir ; or on a repris à l'église plusieurs traits, insciemment².

Le Trocadéro, inspiré inconsciemment de l'église, n'est que la « première » salle vouée aux fêtes collectives. Il devra y en avoir d'autres, mieux adaptées encore. C'est, une nouvelle fois, la « vision d'avenir » qui prime.

Comme on l'a vu pour le genre épideictique, le judiciaire débouche lui aussi sur le délibératif. Qu'il distribue éloges ou blâmes, ou qu'il s'attache à exhumer les magnificences ou les crimes du passé, Mallarmé essaye toujours d'imposer une vision de l'avenir, si confuse soit-elle.

Toute la rhétorique des *Divagations* tend ainsi à s'inscrire dans le genre délibératif, parce que Mallarmé met en question le fondement même de chaque phénomène, imaginant ainsi un autre monde possible. La rhétorique délibérative est justement celle qui permet d'esquisser la pensée d'un autre monde. C'est le domaine propre de la politique, mais pas de la micro-politique telle qu'elle se pratique au temps de Mallarmé (et au nôtre, bien entendu) où, on l'a vu, tous les acteurs s'accordent pour dire « que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ». Tant que persiste cette unanimité inconsciente sur le fond, le débat se sclérose et devient vide : se démener « pour ou contre, c'est tout un³ ». Ce n'est pas que l'accord sur le fond est une mauvaise chose en soi, il est au contraire nécessaire pour construire une nouvelle société stable (pour en finir avec l'interrègne), mais la maison républicaine est construite sur le sable, car son fondement – qui fait pourtant l'unanimité – n'existe pas à proprement parler. La République s'est construite sur des concepts qui sont de purs mots sans contenu, comme

¹ *Ibid.*, p. 243.

² *Ibid.*, p. 244.

³ *Ibid.*, p. 271.

celui de « La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes¹ », ou de « laïcité », mot qui n'« invite² » pas de sens. Le débat en cours ne permet pas de chercher d'autres fondements.

Mallarmé ne craint pas d'incarner « l'opinion chic » dont se moque Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues* : « ÉPOQUE (la nôtre) — Tonner contre elle — Se plaindre de ce qu'elle n'est pas poétique — L'appeler époque de transition, de décadence³ ». Époque de transition qui n'est pas poétique, voilà ce que Mallarmé qualifie d'« interrègne pour le poète⁴ ». Qui dit époque de transition ou interrègne, dit attente d'un règne nouveau, c'est-à-dire « vision d'avenir ». Le but de la rhétorique délibérative de Mallarmé est donc double. Dans un premier temps, il s'agit d'exhiber la vacuité de l'époque contemporaine, de montrer qu'elle constitue un interrègne, tout comme la condition de la guérison est l'acceptation de la maladie. C'est le versant critique de sa rhétorique, qui s'efforce d'exhiber la vacuité que d'autres discours œuvrent à dissimuler. On ne peut évidemment pas dire que ce terroriste de la politesse⁵ tonne contre son époque mais, discrètement, il jette « du discrédit, moins qu'une bombe⁶ », sur l'interprétation officielle de l'époque, celle que l'on peut lire dans les journaux. Ensuite, et c'est le versant constructif de la rhétorique de l'interrègne, il faut envisager un fondement nouveau pour la société, un fondement capable de rendre ce terme moins creux. De quoi s'agit-il ?

[S]ommairement il s'agit, la Divinité, qui jamais n'est que Soi, où montèrent avec l'ignorance du secret précieuse pour en mesurer l'arc, des élans abattus de prières — au ras, de la reprendre, en tant que point de départ, humbles fondations de la cité, foi en chacun⁷.

Il s'agit de jeter les nouvelles « fondations de la cité ». Celles-ci peuvent s'inspirer de la fondation du règne précédent (du catholicisme), la *Divinité*, mais sans les travers de cette époque-là, qui étaient de chercher cette Divinité en haut (« où montèrent »). Il faut reprendre le divin « au ras », c'est-à-dire dans l'homme lui-même, car la Divinité « n'est que Soi ». C'est ainsi que l'humanité pourra renouer avec la véritable gloire, celle dont Mallarmé fait l'expérience solitaire dans le poème en prose « La gloire ». La fondation est nécessairement

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 239.

³ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Bordeaux, Le castor astral, 1991, p. 41.

⁴ *Correspondance*, II, p. 303.

⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 151.

⁶ II, p. 246.

⁷ *Ibid.*, p. 238.

de nature religieuse, c'est pourquoi la laïcité de l'interrègne n'a pas de sens. Le poète divagateur est donc aussi un maçon qui jette, ou du moins imagine, de nouvelles fondations pour la cité. Il prône certes l'« abstention », mais cet abstentionnisme concerne seulement la lutte politique au sens où l'on dirait aujourd'hui « politicienne », c'est-à-dire la micro-politique. Il est par ailleurs engagé dans un débat politique au sens noble, où il cherche à imposer son opinion sur l'essence de la cité, la *polis*.

Afin d'éclairer un peu plus intensément la logique du déplacement qui est celle de la rhétorique politique de Mallarmé, analysons celle-ci d'une manière plus détaillée dans un texte qui en constitue une excellente illustration, le « Grand fait divers » « Or ». L'occasion de ce texte est le scandale de Panama, une affaire qui fut à la fois une crise financière et un scandale politique. Lorsque la *Compagnie du Panama*, responsable de la construction du canal du même nom faisait faillite en 1889, des milliers de petits épargnants ayant acheté des obligations de la société furent ruinés¹. Il s'avéra par la suite que les administrateurs de la société savaient que le calendrier et le budget de la construction étaient complètement irréalistes. Il apparut en outre qu'ils avaient utilisé une bonne part des fonds levés sur le marché obligataire pour verser des pots-de-vin à des hommes politiques et à la presse pour les faire continuer à soutenir l'entreprise et favoriser la levée des fonds, malgré les problèmes évidents. Plus précisément, l'occasion en est le procès en justice contre Ferdinand de Lesseps, le directeur de la *Compagnie du Panama*, au cours duquel « le grand Français » qui avait réussi à construire le Canal de Suez fut condamné à cinq ans de prison, peine qu'il n'a jamais purgée.

Le texte d'« Or » est suffisamment court pour être reproduit dans son intégralité :

La très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes —

Ce refus à trahir quelque éclat doit peut-être cesser, dans le désespoir et si la lumière se fait de dehors : alors les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce, ne se rend et fête ciel et eau de son incendie.

Pas, l'instant venu ostentatoire —

Qu'une banque s'abatte, du vague, du médiocre, du gris.

¹ Pierre-Alexandre Bourson, *L'affaire Panama*, Paris, De Vecchi, 2006, p. 40.

Le numéraire, engin de terrible précision, net au consciences, perd jusqu'à un sens.

Aux fantasmagoriques couchers du soleil quand croulent seuls des nuages, en l'abandon que l'homme leur fait du rêve, une liquéfaction de trésor rampe, rutil à l'horizon : j'y ai la notion de ce que peuvent être des sommes, par cent et au-delà, égales à celles dont l'énoncé, dans le réquisitoire, pendant un procès financier, laisse, quant à leurs existences, froid. L'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas ; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros : signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque.

Fumée le milliard, hors le temps d'y faire main basse : ou, le manque d'éblouissement voire d'intérêt accuse qu'élire un dieu n'est pas pour le confiner à l'ombre des coffres en fer et des poches.

Aucune plainte de ma badauderie déçue par l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales de paraître aveuglant, clair, cynique : à part moi songeant que, sans doute, en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l'écrivain, d'amonceler la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté¹.

L'aspect de l'idéologie qui est abordé dans ce texte à travers la figure concrète de l'or, c'est la monnaie, dans sa forme la plus abstraite, typique du capitalisme financier. La scénographie montre le poète devant une banque qui va bientôt s'effondrer. On assiste à son espoir d'assister à un événement spectaculaire, puis à sa déception concernant la banalité de la crise financière.

La première chose qui frappe dans ce texte est l'absence presque totale de pathos. Il y en a une amorce dans l'évocation du coucher : « Aux fantasmagoriques couchers du soleil quand croulent seuls des nuages, en l'abandon que l'homme leur fait du rêve, une liquéfaction de trésor rampe, rutil à l'horizon ». Le charme du coucher est un charme mélancolique car, comme on l'a vu, ce que l'homme voit mourir dans ce spectacle, ce sont ses propres rêves. Mais cela est en fait proche d'un argument par le *logos*, car ce que Mallarmé reproche à l'or, c'est justement son incapacité à devenir une métaphore pour les rêves de l'humanité. Il n'y a aucun pathos spécifiquement attaché à la crise de Panama, ce qui est assez surprenant, si l'on considère le scandale qu'elle a causé dans la vie publique en France. Mallarmé ne mentionne que très brièvement (et assez sèchement) la moralité douteuse qui était à l'origine du scandale (« Fumée le milliard, hors le temps d'y faire main basse »). Les journaux, à l'époque du procès, regorgeaient d'indignation, surtout à l'encontre des hommes politiques. *Le petit*

¹ II, pp. 245-246.

journal publie ainsi une gravure où les politiques ayant reçu des pots-de-vin figurent comme des bonhommes de neige fondants et commente :

C'est le dégel, on dit aussi la débâcle. Des personnages s'étaient élevés, que leur rigidité froide avait fait prendre pour de pures statues de marbre blanc, mais le rayon de soleil de la vérité est venu les frapper et l'apparence s'est évanouie, découvrant la réalité. Non ce n'étaient point des statues de marbre, c'était tout simplement des bonhommes de neige et voici qu'ils fondent, qu'ils fondent lamentablement [...]. Alors, quand sera venu le printemps [...], peut-être serons-nous moins prompts à jucher sur des piédestaux les intrigants et les faux intègres, qui prononcent de grandes phrases sur l'honnêteté et en même temps passent leur main derrière le dos pour prendre le chèque furtivement proposé¹.

Le passage est taillé pour intensifier la rage du public, et dénonce efficacement l'hypocrisie des « chéquards » qui parlent d'honnêteté tout en recevant le pot-de-vin. Il montre aussi une certaine joie maligne à l'égard du destin misérable des accusés.

Le public fut aussi très touché par le destin de Ferdinand de Lesseps, le héros du Canal de Suez qui était devenu un vieil homme sénile et un criminel condamné. Même s'il avait sciemment caché la réalité des problèmes affectant la construction du canal, beaucoup l'excusèrent considérant qu'il n'avait été qu'un rêveur visionnaire et une victime des circonstances. Le *Figaro* dépêche le jour de la sentence un journaliste à la maison de Lesseps afin de réaliser un reportage poignant. Le vieillard ne sait rien de ce qui se passe :

Il veut lire les journaux ; mais comme, heureusement, la notion du temps lui échappe, ses enfants se sont avisés d'une supercherie touchante : ils ont réuni une collection de journaux de l'an dernier, et jour à jour lui en apportent les numéros, et il lit cela très attentivement, toute la journée ; ce sont, pour lui, les nouvelles².

Puis la nouvelle de sa condamnation tombe, à la consternation de la famille :

Les minutes passent, dans un silence poignant, coupé de plaintes murmurées par toutes les bouches : « C'est inouï... c'est impossible... » [...] Toutes les âmes sont tendues vers l'espoir de quelque mystérieux moyen de salut... mais lequel ? Un des enfants interroge d'une voix tremblante : « Est-ce qu'on lui reprendra sa Légion d'honneur³ ? »

Il paraît assez improbable qu'un enfant puisse de son propre chef formuler une telle question, mais c'est rhétoriquement très efficace. Dans l'article original publié dans le *National*

¹ *Le petit journal, supplément illustré*, 11 février 1893, p. 47.

² *Le Figaro*, 11 février 1893, p. 1.

³ *Ibid.*

Observer deux semaines après le reportage du *Figaro*, Mallarmé avait inclus un portrait de Lesseps, où il sacrifiait aussi à cette tendance à l'exonérer. Il y écrit que, si la crise de l'or n'offre pas de feu-d'artifice spectaculaire, elle

ne laisse pas cependant que d'illuminer une intense et poignante figure de vieillard par un peuple longtemps acclamé, l'athlète chu, Ferdinand de Lesseps. Je ne saurais même dire si le grand âge le marquant comme d'une stupeur à l'approche d'événements qui lui demeurent étrangers, et consentant qu'ils échappent à sa destinée, ne lui confère pas une supériorité entre ses contemporains¹.

Mallarmé répète donc l'idée que Lesseps est « le grand Français » et que sa sénilité est un signe que les troubles de l'affaire du Panama ne le concernent pas. Plus sobre que le reportage du *Figaro*, le portrait n'est pas dénué de pathos, notamment dans la figure de l'athlète chu. Cependant, dans la version finale – littéraire – du texte, toute allusion à Lesseps, ou à d'autres condamnés ou victimes, a été supprimée.

Le renoncement au pathos est aussi le signe d'un changement dans le logos du texte. Pour décrire un scandale, rien n'est plus naturel que d'en appeler aux émotions du public. Dans l'article original, l'objectif était d'informer un public britannique sur les affaires courantes en France (il recourait donc un peu au pathos, mais moins que s'il s'adressait à un public français). Dans la version finale, l'objectif, et donc le sujet (ou logos), est plus général. La rapide allusion à « un procès financier² » est le seul indice pour que le lecteur comprenne que l'occasion du texte est en réalité le procès Panama.

Quelle leçon doit-on tirer de ce scandale selon Mallarmé ? On pourrait s'attendre à quelque chose comme le fameux discours de Jean Jaurès au parlement le 8 février 1893 (la veille de la sentence). Celui-ci tire trois leçons de l'affaire : on ne peut plus faire confiance à la presse, des intérêts stratégiques essentiels sont aux mains de grandes corporations privées, et la moralité publique est devenue floue. C'est l'occasion pour lui de proposer une solution radicale : un nouvel ordre social (socialisme)³.

¹ II, p. 311.

² *Ibid.*, p. 245.

³ « Qu'avons-nous constaté dans cette triste affaire de Panama ? D'abord — je le dis nettement — que la puissance de l'argent avait réussi à s'emparer des organes de l'opinion et à fausser à sa source, c'est-à-dire dans l'information publique, la conscience nationale [...]. Et puis, que constatons-nous, messieurs ?

Sous certains aspects, cela est semblable à ce qu'écrit Mallarmé. Lui aussi essaie de tirer une leçon de l'affaire, mais sa conclusion est assez paradoxale comparée à celle de Jaurès et implique un déplacement de la question. La crise de Panama prouve, aux yeux de Mallarmé, non pas le pouvoir démesuré de l'argent, mais son inanité. L'or est une divinité, mais une « très vaine divinité [...] sans extérieur ni pompes¹ ». Le problème n'est donc pas tant que les agents économiques fétichisent l'argent, mais que l'argent dans sa crise s'avère indigne du rôle de dieu. Ce ne sont pas les dommages subis par la société à cause du krach financier qui intéressent Mallarmé, mais bien le fait que le krach n'est pas suffisamment spectaculaire. La crise présente les « circonstances théâtrales », une occasion pour l'or d'enfin briller tragiquement, comme le soleil couchant ou le navire qui fait naufrage. Mais le résultat de la chute de l'or est « du vague, du médiocre, du gris² ». La grandeur tragique, qui selon Mallarmé est une condition nécessaire pour remplir son rôle religieux, manque à l'or. Si Mallarmé le rejette, c'est donc pour des raisons esthétiques.

Il ne s'aventure pas à proposer une solution, mais on comprend implicitement bien sûr que l'or devrait être destitué de son statut de dieu. D'une certaine manière, c'est plus radical que l'appel de Jaurès à un État socialiste. L'homme politique semble proposer une redistribution des richesses et du pouvoir, et ce faisant, tombe d'accord avec les libéraux et les conservateurs que « ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ». En mettant en question la valeur de ce *à propos de quoi*, Mallarmé cherche à sortir du cadre fixé par l'idéologie.

Ce déplacement du logos est accompagné d'un ethos composé principalement d'une ironie discrète et d'une fausse dépréciation de soi. La scénographie de l'article elle-même présente un ethos surprenant, comme on l'a vu. Mallarmé pose en effet en badaud impatient d'assister au spectacle d'une crise sans précédent, et ce processus est fortement dramatisé. On suit d'abord, au présent, l'expectative du poète (« Ce refus à trahir quelque éclat doit peut-être

C'est qu'il a surgi dans ce pays des institutions financières et capitalistes qui se sont emparées des chemins de fer, de la banque, des grandes entreprises, qui ont avoué avoir leurs caisses de fonds secrets avec lesquelles communiquait la caisse des fonds secrets gouvernementaux [...]. Et enfin quelle est la constatation la plus douloureuse qui ressort du procès qui a été engagé ? [...] c'est que nous assistons à une sorte de décomposition sociale, où on ne peut dire que telle nuance s'arrête à la probité légale, tandis que telle autre se rapproche de l'infamie. [...] À des solutions morales nouvelles, il faut donner comme sanction et garantie des solutions sociales nouvelles. [...] Ce n'est pas là un étroit procès instruit contre quelques hommes entre les murs étroits d'un prétoire ; c'est le procès de l'ordre social finissant qui est commencé, et nous sommes ici pour y substituer un ordre social plus juste. (Jean Jaurès, *Discours au parlement*, 8 février 1893) »

¹ II, p. 245.

² *Ibid.*

cesser¹ »...) et puis on assiste (et participe) brusquement à sa déception : « Pas, l'instant venu ostentatoire² — ». Cette scénographie dramatique a évidemment pour principal résultat de rendre l'inanité de l'or encore plus saillante : c'était le moment ou jamais de briller, mais... Mais elle constitue aussi une forme bizarre de dépréciation de soi. Personne ne voudrait apparaître sous les traits d'un badaud et, dans ce cas précis, c'est particulièrement inapproprié. Qui s'attendrait en effet à ce qu'une crise financière soit spectaculaire à la façon d'un naufrage ou d'un coucher de soleil ? L'observation de Mallarmé, la banalité d'un krach, peu de gens la contesteraient en réalité ; c'est donc la conclusion qu'il en tire qui est surprenante.

Au-delà des effets comiques évidents de cette scénographie, elle sert aussi l'argumentation générale de l'article. L'autodérision de l'énonciateur se transfère sur le sujet et participe au bombardement de discrédit entrepris par l'action restreinte. Tout au long de l'article, Mallarmé traite son sujet avec une nonchalance provocatrice, dont l'exemple le plus saillant est la blague un peu trop facile sur le nombre, qui prend plus de zéros quand il se majore... Pour comprendre à quel point cela est provocateur, il faut penser aux nombreux actionnaires modestes qui se sont vus ruiner dans cette affaire. L'ethos de l'article conforte donc notre conclusion : l'affaire de Mallarmé ici n'est pas de discuter un système économique plus équitable, mais de miner la place centrale prise par l'argent dans l'esprit des gens. Le dernier paragraphe est le seul passage qui offre un semblant de crédibilité à cet improbable figure de l'auteur, lorsqu'il dit que c'est la mission de l'écrivain de réussir là où l'argent échoue à « amonceler (terme de la finance) la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté³ ».

La rhétorique de l'interrègne consiste donc, pour Mallarmé, à saper, par des moyens poétiques, des vérités bien établies, mais qui n'ont pas de fondement, et qui aliènent l'homme à ses conditions réelles d'existence. C'est là ce qu'il appelle l'action restreinte, restreinte en comparaison de l'action de pleine envergure que pourrait entreprendre le poète après la fin de l'interrègne, dans un futur utopique où l'humanité aurait une vision claire de son destin, où aucun sabotage ne serait nécessaire. Si l'action restreinte a aussi un versant constructif, celui-

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 246.

ci reste de l'ordre de l'utopie. C'est une entreprise fondamentalement négative, jetant des bombes de discrédit sur la version officielle, idéologique, des choses.

Dans « Or », Mallarmé jette du discrédit sur le système financier, voire économique en général, de la Troisième République, voyant la crise du Panama non comme signe évident de la nécessité d'une économie équitable, mais comme preuve que l'économie n'est pas une chose importante. Cette conclusion est appuyée par une absence presque totale de pathos, et par un ethos nonchalant et fausement naïf. Mallarmé emploie ainsi des moyens spécifiquement littéraires pour subvertir l'idéologie. Jaurès n'aurait pas pu en faire de même depuis sa tribune parlementaire. L'ethos bizarre d'« Or » et la conclusion paradoxale et extrême que Mallarmé tire de la crise ne trouveraient pas leur place dans un discours politique. On peut soupçonner, et l'ironie de l'article le suggère, que cette conclusion est plus extrême que ce que Mallarmé défendrait lui-même s'il était homme politique. Mais il n'est pas homme politique, et peut profiter des ressources de la littérature : le jeu, la fiction, le « mentir-vrai ».

La scénographie auctoriale du romantisme paternel, qui survit selon José-Luis Diaz jusqu'à nous à travers Zola et Sartre¹, passe donc aussi par la figure, peut-être improbable, de Mallarmé. Il y a quelque chose de paternel chez le poète, et pas seulement dans la posture du Maître face au disciple, mais aussi face au public en général. Il faut leur montrer ! Le poète a la responsabilité de partager ce que sa fameuse lucidité lui a permis de voir. La topologie mallarméenne de la figure paternelle est cependant bien différente de celle de Victor Hugo. Comme on l'a déjà observé à propos de la lucidité, il n'est pas dans la position surélevée à partir de laquelle Hugo voyait et prédiquait. Le poète engagé chez Mallarmé est à l'écart, dans la paratopie, jetant parfois quelque chose vers le centre. Toute la force de la littérature est dans le fait qu'elle constitue une exception par rapport à la bataille sociale habituelle. C'est sur cette note que se termine « Accusation » :

[...] or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains — ou littéraires².

Les poètes sont « le sel de la terre¹ ». C'est par la poésie que la vie reprend sa saveur réelle, libérée de l'emprise de l'idéologie. Si le texte biblique ne fait référence qu'à la saveur du sel,

¹ *op. cit.*, p. 647.

² II, p. 247.

la parabole du sel de la terre est traditionnellement interprétée comme une référence à ses vertus préservatrices (les apôtres doivent préserver les paroles de Jésus). Les poètes-apôtres, étrangers dans le monde de l'interrègne, ont ainsi pour mission de sauvegarder la gloire à travers cette période difficile.

La figure du poète : les cartes de visite

Si l'exhibition de la vacuité du présent constitue le versant critique de l'action restreinte, on distingue aussi un versant constructif, quoique tout aussi restreint, dans l'écriture et la publication de poèmes. C'est paradoxalement l'aspect de la figure auctoriale de Mallarmé qui est le plus difficile à cerner. Même dans les poèmes des *Poésies*, il y a trop d'éléments qui pointent vers autre chose. Vers les aléas de l'existence littéraire (tombeaux, hommages) et la critique de la société de l'interrègne d'une part, et d'autre part vers la virtualité du Livre. C'est pourtant bien comme l'auteur d'une cinquantaine de poèmes que Mallarmé est connu aujourd'hui. Et ces poèmes ont été publiés – et lus – du vivant de Mallarmé. Même s'il excelle dans l'art de minimiser leur importance, ce sont bien ces poèmes, en tant que preuves concrètes, qui sont la source son autorité – et qui attribuent par là quelque valeur à tout le reste. Le rôle de poète reste ainsi, à un certain niveau, disponible, même pendant cette époque de latence.

Convaincu de vivre dans un interrègne, Mallarmé publie malgré tout des poèmes. C'est aussi le conseil qu'il donne au Camarade dont il faut tempérer le « besoin d'agir² » dans « L'action restreinte » : « Publie³ ».

Le Livre, où vit l'esprit satisfait, en cas de malentendu, un obligé par quelque pureté d'ébat à secouer le gros du moment. Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, saché, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets⁴.

¹ Matt. 5 : 13.

² II, p. 214.

³ *Ibid.*, p. 217.

⁴ *Ibid.*

Même si Livre est ici écrit avec une majuscule, il ne s'agit pas encore vraiment du contexte utopique du Livre mais plutôt du livre matériel comme concept. Faut-il ou non publier ? Il le faut, car même sans public, le livre agit. C'est l'une des propositions les plus extrêmes et les plus surprenantes des écrits de Mallarmé sur la littérature. Non seulement le poète a disparu, mais le lecteur disparaît à son tour : le livre ne le réclame pas. Pour comprendre cet « autisme esthétique¹ » il faut le replacer dans son contexte, celui d'une discussion sur le rôle du poète pendant l'interrègne. Personne ne veut lire ses livres ? Eh bien, ils n'ont pas besoin d'être lus. Mallarmé en prend son parti.

Ce qui n'explique toutefois pas l'injonction de publier. Pourquoi le livre doit-il avoir lieu ? Éric Benoit interprète le mystérieux « fait, étant » comme un substantif et un participe présent², ce qui suggère que l'enjeu de la publication n'est que l'existence même du livre. Le livre doit exister comme un tombeau pour l'« esprit satisfait » et pour le « sens enseveli ». Cette lecture nous semble cependant peu naturelle et peu mallarméenne. Nous interprétons « fait, étant » comme un verbe et un participe présent doté d'un sens causal. « Fait, étant » peut ainsi être lu comme « agit, par le fait même d'être ». Ainsi, le livre, doit non seulement être, mais aussi faire, et l'existence est une condition suffisante pour l'action. Mais quelle peut être cette action s'il n'y a pas de public ? Il nous semble que le livre, en « étant », s'il ne « réclame » pas d'être lu, représente tout de même la *possibilité* de la lecture, et que c'est cette possibilité qui constitue l'action de la poésie pendant l'interrègne, le versant proprement poétique de l'action restreinte. « [G]arde-toi et sois là³ », dit Mallarmé au Camarade, qui est ainsi sommé de réserver ses forces, et de se tenir prêt pour le moment où la lecture pourra avoir lieu. La fin de l'article semble orienter également vers la *possibilité* de la lecture. Il faut publier,

mais et par un triomphal renversement avec l'injonction tacite que rien, palpant en le flanc inscient de l'heure, aux pages montré, clair, évident, ne la trouve prête ; encore que n'en soit peut-être une autre où ce doit illuminer⁴.

On retrouve ici le « renversement » consistant à prendre comme présumé du livre ce qui n'est en fait qu'une circonstance malheureuse, l'absence de lecteurs. Ce renversement est qualifié de « triomphal », ce qui en fait une sorte de vengeance sur l'époque. L'article se

¹ Expression utilisée par Éric Benoit en commentant ce passage (*Mallarmé et le mystère du Livre*, p. 43).

² *op. cit.*, p. 43.

³ II, p. 217.

⁴ *Ibid.*, p. 218.

termine sur une note pessimiste : même dans l'avenir, il n'y aura peut-être pas une « heure » où la poésie illuminera. Mais le seul fait d'inclure une réflexion sur l'avenir prouve à notre sens que même dans cet article teinté d'« autisme esthétique », Mallarmé est tourné vers la lecture. Cette réflexion emprunte exactement la structure de la remarque sur l'interrègne de la lettre autobiographique à Verlaine. Dans celle-ci, Mallarmé écrit que le poète doit « travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais¹ ». Pour le présent, c'est déjà perdu ; pour l'avenir, cela reste possible, mais peu probable.

Dans « L'action restreinte », Mallarmé prend donc la posture du poète sans public. Il renoue avec le lieu commun de la réhabilitation par la Postérité. Mais le moins qu'on puisse dire est qu'il ne fait pas preuve d'une confiance aveugle en cette Postérité. La poésie aurait ainsi quelque chose d'une bouteille à la mer ou plutôt d'une sonde spatiale chargée de messages pour les extraterrestres. Il semble peu probable qu'elle soit un jour lue comme il le faut, mais on ne sait jamais – et ce doute suffit à donner un sens à la publication.

Cette posture, si elle contribue pour beaucoup à donner de Mallarmé l'image du poète mystérieux, n'est pas entièrement convaincante. Elle semble étroitement liée au discours sur l'interrègne, à la fois dans la lettre autobiographique et dans « L'action restreinte ». D'un point de vue rhétorique, elle sert ainsi à souligner l'inanité du présent, et à dramatiser l'enjeu de l'avenir. Cette posture est toutefois contredite par la réalité de la réception de la poésie mallarméenne, y compris du vivant du poète, mais aussi par Mallarmé lui-même la plupart du temps. Dès lors que l'objectif direct de son discours n'est plus de critiquer l'interrègne, l'aspect communicatif de la poésie revient parmi ses préoccupations. C'est le cas du passage qui suit la phrase que nous venons de citer dans la lettre autobiographique :

[...] de travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu².

Mallarmé se confronte ici à un problème rhétorique : Comment justifier la publication de ses poèmes, alors qu'il vient de d'affirmer que « le poète [...] n'a point à s[e] mêler³ » dans l'époque contemporaine qui est un interrègne. L'argumentation est étrange, et évidemment

¹ *Correspondance*, II, p. 303.

² *Ibid.*

³ *Correspondance*, II, p. 303.

humoristique. Les poèmes publiés sont présentés comme un paravent destiné à cacher une activité subversive. Comme des cartes de visite, ils rassurent le public : c'est un poète, qui fait ce que les poètes sont censés faire – écrire des poèmes inoffensifs. Cette posture de mort s'adressant aux « vivants » uniquement pour les rassurer, a pour conséquence de majorer l'importance de ce travail de l'ombre. Elle contribue également à minorer l'importance des poèmes publiés (on y reviendra). Evidemment, on ne peut croire une seule seconde que Mallarmé considère ses poèmes comme de simples cartes de visite mais cette idée recouvre probablement une expérience réellement vécue par Mallarmé dans sa relation avec le public. Il considère en effet que le public, victime de l'idéologie, ne cherche que d'anodines lectures, et n'est ainsi pas capable de lire la poésie de Mallarmé de façon appropriée. La relation du poète avec le public (et ici il y a un public, une « approche de lecteur ») repose donc sur un malentendu.

Ce malentendu est également décrit, de manière tout aussi humoristique dans « Le Mystère dans les lettres ». Comme on l'a déjà dit, cet article répond au texte de Proust « Contre l'obscurité ». Pour contrer l'argumentation de celui-ci, Mallarmé déplace la question « de l'obscurité au mystère¹ », selon Bertrand Marchal. Mais il déplace aussi la question de l'auteur au lecteur. Pourquoi en effet Mallarmé se trouve-t-il attaqué à propos de son obscurité ? C'est parce que « des contemporains ne savent pas lire² ». Ces contemporains qui ne savent pas lire se trouvent dans « Le Mystère dans les lettres » incarnés par la figure charmante de l'« oisif » :

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

Salut, exact, de part et d'autre³ —

C'est une parodie de la communication littéraire que Mallarmé propose ici. Il met en scène une rencontre imaginaire entre l'auteur et un lecteur oisif. Les deux s'échangent un geste de salutation, sans doute un signe de la main, avant de poursuivre, précipitamment, chacun son petit bonhomme de chemin. En quoi consiste concrètement ce salut métaphorique ? Il s'agit pour l'auteur, par acquit de conscience, de donner un sens à son texte, c'est-à-dire de le

¹ II, p. 1649.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 229.

rendre sémantiquement intelligible aux hommes, puisque c'est le langage des hommes qu'il utilise pour fabriquer son texte. Pour le lecteur, le salut consiste à regarder le texte pour vérifier s'il y a quelque chose là-dedans qui le concerne – et s'en détourner avec soulagement quand il constate que non. Le salut que fait Mallarmé au lecteur oisif correspond donc exactement à la « carte de visite » qu'il envoie aux vivants. Le sens est « indifférent », il s'agit uniquement de rassurer et de « détourner ».

Cette salutation absurde est évidemment ironique, mais il ne faut pas selon nous exagérer la charge polémique du portrait de l'oisif. Si l'on considère l'importance que Mallarmé attache aux rituels sociaux, il faut lire ici la description plutôt sympathique d'une communication littéraire, certes ratée, mais qui a au moins permis aux participants d'échanger les politesses nécessaires à l'insertion pacifique du champ littéraire dans une société qui lui est devenu étrangère. Il nous semble que Mallarmé réserve sa rancune aux « malins, entre le public¹ », c'est-à-dire ceux qui « pour décharger le public de comprendre, les premiers simulent l'embarras² ». Même ce simple salut exact ne peut avoir lieu dans la société contemporaine de Mallarmé, parce que des malins – comme Proust ! – exploitent la « crédulité³ » de la foule en lui faisant croire que le texte est obscur. Cela génère une relation conflictuelle entre l'auteur (Mallarmé) et le public général, là où aurait pu s'établir une relation de neutralité pacifique.

Les « cartes de visite » et le « salut exact » traduisent, entre le poète et le public, un contact vraiment minimal. Il y a « approche de lecteur », mais celui-ci se détourne dès qu'il a vérifié le caractère inoffensif du poème. Mallarmé prétend que ce type de communication est voulu (« on *gagne* de détourner l'oisif », « *pour* n'être pas lapidé »). Mais si c'était réellement le cas, ce serait vraiment un jeu pervers qui mériterait la qualification d'éthiquement douteux. Non seulement Mallarmé cacherait le sens réel de son discours, mais il ferait miroiter à ces pauvres vivants et oisifs un faux sens⁴. Il est beaucoup plus naturel de voir ici un autre « triomphal renversement » de celui qui fait mine de ne pas vouloir ce qu'il ne peut pas

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 230.

⁴ Quand on prend le salut exact au sérieux, on a d'ailleurs beaucoup de mal à séparer le « miroitement, en dessous » et la « surface concédée à la rétine (II, p. 229) » ou « couche suffisante d'intelligibilité (*Ibid.*, p. 230) », dont Mallarmé dit expressément qu'ils sont « peu séparable[s] (*Ibid.*, p. 229) ».

avoir¹. Derrières ces deux mises en scènes ironiques d'une communication littéraire minimale, voire nulle, pointe donc le désir d'un lectorat libéré de l'oisiveté, qui voudrait être « concerné » par le poème. Par exagération, Mallarmé prétend, dans la lettre autobiographique, que ce lectorat n'existe pas, comme s'il était lui-même le seul mort face à ces vivants n'ayant selon lui pas lieu. Dans « Le mystère dans les lettres », il est plus nuancé. Si « *des contemporains ne savent pas lire* », il y a aussi des contemporains qui *savent* lire. Tous les lecteurs ne sont pas oisifs ou malins.

Ces deux mises en scène de la communication littéraire participent aussi à la déconsidération ironique de ses poèmes, une véritable spécialité mallarméenne. Si les poèmes ne sont que des cartes de visite, si leur sens est indifférent, ils n'ont donc pas grande valeur. On retrouve ici le topos de la modestie affectée que Mallarmé visite très souvent. C'est aussi une manière, comme on l'a dit au début de ce chapitre, de pointer vers autre chose. Dans la lettre autobiographique, cela apparaît très clairement. Juste après avoir avoué son « vice² », le rêve du Livre, Mallarmé revient sur ses poèmes publiés :

Rien de si simple alors que je n'aie pas eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous [Verlaine] le premier ! Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main ; et quelque réussi que puisse être quelquefois un des [*sic*] à eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre. Il est possible cependant que l'Editeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses. Avec ce mot condamatoire d'*Album*, dans le titre, *Album de vers et de prose*³ [...].

Il explique ici par l'idéal du Livre sa réticence à rassembler les poèmes qui ne s'y conforment pas. Il est vrai qu'au moment où il rédige cette lettre, il n'a encore jamais publié de recueil de poésie. Mais cela ne va pas tarder, la collection qu'il évoque ici, *Album de vers et de prose*, sortira deux ans plus tard, en 1887. Dans ce passage, Mallarmé fait tout pour réduire la valeur de ces poèmes. Il les aurait écrit pour s'« entretenir la main ». Il ne s'agit même pas de préparer son esprit pour la production du grand œuvre, mais seulement, semble-t-il, de veiller à ne pas oublier comment bien tenir la plume. Dépréciation évidemment

¹ L'ironie du « salut exact » serait alors la même que dans « Conflit » où Mallarmé explique le fait qu'il n'est pas propriétaire de sa maison de campagne par « quelque singulier instinct de ne rien posséder et de seulement passer (II, p. 106) ».

² *Correspondance*, II, p. 302.

³ *Ibid.*

hyperbolique. De même, si cela ne tenait qu'à lui, ces « bribes » ou « lambeaux » ne serait jamais recueillis, mais il craint que Vanier ne les lui « arrache ». On imagine le pauvre éditeur s'introduire la nuit chez le poète pour voler ses manuscrits.

Dans ce passage, Mallarmé se montre par ailleurs sensible au fait que ces poèmes ont plu, certes seulement « de temps à autre », à un certain public, dont Verlaine. Une communication par la poésie est donc possible pendant l'interrègne, au moins avec quelques « charmants et excellents esprits ». Par là-même, on voit bien la coquetterie de la posture que prend Mallarmé dans ce texte : il déploie une rhétorique de la modestie qui ne demande pas à être prise au sens littéral. S'il considérait réellement comme des bagatelles ces poèmes qui ont plu à ses amis, il ferait perdre la face à ces amis. Il faut supposer que Mallarmé ne manque pas à ce point de tact, et ainsi que Verlaine et les lecteurs des *Hommes d'aujourd'hui* ne sont pas censés prendre cette modestie au sérieux. C'est une fausse modestie hyperbolisée. Tout cela est très subtilement orchestré car Mallarmé parvient quand même à faire sentir que l'essentiel est ailleurs.

On trouve une manœuvre très similaire dans la « Bibliographie » des *Poésies*, autre lieu très stratégique de présentation de ses poèmes. L'existence même de cette bibliographie, assez surprenante dans un recueil de poésie, témoigne d'un souci du lecteur, et notamment du lecteur futur. Comme Mallarmé le dit à la fin de la bibliographie – et ce sont donc les derniers mots des *Poésies* : « Tant de minutie témoigne, inutilement peut-être, de quelque déférence aux scoliastes futurs¹ ». De nouveau, il mise sur la Postérité tout en mettant en doute cette Postérité (la bibliographie serait inutile si la Postérité n'advenait pas). La bibliographie a pour fonction d'éclairer le contexte de la première publication des poèmes pour des lecteurs à venir. Mallarmé y passe en revue bon nombre des poèmes en précisant où ils ont été publiés pour la première fois. S'il s'agit donc d'éclairer la Postérité, il ne faut cependant pas sous-estimer le rôle que cette bibliographie tient auprès du lectorat contemporain. Elle contient en effet un certain nombre de politesses à l'attention de diverses figures contemporaines. Elle constitue par là une section de « remerciements » tout en aidant à situer les *Poésies* dans l'espace social dans lequel elles sont nées.

On ne peut exclure, enfin, que cette bibliographie ait pour fonction de redonner aux *Poésies* un caractère de bric-à-brac. Elle pourrait être une manière de dire au lecteur des *Poésies* : ceci n'est pas le Livre. Le texte qui précède les mentions bibliographiques va dans ce sens :

¹ I, p. 48.

Beaucoup de ces poèmes, ou études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre, ont été distraits de leur carton par d'impatiences amies de Revues en quête de leur numéro d'apparition : et prennent note de projets, en points de repère, qui fixent, trop rares ou trop nombreux, selon le point de vue double que lui-même partage l'auteur, il les conserve en raison de ceci que la Jeunesse voulut bien en tenir compte et autour un Public se former¹.

On trouve ici la même dévalorisation des poèmes que dans la lettre autobiographique. Ils ne méritent d'ailleurs même pas le nom de poèmes : il faut les appeler « études en vue de mieux ». Ici, il ne s'agit plus de s'entretenir la main pour le grand œuvre, mais d'« essa[yer] les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre ». Si la décision lui revenait, Mallarmé les laisseraient dans leurs cartons. C'est un tiers qui insiste pour qu'ils soient publiés. Ce rôle, celui de Vanier dans la lettre autobiographique, est tenu ici par les Revues qui ont prié Mallarmé d'un poème pour leur numéro d'apparition². Mallarmé aurait même voulu jeter ces poèmes, mais il les a gardés parce qu'ils ont plu à la Jeunesse et trouvé un Public.

Dans la lettre autobiographique à Verlaine et dans la bibliographie des *Poésies*, Mallarmé présente donc ironiquement ses poèmes comme des objets de peu de valeur, et presque comme des notes personnelles, écrites pour lui seul, et accidentellement diffusées auprès d'un public. Il reconnaît cependant ce Public, qu'il dote même d'une initiale majuscule, et prend acte de l'appréciation que ses poèmes ont rencontrée, dans un cercle certes restreint. Si ces poèmes sont très loin du Livre rêvé, leur accueil favorable leur confère tout de même une valeur. Entre le poète et le Public qui s'est formé autour des futures *Poésies*, il ne s'agit pas d'un « salut exact » comme dans « Le mystère dans les lettres ». La Jeunesse a « ten[u] compte » des poèmes, c'est-à-dire qu'elle a eu un engagement réel avec eux. Au-delà de la présentation des poèmes comme des bagatelles, la posture de Mallarmé dans la « Bibliographie » est donc celle d'un poète face à son Public. Il *veut* être lu, et il *est* lu. De ce point de vue, modeste par rapport à ses ambitions, une part du rôle de poète fonctionne, même pendant l'interrègne.

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Cette affirmation – exagérée ! – se trouve d'ailleurs aussi dans la lettre autobiographique : « ... les morceaux de prose et le vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire (*Correspondance*, II, p. 301) ». Il y a décidément beaucoup de points communs entre la « Bibliographie » des *Poésies* et la lettre autobiographique.

La posture de Mallarmé lorsqu'il se présente comme auteur de poèmes est assez paradoxale. À une occasion, il prétend que sa poésie n'a pas besoin de lecteurs. À d'autres moments il se plaint du manque de lecteurs ou esquisse ironiquement les règles d'un jeu pervers dans lequel il tromperait le lecteur sur le véritable sens de ses poèmes. Toujours il cherche à réduire l'importance des poèmes, en même temps qu'il se montre reconnaissant de l'attention qu'ont reçue ses poèmes de la part de ses pairs. Cette posture est très difficile à tenir. D'une part parce qu'elle ne correspond pas à la réalité. Aucun lecteur, à notre connaissance, n'a été rassuré à la réception d'une de ces « cartes de visite ». Bien au contraire, ces poèmes ont attiré à Mallarmé les foudres de certains, jusqu'au point où il faillit être lapidé en place publique. S'il avait voulu travailler en solitude sur son Grand Œuvre, il aurait pu le faire. Personne ne l'aurait dérangé. Ni les Revues, ni Vanier qui ne lui auraient « arraché » quoi que ce soit si Mallarmé lui-même n'avait pas d'abord cherché à se promouvoir en tant qu'auteur de poèmes. D'autre part, l'ethos associé à cette posture est assez délicat à tenir socialement. Comme nous l'avons dit, la dévalorisation des poèmes admirés par ses amis risque de leur faire perdre la face. C'est en tout cas une posture arrogante. S'il parvient malgré tout à tenir la pose, c'est parce que... c'est Mallarmé. Comme nous espérons l'avoir montré dans cette thèse, Mallarmé joue constamment de sa figure, qu'il met souvent en scène de manière humoristique ou ironique. Tout le monde¹ sait donc qu'il ne s'agit que d'un jeu, qu'il ne faut pas prendre au sérieux cette posture, ou alors qu'à moitié.

Ce qu'il ne faut pas prendre au sérieux, c'est évidemment la dévalorisation des poèmes. Ce que beaucoup de gens ont à juste titre pris au sérieux, c'est le fait que cette posture pointe vers *autre chose*. « [J]'ai toujours rêvé et tenté autre chose², » dit Mallarmé dans la lettre autobiographique. Intéressons-nous à présent à la figure de Mallarmé comme sujet d'« autre chose ».

¹ Dans tous les cas, beaucoup de personnes. On ne peut pas exclure que ce genre de subtilités dans la posture ait participé à susciter les réactions hostiles que Mallarmé a rencontrées chez certains de ses contemporains.

² *Correspondance*, II, p. 301.

Le sujet du Livre

Ainsi les *Poésies* ne serait qu'un exercice pour « s'entretenir la main » ou « essa[yer] les becs de sa plume » avant de s'atteler à ce qui compte réellement, ce qui vient après l'interrègne, le Grand Œuvre. Avant de commencer ce dernier chapitre, citons une version légèrement, mais décisivement, différente de cette même histoire, et qui servira de point de départ à notre analyse de Mallarmé l'utopiste. C'est le passage de « Richard Wagner » déjà cité en introduction du chapitre consacré à l'interrègne :

Un poète français contemporain, exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de divers motifs, aime, ce qu'il garde de sa tâche pratiqué ou l'affinement mystérieux du vers pour de solitaires Fêtes, à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie, comme elles ne sauraient exister concurremment au flux de banalité charrié par les arts dans le faux semblant de civilisation. — Cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte¹ !

Mallarmé écrit que le rêve des « pompes souveraines de la Poésie » lui est inspiré par sa « tâche pratiqué » qui est « l'affinement mystérieux du vers pour de solitaires Fêtes », c'est-à-dire l'écriture de poésie destinée à la lecture. La vision d'« autre chose » procède donc de son travail de poète, et non l'inverse, comme il en donne l'impression dans la lettre autobiographique et la bibliographie. Cela paraît aussi plus logique et plus crédible².

Le centre focal (la marque de fabrique, pourrait-on dire) de cette « autre chose » est « le Livre ». Là encore, il semble que l'autre chose trouve son origine dans la chose concrète – l'objet livre. Car le Livre est bien, avant d'être une spéculation métaphysique ou religieuse, un livre, comme le montre la lettre autobiographique à Verlaine, où Mallarmé définit l'« autre chose » :

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

¹ II, p. 153.

² Cela concorde d'ailleurs avec la lettre à Cazalis du 28 avril 1866 où il écrit que c'est « en creusant le vers (*Correspondance*, I, p. 207) » qu'il a découvert le néant, ce qui a provoqué sa crise spirituelle et le rêve du grand œuvre. Tout commence donc chez Mallarmé par le vers.

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 Ode¹.

La tension qu'on perçoit entre le Livre comme quelque chose de « tenté » par Mallarmé et le Livre comme livre idéal, matrice de toute littérature, a été beaucoup commentée. Contentons-nous de dire que cette ambiguïté fait partie du jeu de cache-cache auquel se livre Mallarmé autour du Livre et qui justifie aussi la dévalorisation des « inspirations de hasard » dont nous avons discuté au chapitre précédent.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le Livre entendu comme projet mallarméen. On y retrouve l'« impersonnalité » dont nous avons montré la fonction bien spécifique dans l'œuvre de Mallarmé : atteindre le général, l'essentiel, et permettre ainsi au lecteur de renouer avec les conditions réelles de son existence. Nous avons aussi dit que cette impersonnalité avait un lieu d'application précis : ce lieu, c'est le Livre. Le contenu du Livre est une « explication orphique de la Terre », c'est-à-dire une explication de la Terre avec les moyens de la poésie (orphiques), conformément aux deux « visées » évoquées au tout premier chapitre : la Transposition et la Structure. Il faut parvenir à la notion pure de l'objet-Terre (Transposition) et à la notion pure des rapports qui régissent cet objet (Structure ou « l'ensemble des rapports existant dans tout² »). Le caractère orphique de cette explication se voit aussi dans le fait que le rythme même du Livre se « juxtapose » aux équations de ce rêve (c'est-à-dire ces « rapports »). Le Livre n'est donc pas un livre sur la Terre, mais plutôt lui-même une Transposition de cette Terre. Si ce travail de Transposition (impossible³) est mené à bien, le résultat est le Livre.

Redescendons un peu de ces hautes sphères, pour comprendre en quoi le Livre est un livre. L'article « Le Livre, instrument spirituel » se propose de justifier sa formule dans l'enquête

¹ *Correspondance*, II, p. 301.

² II, p. 212.

³ À ce moment de sa vie, Mallarmé ne projette pas d'accomplir jusqu'au bout cette transposition, comme le montre la suite du passage: « Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir (*Correspondance*, II, p. 302) ».

de Jules Huret selon laquelle « le monde est fait pour aboutir à un beau livre¹ », et que Mallarmé expose dans l'incipit de son article :

Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme — je la revendique avec celles qui se presseront ici — sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre².

Le deuxième paragraphe définit ce livre (qu'il écrit avec une minuscule, mais il s'agit bien du Livre) comme « l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout³ ». On retrouve ici la visée de la Structure.

Puis la scénographie change brusquement :

Sur un banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre : plusieurs — à quoi, tant l'aperçu jaillit, personne depuis qu'on lut, peut-être n'a pensé. Occasion de le faire, quand, libéré, le journal domine, le mien, même, que j'écartai, s'envole près de roses, jaloux de couvrir leur ardent et orgueilleux conciliabule : développé parmi le massif, je le laisserai, aussi les paroles fleurs à leur mutisme et, techniquement, propose, de noter comment ce lambeau diffère du livre, lui suprême. Un journal reste le point de départ ; la littérature s'y décharge à souhait⁴.

C'est là une scénographie typiquement mallarméenne, dans laquelle il se met en scène dans un milieu qui inspire sa réflexion⁵. Mallarmé est assis dans un jardin, sur un banc, un livre à ses côtés. Le vent passe (ou plutôt il imagine que le vent passe : « je me réjouis *si...* ») et anime le livre, révélant ainsi ses aspects matériels et inspirant la réflexion du poète. Notons au passage que Mallarmé revendique l'originalité de son propos, disant que « personne, depuis qu'on lut, » n'a pensé à ces aspects. Il doit donc être extrêmement lucide, à moins qu'il ne s'agisse d'un simple coup de chance dû au vent... Discrètement, il construit ainsi sa *phronesis*. Le deuxième élément de la scénographie est un journal qui se trouvait aussi sur le banc, mais a été emporté par le vent. Déjà dans cette scénographie, donc, le livre s'avère plus solide que le journal⁶, et Mallarmé utilisera le reste de l'article pour voir en quoi ces deux objets « diffèrent ». Ne nous attardons pas sur ces différences qui n'importent pas vraiment

¹ « Sur l'évolution littéraire », II, p. 702.

² *Ibid.*, p. 224.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir notamment le début de « Crise de vers », que nous avons déjà discuté.

⁶ Dans le fait que le journal s'envole près des roses pour « couvrir leur ardent et orgueilleux conciliabule », on peut peut-être aussi voir une allusion au parti lié que le journal a chez Mallarmé avec l'idéologie. Le journal est en tout cas « jaloux » de cacher ce conciliabule apparemment subversif des fleurs.

à notre sujet ici. Disons seulement que les aspects du livre révélés à Mallarmé concernent essentiellement son pliage :

cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée contienne un secret¹ [...].

Le pliage constitue un rythme – une alternance entre ouvert et fermé. Ce rythme (rappelons la Structure : le rythme du Livre doit se juxtaposer aux équations du rêve) est à son tour comparé à un oiseau aux ailes repliées, mais dont on imagine qu'il les déploiera bientôt. L'alternance, ou la possibilité d'alternance, crée l'impression qu'un livre fermé porte un secret – le secret de l'homme. Ce rythme intermittent rend possible le difficile équilibre entre révélation et préservation exigé par le Livre², et peut ainsi expliquer pourquoi le Livre est un livre.

Comme toujours, cela ne peut fonctionner pendant l'interrègne. En effet, voici les mots qui précèdent le passage que nous venons de citer : « [S]i le livre tarde tel qu'il est, un déversoir, indifférent, où se vide l'autre [le journal].. Jusqu'au format, oiseux : et vainement concourt cette extraordinaire [...] intervention du pliage³... ». Encore ce gaspillage de ressources dont nous avons beaucoup parlé : le livre actuel ne profite pas de son avantage formel vis-à-vis du journal. Il faut donc le reformer. D'une part, on assiste ici au départ de la réflexion qui débouche sur les expériences formelles du « Coup de dés⁴ ». Il faut y voir par ailleurs une publicité pour le Livre. Le livre, par ses caractéristiques matérielles, est un « instrument spirituel », pour autant qu'on sache en profiter. C'est bien ce que se propose de faire le Livre.

Mallarmé se présente ici comme quelqu'un qui dit une évidence : il faut utiliser les ressources qui sont mis à notre disposition. C'est pourtant une évidence à laquelle « personne depuis qu'on lut, peut-être n'a pensé », au moins selon l'avis modeste de Mallarmé lui-même. Et

¹ II, p. 225.

² Notamment dans la présentation qu'en fait Éric Benoit dans *Mallarmé et le mystère du « Livre »*. L'un des points sur lesquels insiste Benoit est le fait que l'opérateur doit, comme l'indique l'un des feuillets (I, p. 607), « s'arrête[r] à temps » dans l'opération, pour préserver l'Idée.

³ II, p. 225.

⁴ Vers la fin de l'article (*Ibid.*, p. 227), Mallarmé décrit, au conditionnel, quelque chose qui ressemble fort à ce futur « Coup de dés ».

c'est vrai que cette manière de penser relève d'une réelle modernité. En filigrane de cet article se dessine l'idée de la médiologie selon laquelle « le medium est le message¹ ».

Le Livre est donc un objet, un livre. Mais pas seulement. Comme nous l'avons entrevu tout au long de cette thèse, le Livre est aussi une performance, un événement. Les « pompes souveraines de la Poésie² » évoqué dans l'article consacré à sur Wagner, le « ministère du Poète³ » dans « Solennité », impliquent une relation entre le poète et la foule qui ne se résume pas seulement aux « solitaires Fêtes⁴ » de la lecture. Examinons la figure de l'auteur en tant que sujet de la performance du Livre.

Cette performance, ce sont les « fêtes futures » de « Catholicisme », c'est le « Drame divin » de « De Même », c'est « la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus » de la « Rêverie d'un Poète français » que nous avons déjà évoqués au fur et à mesure de cette thèse. Elle sera donc un spectacle dramatique avec, comme centre focal, le « héros ». Cependant, il ne semble pas que Mallarmé s'attribue à lui-même ce rôle. Il n'exécutera pas la performance. Dans la prophétie de « Catholicisme », il se trouve explicitement parmi le public : « nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros⁵ ». Si le *je* s'identifie au héros, c'est donc au même titre que les autres assistants, en tant que simple participant à cette communion. Dans « De même »,

¹ L'auteur de cette phrase, Marshall MacLuhan s'est beaucoup intéressé à cette section « Quant au Livre » des *Divagations*. Son tempérament et sa figure de l'auteur ressemblent en beaucoup de points à ceux de Mallarmé, mais il se trompe à notre avis en lui attribuant son propre avis positif sur le journal « Joyce, Mallarmé and the Press », *The Sewanee Review*, 62, 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1954, pp. 47-49). Mallarmé condamne clairement le journal dans « Le Livre, instrument spirituel ». S'il dit que « La sympathie irait au journal, placé à l'abri de ce traitement [d'avoir à couper les feuilles] (II, p. 228) », c'est uniquement comparé à l'état présent du livre, et la suite de la phrase dénonce l'influence « fâcheuse » du journal, et sa « monotonie — toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois ». Cette réflexion « médiologique » chez Mallarmé fait d'ailleurs imaginer à MacLuhan qu'à l'âge numérique nous pouvons réaliser et dépasser le rêve mallarméen du Livre (*Understanding Media* [1964], New York, Routledge, 2001, p. 65). Similairement, Vincent Kaufmann (avec les précautions nécessaires) imagine que Wikipedia est un « avatar contemporain (*La faute à Mallarmé : l'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011, p. 223) » du Livre. Dans une note, Kaufmann s'interroge sur ce que Mallarmé ferait dans le monde actuel : « Mallarmé revenant au début de ce XXI^e siècle serait-il toujours poète ? Peut-être serait-il passionné d'informatique, peut-être inventerait-il des logiciels, ou un site intitulé *Livre.com*. » C'est négliger, à notre sens, la simplification que voudrait opérer le Livre. La Transposition n'implique pas l'exhaustivité, plutôt la concentration. Le rêve n'est pas d'étendre le Livre jusqu'au point où il contienne le monde entier – plutôt de condenser ce monde jusqu'au point où il puisse entrer dans un livre.

² II, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Ibid.*, p. 240.

c'est le prêtre qui « désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre¹ ». Il faut préciser que ce texte n'est pas à proprement parler une « intrusion dans les fêtes futures », mais plutôt un compte-rendu de la liturgie réelle de la messe en tant qu'elle peut préfigurer les fêtes à venir. La place du prêtre reste donc disponible. Dans la « Rêverie d'un poète français », le *je* de l'énonciateur n'est pas présent dans l'évocation de ce que serait ce drame. Le héros ou « Type » semble être joué par un acteur, même si Mallarmé y dénonce l'erreur d'avoir un « acteur réel² ». C'est que, à l'image du prêtre de « De même », il doit être « loin d[']obstruer [la présence mythique] du même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage³ ».

Dans ces configurations de la performance, Mallarmé ne joue donc pas un rôle de premier plan. On l'imagine dans le public, se mêlant à la foule. L'article consacré Wagner nous fait tout de même supposer que Mallarmé est l'auteur ou l'organisateur du drame. Cet article est entièrement construit sur l'opposition entre « Richard Wagner » et « un poète français » – Mallarmé. Et le drame en question est le produit de « l'esprit français⁴ » derrière lequel se cache Mallarmé.

Dans le poème en prose « La déclaration foraine », en revanche, Mallarmé se met en scène en tant qu'agent d'une performance qui semble être liée au Livre. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce poème est que la performance n'est pas rejetée dans un avenir lointain et incertain, mais bien au contraire racontée de manière réaliste, comme si elle pouvait se dérouler sous nos yeux à l'instant. On a déjà exposé l'intrigue du poème : le poète visite une fête foraine en compagnie de sa dame et celle-ci improvise un spectacle en montant sur une table après avoir commandé au poète de « batt[re] la caisse⁵ » pour attirer la foule. Au poète alors de jouer :

Net ainsi qu'un jet égaré d'autre part la dardait électriquement, éclate pour moi ce calcul qu'à défaut de tout, elle, selon que la mode, une fantaisie ou l'humeur du ciel circonstanciaient sa beauté, sans supplément de danse ou de chant, pour la cohue amplement payait l'aumône exigée en faveur d'un quelconque ; et du même trait je comprends mon devoir en le péril de la subtile exhibition, ou qu'il n'y avait au monde pour conjurer la défection dans les curiosités que de recourir à quelque puissance absolue, comme d'une Métaphore. Vite, dégoiser jusqu'à

¹ *Ibid.*, pp. 243-244.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ I, p. 157.

⁵ *Ibid.*, p. 425.

éclaircissement, sur maintes physionomies, de leur sécurité qui, ne saisissant tout du coup, se rend à l'évidence, même ardue, impliquée en la parole et consent à échanger son billon contre des présomptions exactes et supérieures, bref, la certitude pour chacun de n'être pas refait¹.

Comme souvent, le poète fait ici des « calcul[s] ». Ceux-ci débouchent sur deux conclusions qui peuvent sembler contradictoires. D'une part, la dame, aidée éventuellement par ses vêtements, ses bijoux ou les rayons du soleil couchant, suffit au spectacle. Un « supplément de danse ou de chant » n'est pas nécessaire pour justifier le prix d'entrée (« ce n'est qu'un sou, on le rend à qui n'est pas satisfait de la représentation² »). Mais le poète a tout de même un devoir. Il lui faut, pour éviter une « défection dans les curiosités », « dégoiser » quelque chose. Même si la dame aurait dû suffire, le spectacle reste *périlleux* : il peut rater. Le public doit encore comprendre qu'elle suffit. C'est la tâche de la parole. Même dans le cas où le public n'y entend rien, la parole implique une « évidence » qui ferait que le public puisse être sûr de « n'être pas refait ».

Le poète dégoise donc un poème qui place très clairement ce spectacle dans la continuité de ceux évoqués dans « Catholicisme » et « Richard Wagner ». Les quatrains du sonnet présentent la chevelure comme le symbole de la divinité de l'homme que le héros doit incarner :

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

*Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur³*

Le feu est intérieur à la femme. Contrairement au poème de « Victorieusement fui... », dans lequel la dame semble allumer sa chevelure au soleil couchant, c'est ici le feu de la chevelure qui est originel. Il en va de même dans « Quand l'ombre menaça... », où la Terre (à expliquer orphiquement) s'allume toute seule de son « insolite mystère⁴ ». Ce feu transperce (ou « continue ») d'ailleurs aussi dans l'œil de la dame qui est « véridique ou rieur ». Certes, ce

¹ *Ibid.*, p. 426.

² *Ibid.*, p. 425.

³ *Ibid.*, p. 426.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

sont là deux attitudes séductrices prises par la femme, ce dont un « enfantin tourlourou » parmi le public ne manque pas de tomber victime¹. Ce sont surtout deux « grandes poses » qu'elle assume en tant que « vivante allégorie² » : deux attitudes humaines face à l'existence. Cette alternance, ou doute, entre le sérieux et l'ironie, correspond bien, soit dit en passant, à la figure de l'auteur de Mallarmé telle que nous la décrivons ici. Notons enfin que la dame accomplit son « exploit » en « *simplifi[ant] avec gloire la femme*³ ». Il s'agit de la même simplification que nous avons vue à l'œuvre chez le mime notamment. Le spectacle dépouille la femme de tout ce qui n'est pas essentiel. Elle est donc impersonnelle, même si le mot n'est pas prononcé.

Nous avons dit que, dans ce poème en prose, Mallarmé est le héros au sens narratologique, et il se qualifie d'ailleurs dans le sonnet de « héros tendre⁴ ». Dans l'optique du drame divin, c'est cependant la dame qui est le héros ou le Type de ce spectacle. C'est elle qui incarne la divinité de l'homme. C'est elle qui se trouve dans une position surélevée par rapport au public, sur une table. C'est elle qui est au centre de l'attention. Le poète, lui, se trouve en bas : il prend la taille de la dame pour l'aider à descendre après la performance⁵. Néanmoins : le poète a clairement ici une position plus privilégiée que dans les configurations évoquées jusqu'à présent. En tant que bonimenteur⁶, il est le seul à pouvoir authentifier le spectacle. Il est donc ici dans la même position que le *je* dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » : situé à côté du spectacle à proprement parler, c'est lui qui fait prendre conscience au public que le spectacle le concerne. Si on pense au fait que la dame de « La déclaration foraine » est la vivante allégorie de l'Idée de la femme⁷, c'est moins la dame en chair et en os qui suffit à « pay[er] l'aumône », que cette Idée. L'Idée est simple, elle n'a pas besoin de musique ou de danse. Mais elle a besoin de la poésie. En fin de compte, c'est donc la poésie qui suffit à porter l'Idée à la conscience du public.

Mallarmé revendique ainsi l'exclusivité de la poésie pour la fonction qui est celle du Livre. La poésie est ici « puissance absolue⁸ » alors même que la posture adoptée par le poète est

¹ *Ibid.*, p. 427.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Il qualifie vers la fin (*Ibid.*, p. 428) son sonnet de « boniment ».

⁷ Et pas seulement dans la scénographie du spectacle, mais aussi dans la logique du poème en prose lui-même. Comme le note Bertrand Marchal (I, pp. 1339-1340), elle est qualifiée dans le poème de « songes (*Ibid.*, p. 423) », « idée (*Ibid.*, p. 424) » et « notre pensée (*Ibid.*, p. 427) ».

⁸ *Ibid.*, p. 426.

celle du bonimenteur forain, posture comique et *a priori* peu prestigieuse. On reconnaît la manière habituelle de Mallarmé de balancer de très grandes présomptions avec une mise en scène modeste. La posture du bonimenteur est bien sûr liée au rôle de la foule dans le Livre. La fête foraine est le lieu du peuple, ce peuple qui justement doit être libéré de sa fausse conscience et accéder à sa propre Idée. Ce peuple authentifie de son côté le spectacle par sa présence même¹. On est bien loin de la figure du poète enfermé dans la tour d'ivoire ne réclamant pas « approche de lecteur ». On peut même affirmer que ce poème raconte la réunification de la foule et de l'Idée à travers la poésie – et à travers le poète.

La fête foraine est aussi, dans l'imaginaire populaire, le lieu favori de toutes sortes de charlatans et d'imposteurs. Le terme « boniment » a d'ailleurs surtout le sens de « discours trompeur ». Mais Mallarmé est un bonimenteur honnête, soucieux de la « sécurité » du public, de « la *certitude* pour chacun de n'être pas refait ». Il rend le sou payé à ceux qui ne seraient pas satisfaits. Discours traditionnel de bonimenteur, dira-t-on. Mais ce n'est pas le profit qui intéresse le poète ici. Il répond à l'appel d'un devoir (« je comprends mon devoir en le péril de la subtile exhibition »). Ce n'est pas lui qui lance le spectacle, mais l'Idée elle-même. D'ailleurs, l'argent n'est pas pour lui, mais pour le pauvre vieillard qui avait une baraque mais rien à montrer (« en faveur d'un quelconque »). On y entend une forme d'ironie à l'égard de ses contradicteurs, dont certains ont en effet considéré Mallarmé comme un charlatan, et se sont estimés « refaits » par cette poésie obscure.

L'ethos de Mallarmé dans la posture du bonimenteur forain est aussi marqué par le succès tout relatif du spectacle. La dame « résign[e] sa faction » immédiatement après le poème, « peut-être faute chez moi de faconde ultérieure² ». Il n'a donc pas été à la hauteur, n'a pas su profiter de la « puissance absolue » de la poésie plus qu'un trop bref moment. La réaction du public semble aussi être mitigée :

Un suspens de marque appréciative sauf quelques confondants « Bien sûr ! » ou « C'est cela ! » et « Oui » par les gosiers comme plusieurs bravos prêtés par des paires de mains généreuses³ [...]

¹ Vers la fin du poème, la discussion entre le poète et sa dame ou Idée relève ce rôle de la foule dont les « variés tympans » sont nécessaires pour l'authenticité du spectacle : « Comme vous, Madame, ne l'auriez entendu si irréfutablement, malgré sa réduplication sur une rime du trait final, mon boniment d'après un mode primitif du sonnet, je le gage, si chaque terme ne s'en était répercuté jusqu'à vous par de variés tympans, pour charmer un esprit ouvert à la compréhension multiple (*Ibid.*, p. 428) ».

² *Ibid.*, p. 427.

³ *Ibid.*

Ce n'est certes pas un four, mais pas non plus un franc succès. Ces « quelques » ou « plusieurs » bravos sont en tout cas loin de ce que produit la machine de Bathybius Bottom. L'apparition de l'« enfantin tourlourou » vient sceller l'échec de la représentation, en montrant que le public n'a pas saisi, et ne s'est pas rendu à l'évidence « impliquée en la parole ». Le soldat s'intéresse plus à la dame faite de chair et d'os qu'en tant qu'Idée¹... Mallarmé est donc tout à fait conscient qu'il n'est pas si facile d'opérer la réunion de la foule et de l'Idée – notamment en temps d'interrègne. Il ne suffit pas de visiter une fête foraine et de se mettre à dégoïser des sonnets élisabéthains. Il y a donc une forme d'autodérision dans le décalage entre le sérieux et l'application de ce bonimenteur malgré lui – et le résultat plutôt maigre.

Avant d'aborder les fameuses « notes en vue du 'Livre' », intéressons-nous rapidement à l'article « La Cour » des *Divagations*, dont le dispositif du spectacle ressemble plus à celui des séances décrites dans les notes :

Ce caractère, nulle fixité, dans la composition d'une élite, officiellement et traditionnellement ne marque personne. Millier le même ou à peu près, en auditoires, mobiles à l'annonce, quelque part, de beau : le chef-d'œuvre convoque. Loin de prétendre, dans l'assemblée, à une place, comme de fondation ou corporative, pour le producteur : il paraîtra, se montrant en l'anonymat et le dos convenables, je compare, à un chef d'orchestre — sans interception, devant le jaillissement de génie possible — ou, il rentre, selon son gré, à l'hémicycle assister, dans les rangs².

Ce qui frappe d'abord, c'est le caractère indéfini du spectacle. « Nulle fixité » dans la composition de l'élite qui y assiste. Elle est composée d'« à peu près » les mêmes chaque fois, se déplaçant « quelque part », partout où le chef-d'œuvre se donne. Le producteur paraît dans le spectacle, ou bien reste parmi les spectateurs, « selon son gré » – l'ambiance est

¹ Selon nous, il n'a pas tout à fait tort de le faire. Cette dame est certes la « vivante allégorie » de la divinité de l'homme, mais elle est aussi et d'abord une femme, belle. Elle est « une contemporaine de nos soirs », dit Mallarmé (*Ibid.*, p. 425). Le possessif au pluriel montre que cela vaut sur un plan idéal pour toute l'humanité : elle est contemporaine « du crépuscule des dieux et de la crise des valeurs », comme dit Bertrand Marchal (*Ibid.*, p. 1340). Mais sur le plan diégétique, cela indique que le *je* passe ses soirées (ou nuits) avec elle. L'une des choses touchantes avec ce poème en prose est la fierté que montre Mallarmé d'avoir le droit de se promener avec cette femme (« seule tu sais Qui (*Ibid.*, p. 425) ») tant admirée. Cela aussi contribue à relativiser la portée métaphysique du poème, en même temps que cette relation charnelle sert de métaphore à la réunion de la foule et de l'Idée que Mallarmé présente souvent comme « noces », « hymen » (voir notamment Éric Benoit, *op. cit.*).

² *II*, p. 267.

décidément détendue dans les séances du Livre. Attribuons ce caractère indéfini au statut virtuel du Livre pendant l'inter règne¹.

On comprend que le « producteur », c'est Mallarmé, ou du moins qu'il se projette dans cette position (ce que les « notes » confirmeront). S'il paraît, c'est « en l'anonymat et le dos convenables », pour ne pas *intercepter* le « jaillissement de génie possible », c'est-à-dire pour ne pas tirer à lui, personnellement, la gloire issue du spectacle et destinée au public.

Mallarmé compare ici l'apparition du producteur à celle du chef d'orchestre². On peut aussi l'apparenter au rôle du prêtre dans la messe, tel que Mallarmé le décrit dans « De même ». Ce prêtre n'*obstrue* pas (n'intercepte pas) la « présence mythique avec qui on vient se confondre³ ». Selon Bertrand Marchal, il faut comprendre que le prêtre officie de dos⁴, comme le chef d'orchestre, comme le producteur du Livre. La place laissée vacante par le prêtre du fait de l'« abandon⁵ » du catholicisme revient donc au producteur, à Mallarmé.

Et ce producteur, s'il paraît, est une figure impersonnelle. Ce n'est pas sa présence qui importe, mais la présence mythique. Malgré cet anonymat, et malgré le doute quant à son apparition, il nous semble quand même que Mallarmé revendique une position privilégiée ici. Pourquoi en effet l'apparition du producteur serait-elle-même envisageable ? Cela n'est pas habituel dans les arts du spectacle, sauf pour recevoir l'acclamation après le spectacle. Mallarmé se projette clairement dans le rôle glorieux de l'officiant, du héros – dont l'impersonnalité ne fait qu'augmenter le prestige, la présence. Pourquoi le fait d'être producteur ou auteur du Livre donnerait-il droit à cette position ? En même temps, il se réserve le droit, « selon *son* gré », de céder la place et rejoindre l'assistance. Tout en disant ne pas « prétendre, dans l'assemblée, à une place, comme de fondation ou corporative », Mallarmé se présente donc comme le Maître incontesté du Livre.

La posture de Maître du Livre, c'est aussi et surtout celle que Mallarmé assume dans les « notes en vue du Livre ». Ces notes, nous avons quelques scrupules à les utiliser dans le

¹ Comme dans « Catholicisme » où Mallarmé justifie le caractère vague de la prophétie: « Le nuage autour exprès : que préciser.. Plus serait entonner le rituel [...] (*Ibid.*, p. 242) ».

² Dans « Plaisir sacré » où Mallarmé décrit un concert, il insiste aussi sur le dos du chef d'orchestre : « Même spectacle chaque saison : une assistance — et le dos d'un homme qui tire, je crois, il paraît le faire, les prestiges de leur invisibilité (*Ibid.*, p. 235) ».

³ *Ibid.*, pp. 243-244.

⁴ *La religion de Mallarmé*, p. 301.

⁵ II, p. 244.

cadre de notre approche rhétorique. Se servir d'elles, c'est contrevenir à l'ordre exprès de Mallarmé dans sa note testamentaire à son épouse et sa fille, rédigée la veille de sa mort :

Le spasme terrible d'étouffement subi tout à l'heure peut se reproduire au cours de la nuit et avoir raison de moi. Alors, vous ne vous étonnerez pas que je pense au monceau demi-séculaire de mes notes, lequel ne vous deviendra qu'un grand embarras ; attendu que pas un feuillet n'en peut servir. Moi-même, l'unique pourrais seul en tirer ce qu'il y a... Je l'eusse fait si les dernières années manquant ne m'avaient trahi. Brûlez, par conséquent : il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants¹.

On ne trouve aucune rhétorique dans ces notes, qui n'ont d'autre destinataire que Mallarmé lui-même. Il n'y prend pas de posture à proprement parler, sinon une posture répondant à ses propres fantasmes. Les notes sont marquées par l'hésitation, par l'instabilité, et il semble plausible que Mallarmé, « l'unique pourrais seul en tirer ce qu'il y a ». Plusieurs commentateurs, Bertrand Marchal et Éric Benoit notamment, ont cependant réussi à tirer quelque chose de ces notes, notamment en les comparant au reste de l'œuvre de Mallarmé. Même si leurs contributions sont convaincantes, elles restent conjecturales, vu l'état du « Livre ».

Ces notes ne réclament réellement pas « approche de lecteur », et le Mallarmé qui apparaît à travers les notes ne correspond donc pas à la « figure de l'auteur » selon notre définition. Elles constituent cependant une preuve que le Livre n'est pas uniquement une « machine à gloire », signifiant vide destiné à créer un mystère prestigieux autour de Mallarmé. Le Livre correspond, voit-on dans ces notes, à un effort réel de Mallarmé, à quelque chose qu'il « e[ût] fait » s'il n'était pas mort prématurément. Alors que nous approchons de la fin de cette thèse, regardons donc ces notes pour voir ce qu'*eût été* la figure de Mallarmé en tant que sujet du Livre.

Cette figure, c'est d'abord celle d'un organisateur d'événement. Beaucoup de problèmes d'ordre pratique se présentent à l'opérateur *in spe*, qui a bon nombre d'hésitations concernant l'organisation. Il y a d'abord le « défi pour faire venir² ». Mallarmé est conscient qu'assister aux mystérieuses séances du Livre ne va pas de soi pour le public. Il envisage la possibilité

¹ I, p. 821.

² *Ibid.*, p. 589.

que personne ne vienne : « il se peut que personne que moi¹ ». Dans ce feuillet 161, cela ressemble à une inquiétude : Il a invité du monde chez lui, mais craint que personne ne vienne. Si cela devait arriver, il a décidé de faire comme si de rien n'était : « fussé-je seul. nier² ». Nous interprétons *nier* ici comme s'appliquant à sa solitude. Il nie donc être seul, fait comme si les invités sont quand même là. Cela concorde avec le fait que le public ne semble pas absolument nécessaire au bon déroulement de la séance. C'est ce qu'indique le feuillet 113, qui traite des « places » du public :

24 places, de fondation. (en 8 de 3 = 24)
quelque [sic] soit le nombre des assistants réels, n'y eût-il que le Lecteur
l'opérateur
et le 25^e est l'opérateur³

Les « assistants réels » comptent moins que les « places, de fondation », et le fonctionnement de ces places ne dépend pas de la présence réelle des invités. Si la séance peut ainsi fonctionner sans eux, il semble pourtant préférable qu'ils soient effectivement présents, comme le montre la remarque « défi pour faire venir ». Le défi peut également tenir à l'aspect financier des séances. Il faut en effet payer pour y assister, ce dont Mallarmé craint un effet dissuasif :

sûr qu'en mettant 1000 f la place personne n'y viendra
bien obligé alors d'inviter ceux qui m'entourent de plus près.
je donne 8000 chaque fois⁴

Il n'envisage donc pas de baisser le prix pour faire venir plus de personnes, car cette somme de 1000 francs a une importante valeur symbolique⁵. Il préfère alors inviter (au sens de « payer pour ») ses amis, non sans quelque irritation du fait de cette si difficile organisation (« bien obligé alors »).

L'aspect financier du Livre est d'ailleurs constamment abordé dans les notes, non seulement pour sa valeur symbolique, mais aussi, semble-t-il, de manière pratique : il faut financer cette fête. Les deux aspects se mêlent cependant. Pour payer l'impression du Livre, Mallarmé a

¹ *Ibid.*, p. 588.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 573.

⁴ *Ibid.*, p. 587.

⁵ Le prix de l'entrée semble d'ailleurs dans beaucoup de feuillets être fictif. Selon l'analyse d'Éric Benoit, les assistants sont censés payer ces mille francs pour être ensuite remboursés par les revenus de la vente du Livre imprimé. Le seul fait que les assistants sont prêts à déboursier le prix d'entrée est alors une garantie de la valeur du Livre.

une solution toute trouvée : « l'annonce paie l'impression et papier¹ ». Le Livre, absolu de la littérature, contiendra donc des publicités ! Il envisage même, semble-t-il, d'organiser une loterie pour lever des fonds : « La réclame paie l'impression et papier (loterie)² ». Un problème qui occupe beaucoup Mallarmé est celui de savoir si les assistants auront droit à la totalité du Livre imprimé, ou juste la partie à laquelle ils auront participé :

chacun ayant droit, pour le fait qu'il assiste une fois, à la totalité s'il la désire³

Mais :

et il faudrait pour satisfaire ce public, comme moyenne — ou que chacun possédât la même chose que moi en tant qu'à lui apparu — il n'a droit qu'à cela —⁴

Et au feuillet suivant :

défi qu'il y en ait un autre que moi par lecture, qui achète les 20 vol. ou s'ils se plaignent que je les [sic] leur souffle ainsi le volume, je consens à le leur faire tirer et le leur communiquer, mais sur leur demande⁵.

Mallarmé s'attend donc à un public exigeant dont tout le monde ne sera pas forcément content de recevoir seulement la même partie du Livre que Mallarmé « en tant qu'à lui apparu », c'est à dire la partie que Mallarmé a lu en sa présence (notons au passage l'importance qu'il attribue à sa propre apparition en tant qu'opérateur). Certains mauvais clients pourraient même se plaindre en estimant que Mallarmé leur « souffle » le volume en ne leur donnant pas la totalité. Il semble réticent à le faire, sans doute pour des raisons matérielles (si chacun ne venait qu'une fois et réclamait tous les volumes « cela fait tout de suite une production à 480 auditeurs x 20 exemplaires = 9600⁶ »). Pourtant, il ne veut pas décevoir les assistants. La solution la plus satisfaisante qu'il trouve est de leur donner uniquement la partie qui les concerne, et leur donner le reste s'ils se plaignent, « mais sur leur demande » (et il semble espérer que pas trop d'assistants le demanderont).

¹ *Ibid.*, p. 606.

² *Ibid.*, p. 612.

³ *Ibid.*, p. 589.

⁴ *Ibid.*, p. 590.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* Il y a 24 auditeurs pour chaque séance (au moins dans la configuration envisagée dans ces feuillets-ci), et chaque séance correspondant à un volume, il y a 20 séances, et donc 480 auditeurs en tout (à condition que chacun ne vienne qu'une fois).

Ce problème est selon nous emblématique de la figure de Mallarmé en organisateur d'événement ou gestionnaire de projet. Il se montre consciencieux, essaie d'envisager toutes les éventualités (« il faut au moins prévoir ce cas¹ [où chacun réclamerait la totalité du Livre] »). Il veut satisfaire les clients, tout en veillant à maintenir le projet dans les limites prévues. D'une manière générale, Mallarmé semble planifier les séances très étroitement. Tout ici prend en effet une valeur symbolique : le nombre d'invités, le prix d'entrée, le cycle temporel des séances. Nous ne nous aventurerons pas à déchiffrer ces valeurs symboliques, mais voulons insister sur cette méticulosité qui marque l'ethos que Mallarmé aurait eu en tant qu'organisateur des séances – s'il avait pu endosser cette figure.

La figure de Mallarmé en tant que sujet du Livre est aussi et surtout celle qu'il appelle le lecteur ou l'opérateur – celle d'animateur de soirées, pourrait-on dire. Ce qui est très clair dans les notes, c'est que l'opérateur est bien Mallarmé. Concrètement, sa tâche est de lire le Livre, mais surtout de composer le Livre en mélangeant, reliant, détachant et redistribuant des feuillets mobiles. Notre objet ici n'est pas d'analyser le sens ou le fonctionnement de cette opération, mais de l'interroger du point de vue de la posture de l'opérateur.

Remarquons d'abord que l'opérateur semble éprouver un grand plaisir dans son rôle :

Lect
je fais donc moi pour le plaisir de me montrer. Soit !
sous un prétexte cela — le livre lettre.
car je pourrais me servir précisément du livre pour le propager — je ne veux,
m'arrête là — parais²

Ce feuillet 77 traite du Lect[eur] (ou l'opérateur), auquel Mallarmé s'identifie en utilisant la première personne. Sa posture est celle de celui qui s'accorde une fantaisie (comme l'indique l'adverbe à valeur concessive « Soit ! »). Il joue le rôle de lui-même « pour le plaisir de [se] montrer ». Le Livre semble n'être qu'un prétexte pour se mettre en scène. En effet, comme Mallarmé le dit aussi dans « La Cour », la présence sur la scène de l'opérateur (ou du producteur) n'est pas strictement nécessaire. Il aurait pu se « servir précisément du livre pour le propager », c'est-à-dire qu'il aurait pu se servir uniquement du livre matériel pour propager

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 564.

le Livre idéal. Mais il « ne veu[t] » opter pour cette solution. Ce n'est pas « selon son gré » ici de rentrer « à l'hémicycle assister, dans les rangs¹ ».

Il « para[ît] » donc, et pas de n'importe quelle manière, comme le dit le feuillet suivant :

me montrer celui — qui sait
en Idée de tout. s. ent. car il faut qu'on suppose cela de moi — sous cet aspect
d'étude — que leur action allèche seule —

m'identifier au livre²

Le Lecteur doit apparaître comme celui qui sait³, qui a déjà percé le mystère. Il est nécessaire pour le fonctionnement du spectacle que le public « suppose » que Mallarmé sait. C'est sur la foi de Mallarmé que le spectacle est jugé authentique. Le poète s'attribue donc une position d'autorité – l'autorité dont tout dépend. Et il y a plus : Mallarmé s'identifie au livre. Le Livre et Mallarmé, ce n'est qu'une seule et même chose dans la scénographie des séances. Mallarmé n'est donc ici pas un simple bonimenteur, placé à côté de l'Idée. Il est au centre, incarnant lui-même cette Idée, prenant la place du héros.

Le savoir du Lecteur réapparaît dans le feuillet 139 où sont évoquées les « Séances d'Interprétation de l'Œ[uvre]. » :

10 Lectures, chacune de 10 invités, à 2 lectures par Séances ou par jour ou 20 invités, dont l'un, à chaque Lecture réduisant les auditeurs à 9 à la séance (x 2 = 18), se met, moi, sachant de quoi il s'agit, à interpréter (il a vu clair, la lueur électr. a été son esprit⁴)

Mallarmé semble d'abord n'être qu'un invité parmi les autres. Puis, il s'avère que ce n'est pas le cas. Parmi les dix invités, se trouvent neuf auditeurs et un Lecteur, *primus inter pares*. On a d'abord l'impression que c'est presque par hasard que Mallarmé assume ce rôle, que n'importe qui parmi les invités aurait pu le faire (« dont l'un [...] se met, moi [...] à interpréter ». Ce n'est évidemment pas le cas, car c'est en tant que « sachant de quoi il s'agit » que Mallarmé acquiert le droit d'interpréter le Livre. Paradoxalement, le poète semble, dans ce texte sans destinataire, avoir beaucoup de mal à assumer clairement une position ascendante sur les autres invités... La scénographie de la séance souligne ici

¹ II, p. 267.

² I, p. 564.

³ Voir aussi Thériault, *op. cit.*, p. 189.

⁴ I, p. 582.

l'autorité du lecteur : il est placé sous une lampe électrique, métaphore de sa lucidité, tout comme le lustre dans « Plaisir sacré » et « Catholicisme ». Comme l'indique le passage à la troisième personne, les parenthèses renferment ce que Mallarmé imagine être l'effet sur les auditeurs de cette scénographie : ce sont les auditeurs qui pensent que Mallarmé « a vu clair ». S'il n'y a pas de rhétorique dans ces notes, les séances du Livre en auraient regorgé.

Toute l'efficacité des séances dépend donc de l'autorité de Mallarmé. Mais c'est une autorité qu'il s'attribue en tant qu'opérateur, et non en tant qu'auteur. Il prévoit bien que « le prix [du Livre imprimé] est à partager entre le vendeur et l'auteur¹ » et envisage donc de faire valoir ses droits financiers en tant qu'auteur. Mais son identité d'auteur doit être éradiquée des séances et du Livre imprimé. Dans le feuillet 57, Mallarmé évoque la difficulté justement de « s'emparer du livre ou de sa valeur en tant qu'à soi — sans s'en révéler l'auteur² ». Or :

honneur est de l'éditer —
montré que soi, si chu du ciel et répondant à tous
— qui peut y tenir [...]
non — celui qui a écrit cela Personne — génie seul³

On retrouve de nouveau le thème de l'impersonnalité liée à la Figure que Nul n'est. Le Livre est anonyme parce qu'il répond à tous. Il doit donc sembler n'être écrit par personne, être « chu du ciel », et il est hors de question de « montr[er] que soi ». Le seul honneur que Mallarmé veut s'attribuer est celui d'éditer le Livre.

S'il n'assume pas l'autorité de l'auteur, il reste en tant qu'opérateur responsable du sens du Livre, semble-t-il. Il peut en effet « endosser » ou non une configuration particulière du Livre :

Cela se répéterait autant de fois que ce vol. (du sens duquel je ne suis pas responsable — non signé tel — tant que je ne me présente pour lire différemment ou l'endosser <le moi, si personne> et *c'est* cela, clairement) que ce vol. a de feuilles⁴ [...]

Dans le feuillet précédent Mallarmé envisage la possibilité d'une configuration qui « ne présenterait pas de sens [...] — ou, [qui] par un hasard en présenterait un de faux qui ne me

¹ *Ibid.*, p. 612.

² *Ibid.*, p. 561.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 621. Les crochets aigus indiquent un ajout interlinéaire.

regarde pas et que je ne reconnais et n'endosse¹ ». La parole de l'opérateur qui doit « endosser » le sens l'emporte donc sur celle du hasard.

Le rôle de l'opérateur est donc prestigieux dans l'esprit de Mallarmé. L'ethos qu'il aurait eu dans ce rôle est clairement fondé sur la *phronesis*. La Lecture fonctionne parce que les assistants supposent que Mallarmé sait. Le poète se projette dans le rôle glorieux de Maître du Livre. Il serait tout-puissant dans le cadre restreint des séances : c'est lui qui réaliserait tout, qui déciderait, et parfois, la présence de l'assistance, des « passants² », ne semble même plus nécessaire. Ce cadre où il règne en Maître peut toutefois paraître modeste. Il y peu d'invités, et les séances compteraient parfois seulement les amis de Mallarmé (« ceux qui m'entourent de plus près »). Comme le dit Éric Benoit, il s'agit d'une « liturgie d'appartement³ ». On est en tout cas loin des « pompes souveraines de la Poésie ». La foule n'est pas présente lors des séances.

On aperçoit cependant une ouverture à la foule dans le Livre imprimé. Dans le feuillet 165, Mallarmé compare la diffusion du Livre à une semence :

Je sème pour ainsi dire ici et là dix fois ce double volume entier — soit 10 x 48 = 480 volumes = et multiplié par 10 séances = 4800 #⁴.

Et plus bas sur le même feuillet :

chacun ayant droit, pour le fait qu'il assiste une fois, à la totalité s'il la désire. je sème cela pour eux ou d'autres, une fois qu'ils sont rentrés en la foule⁵.

Mallarmé sème le Livre, « ici et là », dans l'espoir qu'il proliférera parmi la foule. Après les séances, les assistants « rentr[ent] en la foule » et doivent contribuer à cette propagation⁶. Par ces séances, somme toute modestes, Mallarmé vise en fait un vaste domaine d'action. Dans ce champ secondaire de l'action du Livre, il ne s'est toutefois prévu aucun rôle prépondérant. Son seul « honneur » sera celui d'éditer le Livre. Si son rôle public est d'une telle modestie, on sent fortement dans l'image du semeur la satisfaction narcissique qu'il évoque dans « L'action restreinte » :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 616.

³ *op. cit.*, p. 350.

⁴ I, p. 189.

⁵ *Ibid.*

⁶ Comme le dit Éric Benoit, le modèle est ici les apôtres de Jésus (*op. cit.*, p. 351).

Agir [...] signifia, visiteur, je te comprends, philosophiquement, 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, sûr¹.

La lecture des « Notes en vue du Livre », plaisir de voyeur, donne ainsi l'impression d'assister à l'élaboration progressive d'un paradoxal fantasme de grandeur.

Ces notes, publiées en 1957 par Jacques Schérer, ont fasciné beaucoup de lecteurs. Le rôle de l'opérateur est apparu comme le mode de présence même de Mallarmé. Cela est rendu très perceptible dans *Les mots et les choses* de Foucault :

Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait de lui-même².

Cette image de Mallarmé jonglant anonymement avec des feuillets mystérieux a continué à exercer sa puissance jusqu'à nous. Ainsi, par exemple, chez Diaz :

Quant au *sujet*, au lieu d'être à la fois créature passionnée et créateur inspiré, sujet existentiel et sujet transcendantal, homme et dieu, le voici réduit au rôle latéral de desservant d'un nouveau culte littéraire qui se rend presque sans lui, du fait de sa « disparition élocutoire³ ».

Il faut se souvenir cependant, que cette posture du desservant, de l'opérateur, est une posture imaginaire – elle relève de l'utopie ou du fantasme. Dans son œuvre publiée, Mallarmé ne l'a évoquée qu'indirectement. Dans ces conditions, on ne peut faire de l'opérateur la figure même du poète Mallarmé, comme si tout son œuvre tendait vers ce maître de cérémonie jouant avec des feuillets.

La figure du poète, c'est aussi celle de l'homme de lettres dans les relations qu'il entretient avec ses pairs, avec ses disciples, avec la presse. C'est aussi celle du chroniqueur et critique de l'interrègne. C'est celle, surtout, de l'inventeur d'une cinquantaine de poèmes très beaux, souvent personnels, circonstanciels, mais imprégnés de l'absolu de la littérature.

¹ II, p. 214.

² *Les mots et les choses*, p. 317.

³ *op. cit.*, pp. 639-640.

Conclusion

Au terme de cette étude consacrée à la présence de Mallarmé dans son œuvre, il est temps de revenir brièvement sur les grandes lignes de la recherche que nous avons menée, de rassembler nos idées et de souligner quelques liens transversaux qui se tissent entre les différents aspects de la figure de Mallarmé, telle que nous l'avons esquissée.

Qu'il nous soit permis d'abord d'affirmer que cette figure est assurément présente dans l'œuvre de Mallarmé. Nous étions partis de l'hypothèse selon laquelle l'auteur est toujours présent, puisque tout texte possède un auteur implicite. Nos investigations ont permis de montrer à quel point il est facile de dénicher cette image de l'auteur dans le discours dans le cas de notre poète. L'impression générale qui se dégage de la lecture de l'œuvre de Mallarmé, n'est pas celle de la disparition du poète, mais bien de son apparition. Et celui qui ainsi apparaît est bien un homme, un être humain avec sa personnalité, sa vision du monde, ses humeurs, ses stratégies. Celui qui apparaît, c'est Mallarmé, mais un « Mallarmé » textuel, s'offrant à la « mentale opération » du lecteur, « [s]es traits réduits à des mots, un maintien le cédant à l'identique disposition de la phrase¹ ».

Que le poète se mette en scène en tant qu'énonciateur parlant directement au lecteur, qu'il se raconte comme personnage ou, plus subtilement, que le lecteur doive recourir à des inférences pour deviner le visage de l'auteur dans les coulisses – « Mallarmé » est partout dans son œuvre. Le poète prétend, dans le texte dont nous nous sommes servis pour démarrer cette étude, que la Structure, l'« ordonnance du livre », est nécessaire pour « omettre l'auteur² ». Il nous semble que lui-même utilise en réalité sa propre figure comme principe structurant de son œuvre. Ne peut-on pas finalement dire de l'œuvre de Mallarmé ce que disait Wayne C. Booth de celle de Montaigne :

Le livre de Montaigne, collection divagatrice³ d'opinions sur ceci et cela, doit le peu de cohérence dramatique qu'il possède au portrait constamment inconstant⁴ de l'auteur lui-même, en sa qualité d'écrivain, et le « Montaigne » qui apparaît est tout aussi fascinant que n'importe quel héros de fiction⁵.

¹ « Le genre ou des modernes », II, p. 185.

² « Crise de vers », II, p. 211.

³ Nous forçons à peine la traduction de l'anglais « *rambling* ».

⁴ « consistently inconsistent »

⁵ Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 226.

Constamment inconstante, la figure de Mallarmé l'est tout autant que celle de Montaigne, d'abord parce qu'elle oscille sans cesse entre différentes postures dont les deux extrêmes sont celle du Monsieur (français, petit-bourgeois) et celle de la Figure que Nul n'est.

L'inconstance tient aussi et surtout à l'arabesque que dessinent les mouvements de cette figure dans l'œuvre – l'arabesque de l'ironie que José-Luis Diaz désigne comme la topologie de certains poètes du second romantisme, de ceux qui ne croient plus à la mission du poète¹. Mallarmé a lui-même mené « l'ironie jusqu'à une page cime, où l'esprit chancelle² », comme il félicita Villiers de l'avoir fait. La religion de l'avenir, la divinité de l'homme, l'astre en fête d'où s'allume le génie, le Livre : *est-ce bien sérieux tout cela ?*

À première vue, Mallarmé fait tout pour décrédibiliser celui qui tient ce discours utopique (c'est-à-dire lui-même) : badaud dans « Or », ingénieur de la machinerie littéraire ou prestidigitateur renégat dans « La Musique et les Lettres », guide touristique dans « De même » – les postures du prophète sont comiques, peu adaptées en apparence à la gravité de l'objet du discours. On ne peut manquer cependant cette constance dans l'inconstance qui tient au caractère obsessionnel du rêve mallarméen. Quelle que soit la posture adoptée par le poète, c'est la même idée qui le hante. Donc, oui, c'est sérieux. Nous espérons que cette étude aura contribué à conjurer l'idée selon laquelle la religion de Mallarmé serait « une 'mystique' à demi sincère, à demi politique³ ». À nos yeux, elle est absolument sincère, mais pose en réalité problème politiquement. Si Mallarmé avait présenté ces idées sans les tempérer par l'adoption de postures ironiques, il serait un visionnaire ridicule, un fou⁴.

Ce qui en revanche est très « politique » est donc cette figure elle-même. Par elle, Mallarmé assume, revendique, le caractère extravagant ou divagateur de ses propos. En même temps, il construit sur cette figure l'autorité de son œuvre. En effet, l'autorité de Mallarmé ne repose pas sur une impersonnalité scientifique mais sur un patient travail pour forger l'ethos d'une figure personnelle, sur l'« entregent⁵ » évoqué par Villiers dans « La machine à gloire ». Mallarmé travaille en vue de sa gloire, du resplendissement de son nom dans la mémoire des

¹ *op. cit.*, pp. 539-542, p. 637.

² « Villiers de l'Isle-Adam », II, p. 44.

³ Paul Valéry, *Cahiers*, II, p. 1134.

⁴ À classer parmi les « logophiles » Brisset, Roussel et Wolfson, comme le fait Michel Pierssens (*La tour de Babil : la fiction du signe*, Paris, Éd. de Minuit, « Critique », 1976).

⁵ Villiers, I, p. 587. Le poète aristocrate propose comme autres noms pour le même phénomène « l'intrigue, le savoir-faire, la Réclame (*Ibid.*) ». On voit qu'il s'agit de ce que Valéry appelait « politique ».

hommes. Son autorité se fonde avant tout sur sa faculté de « voir avec les yeux¹ », sur la rationalité lui permettant de distinguer ce qui est utile, et sur sa position sur la scène littéraire. L'ethos de l'autorité est cependant accompagné lui aussi de postures comiques, comme dans « Solitude » où Mallarmé pose tour à tour en poète cherchant à vaincre ses confrères dans des discussions poétiques, vieillard assoupi qui se fait bien malgré lui appeler « Maître », ou encore en oracle sibyllin interviewé par la presse. L'humour qui affecte la figure de l'auteur, loin d'affaiblir son autorité, la renforce, en la rendant moins agressive et, partant, plus socialement acceptable.

Disons quelques mots, enfin, de cette Figure que Nul n'est, qui a traversé cette thèse de part en part. C'est dans cette figure de l'impersonnalité que la présentation de soi chez Mallarmé est le plus intimement liée à l'essence de sa pensée, à sa religion. Si Monsieur Mallarmé est omniprésent dans l'œuvre, le poète a aussi expérimenté avec une autre forme d'énonciateur, conformément à l'idée (non dépourvue d'ironie, elle non plus...) selon laquelle il est « improbable, en effet, que nous soyons vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissions² ». Cette Figure impersonnelle, évoquée constamment dans les *Divagations*, apparaît surtout dans les *Poésies*. Elle joue, dans le texte, le rôle que doit jouer, dans le théâtre à venir, un « acteur effacé³ », celui d'« une présence mythique » avec laquelle le lecteur puisse « se confondre⁴ ». Ce *je* qui ne dit pas *je*, c'est l'homme dans ses « grandes poses », dans son angoisse et son renoncement, dans ce qu'il a de divin, de glorieux. Mallarmé affirme avoir vécu dans la nature une gloire plus glorieuse que la gloire littéraire⁵. Seul face à la forêt automnale et au coucher du soleil, il est devenu *l'homme*, la Figure que Nul n'est. Tout son rêve esthétique est de pouvoir reproduire cette expérience à l'échelle sociale, de permettre à chacun de renouer avec sa nature profonde, de « se percevoir, simple, infiniment sur la terre⁶ ».

¹ Comme il le dit à propos de Gautier (I, p. 1173).

² « De même », II, p. 242.

³ « Catholicisme », II, p. 241.

⁴ « De même », II, pp. 243-244.

⁵ « La gloire », I, pp. 433-434.

⁶ « Bucolique », II, p. 256.

Bibliographie

Œuvres de Mallarmé citées ou consultées

Divagations, Paris, E. Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1897.

Poésies, Bruxelles, E. Deman, 1899.

Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

Correspondance, 1862-1871, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959.

Correspondance, II-XI, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965-1985.

Poésies, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992.

Correspondance ; Lettres sur la poésie, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995.

Œuvres complètes, I-II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003.

Igitur ; Divagations ; Un coup de dés, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.

Divagations, translated by Barbara Johnson, Cambridge, The Belknap Press, 2007.

Critique mallarméenne : monographies citées ou consultées

AUSTIN, Lloyd James, *Essais sur Mallarmé*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

BÉNICHOU, Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

- BENOIT, Éric, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Champion-Slatkine, 1998.
- BERSANI, Leo, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- BOWIE, Malcolm, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- BRUNEL, Pierre, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou Échec au Néant*, Paris, Éd. du Temps, 1998.
- CAMPION, Pierre, *Mallarmé : poésie et philosophie*, Paris, PUF, 1994.
- CELLIER, Léon, *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris, PUF, 1959.
- CHADWICK, Charles, *Mallarmé : sa pensée dans sa poésie*, Paris, J. Corti, 1962.
- COHN, Robert Greer, *Mallarmé's Divagations : A Guide and Commentary*, New York, P. Lang, 1990.
- DAVIES, Gardner, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, Paris, J. Corti, 1987.
- DRAGONETTI, Roger, *Un fantôme dans le kiosque : Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.
- DURAND, Pascal, *Mallarmé: du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.
- DURAND, Pascal, *Crises : Mallarmé via Manet (de 'The Impressionists and Edouard Manet' à 'Crise de vers')*, Leuven, Peeters Vrin, 1998.
- FINAS, Lucette, *Centrale pureté : quatre lectures de Mallarmé*, Paris, Belin, 1999.
- HAUGEN, Arne Kjell, *Mallarmés poetikk*, Oslo, Idé og tanke, 1966.
- KRAVIS, Judy, *The Prose of Mallarmé : The Evolution of a Literary Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- LÜBECKER, Nikolaj d'Origny, *Le sacrifice de la sirène : « Un coup de dés » et la poétique de Stéphane Mallarmé*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003.

- MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, J. Corti, 1983.
- MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Paris, J. Corti, 1988.
- MAURON, Charles, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1968.
- MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris, J. Corti, 1968.
- MAURON, Charles, *Mallarmé par lui-même*, Paris, Seuil, 1964.
- MICHAUD, Guy, *Mallarmé*, Paris, Hatier, 1971.
- MILLAN, Gordon, *Les 'mardis' de Stéphane Mallarmé : mythes et réalités*, Paris, Nizet, 2008.
- MILNER, Jean-Claude, *Mallarmé au tombeau*, Paris, Verdier, 1999.
- MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1942.
- MONDOR, Henri, *Mallarmé plus intime*, Paris, Gallimard, 1944.
- OSTER, Daniel, *La Gloire*, Paris, Pol, 1997.
- OSTER, Daniel, *Stéphane*, Paris, Pol, 1991.
- PAXTON, Norman, *The Development of Mallarmé's Prose Style*, Genève, Droz, 1968.
- PIERSENS, Michel, *La tour de Babil : la fiction du signe*, Paris, Minuit, « Critique », 1976.
- RANCIÈRE, Jacques, *La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- ROBB, Graham, *Unlocking Mallarmé*, New Haven, London Yale University Press, 1996.
- ROBILLARD, Monic, *Le désir de la vierge : Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, 1993.

- ROGER, Thierry, *L'Archive du Coup de dés : étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010.
- RUPPLI, Mireille et Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé : la grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé : La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986.
- SCHÉRER, Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977.
- SCHÉRER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1986.
- SHAW, Mary Lewis, *Performance in the Texts of Mallarmé : the Passage from Art to Ritual*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé : L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998.
- THÉRIAULT, Patrick, *Le (dé)montage impie de la Fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris, H. Champion, 2010.
- THIBAUDET, Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926.
- WALZER, Pierre-Olivier, *Mallarmé*, Paris, Seghers, 1973.

Critique mallarméenne : articles cités ou consultés

- ABASTADO, Claude, « Le 'Livre' de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, 44, 1984.
- BAKKEN, Arild Michel, « Textual Self-Branding : the Rhetorical Ethos in Mallarmé's *Divagations* », *Authorship*, vol. 1, 1, 2011.
- BOURDIEU, Pierre, « Le démontage impie de la fiction : l'esthétique négative de Stéphane Mallarmé », *Literature, Culture, and Society in the Modern Age*, éd. Edward J. Brown, Stanford, Department of Slavic Languages and Literature, 1991.

- DELÈGUE, Yves, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 101, septembre-octobre 2001.
- DURAND, Pascal, « 'La destruction fut ma Béatrice' : Mallarmé ou l'implosion poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, 1999.
- DURAND, Pascal, « Auto/biographie : le dispositif Mallarmé/Verlaine », *Littératures*, 44, 2001.
- DURAND, Pascal, « L'occulte au fond de tous : idéologie et sens littéraire commune », *COnTEXTES*, 2, 2007.
- SANDRAS, Michel, « Blanchot lecteur de Mallarmé », *Maurice Blanchot : récits critiques*, textes réunis par Christophe Bident et Pierre Vilar, Tours/Paris, Farrago/L. Scheer, 2003, pp. 86-87.
- TAKEUCHI, Nobuo, « De la notion de divinité chez Mallarmé », *Études de langue et littérature françaises*, 22, 1973.

Ouvrages collectifs cités ou consultés

- Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, éd. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, Paris, Hermann, 1999.
- Mallarmé*, textes choisis et présentés par Bertrand Marchal, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1998.

Critique générale : ouvrages et articles cités ou consultés

- ALTES, Liesbeth Korthals, *Ethos and Narrative Interpretation : The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln/London, The University of Nebraska Press, 2014.
- AMOSSY, Ruth *et alii*, *Les Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Neuchâtel, Delachaux et Niestle, 1999.
- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 2005.

- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Gallimard, 1998.
- BADIOU, Alain, *Conditions*, Paris, Seuil, 1992.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur [1967, 1968] », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1994, pp. 63-69.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, 2000.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BENNETT, Andrew, *The Author*, New York, Routledge, 2005.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.
- BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* [1961], The University of Chicago Press, 1983.
- BOURSON, Pierre-Alexandre, *L'affaire Panama*, Paris, De Vecchi, 2006.
- BURKE, Seán, *The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Third Edition, Edimbourg, Edinburg University Press, 2008.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* Paris, Amsterdam, 2007.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, éd. J. Engell et W. J. Bate, London, Routledge and Kegan Paul, 1983.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

- CORNILLIAT, François et Richard Lockwood, *Ethos et pathos : le statut du sujet rhétorique*, Paris, H. Champion, 2000.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. Jean Bréjoux [1956], Paris, PUF, « Agora », 1991
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire : scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, H. Champion, 2007.
- FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Bordeaux, Le castor astral, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits 1954-1988*, I, 1954-1969, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria », de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- GOFFMANN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Penguin, 1959.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale* [1966], Paris, PUF, 1986.
- GRONDIN, Jean, « Gadamer's Basic Understanding of Understanding », *The Cambridge Companion to Gadamer*, éd. Robert J. Dostal, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- GUNDERSEN, Karin, *Roland Barthes : teori og litteratur*, Oslo, Aschehoug, 2010.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

- JOHNSON, Barbara, *Mother Tongues : Sexuality, Trials, Motherhood, Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- KAUFMANN, Vincent, *Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- KAUFMANN, Vincent, *La faute à Mallarmé : l'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, 19, 1974.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- MACLUHAN, Marshall, « Joyce, Mallarmé and the Press », *The Sewanee Review*, 62, 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1954, pp. 38-55.
- MACLUHAN, Marshall, *Understanding Media* [1964], New York, Routledge, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MEYER, Michel, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2004.
- MEYER, Michel, avec Manuel Maria Carrilho et Benoît Timmermans, *Histoire de la rhétorique : des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- OSTER, Daniel, *L'individu littéraire*, Paris, PUF, 1997.
- PERELMAN, Chaïm, avec Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation* [1958], Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 2008.
- PERELMAN, Chaïm, *L'empire rhétorique* [1977], Paris, Vrin, 2009.

- PHELAN, James, *Experiencing Fiction : Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, Ohio State University Press, 2007.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Poésie », 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1985.
- SHAW, Mary Lewis et François Cornilliat, « Rhétoriques fin de siècle », *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, C. Bourgeois, 1992.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], publié sous la direction d'Anne Souriau, Paris, PUF, « Quadrige », 2004.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, I-II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, I-II, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974.
- VALÉRY, Paul, *Lettres à quelques-uns* [1952], Paris, Gallimard, 1962.
- VERHAEREN, Émile, *De Baudelaire à Mallarmé suivi de Parnassiens et symbolistes*, Lausanne, L'Age d'homme, 2008.
- VILLIERS de l'ISLE-ADAM, Auguste, *Œuvres complètes*, I-II, édition établie par Alain Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- WIMSATT, W. K. et Monroe Beardsley, « The Intentional Fallacy », *The Verbal Icon*, Lexington, 1954.
- WOERTHER, Frédérique, *L'èthos aristotélicien : genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007.

Autres sources citées

JAURÈS, Jean, *Discours au parlement*, 8 février 1893, retrouvé sur le site internet de l'Assemblée nationale <assemblee-nationale.fr>, 23 février 2015.

Le petit journal : supplément illustré, 11 février 1893.

Le Figaro, 11 février 1893.

La présence de Mallarmé

Résumé

Dans sa thèse intitulée *La présence de Mallarmé*, Arild Michel Bakken interroge la présence de Mallarmé dans son œuvre. Contre l'idée dominante qui fait de Mallarmé le poète de l'absence, Bakken montre que la figure du poète est très présente dans le texte, et que c'est en réalité cette figure qui assure la cohérence de l'œuvre. Utilisant une méthode rhétorique centrée sur l'expérience du lecteur, la thèse montre comment Mallarmé se met en scène. La figure de l'auteur est bien ancrée dans la société de son temps, comme Français, comme petit-bourgeois, comme mari et père. Cette figure apparaît clairement comme une figure de *poète*, mais aussi comme « homme de lettres » et comme journaliste. La thèse montre aussi que le lecteur peut suivre la vie intérieure de la figure comme voyant et comme penseur. Même dans les textes les plus impersonnels, l'auteur n'est pas absent, mais assume la posture de la mystérieuse « Figure que Nul n'est », qui représente l'essence de la subjectivité humaine. Par la mise en scène de sa figure dans l'œuvre, Mallarmé cherche à séduire le lecteur, à obtenir une « gloire », à conférer à son œuvre une *valeur*. La figure de l'auteur, son ethos, est aussi un moyen efficace pour transmettre *les* valeurs du poète, sa vision du monde. Mais la vision du monde qui apparaît chez Mallarmé est constamment minée par l'ironie du poète, qui est le trait le plus caractéristique de sa présence.

Mots-clés : Mallarmé, Stéphane (1842-1898) ; Auteur (esthétique) ; Rhétorique ; Littérature française – 19^e siècle ; Théorie littéraire

Mallarmé's presence

Summary

In his doctoral thesis *La présence de Mallarmé*, Arild Michel Bakken investigates Mallarmé's presence in his work. Against the common view of Mallarmé as the poet of absence, Bakken shows that the figure of the poet is very present in the text, and that this figure is in fact what gives the work its unity. Through a rhetorical method focused on the reader's experience, Bakken shows how Mallarmé stages himself throughout the work. The figure of the author is anchored in the society of his time, as a Frenchman, as a petit-bourgeois, as a father and a husband. It is clearly a *poet* figure, but also an "homme de lettres" and a journalist. The thesis also shows that the reader can follow the inner life of the figure, as a seer and as a thinker. Even in the most impersonal texts, the author is not absent, but adopts the posture of the mysterious "Figure that No One is", representing the essence of human subjectivity. Through the staging of his figure in the work, Mallarmé seeks to seduce the reader, to obtain "glory", to give his work *value*. It is also an effective instrument for transmitting the poet's *values*, his world view. But the world view which appears in Mallarmé's work is constantly undermined by the poet's irony, which is the most characteristic feature of his presence.

Keywords : Mallarmé, Stéphane (1842-1898); Authorship; Rhetoric; French literature – 19th century; Literature – History and criticism – Theory, etc

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 3 – Littératures française et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature française