

L'ouvroir de Mallarmé

Réflexions sur une allégorie

*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
De licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue en le miroir encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.*

De tous les poèmes de Mallarmé, le "Sonnet en or-ix", *Ses purs ongles très haut...*, est à la fois des plus beaux, des plus hermétiques et des plus familiers. L'un de ses vers symboliserait presque le jugement du public éclairé mais rétif, face à la vaine prétention du poète de «*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*» :

Aboli bibelot d'inanité sonore.

Pourtant, il s'agit sans doute du poème dont la signification, en langage de la tribu, est la mieux connue. L'auteur l'a couchée par écrit lui-même, en français de tous les jours, sous forme d'indications pour l'illustration d'une première version de son sonnet par une eau-forte. Dans une lettre à Cazalis¹, Mallarmé décrit cette même scène mais, en quelque sorte, vue de l'extérieur :

Ce poème est aussi « blanc et noir » que possible et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide. Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meuble, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la Grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde.

¹ Lettre à Cazalis de juillet 1868, citée p. 239 dans S.Mallarmé, *Poésies*, Nrf Poésie/Gallimard, Paris, 1992, édition introduite par Yves Bonnefoy et annotée par B. Marchal, qui sera désignée dans la suite de ce texte comme *Poésies*. Cette lettre sera désignée par la suite, tout simplement, comme « la lettre à Cazalis ». Les lettres de Mallarmé seront en général citées par leur date, ce qui permettra de les retrouver facilement dans toutes les éditions. J'utiliserai ici Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard-Folio, 1995, elle aussi éditée par Y. Bonnefoy et B. Marchal, notée *Cor.* dans la suite de ce texte.

Surtout, Mallarmé nous indique le sens symbolique de cette nature morte, par le titre donné à la première version du poème : *Sonnet allégorique de lui-même*. L'ambition de notre essai : respecter ce titre à la lettre, déchiffrer cette allégorie.

Il est en effet surprenant que la si riche critique mallarméenne n'ait pas poussé jusqu'au bout la réflexion sur d'aussi précieuses indications. Pour le public d'aujourd'hui, ce poème reste presque aussi mystérieux que la *Prose pour des Esseintes*. Ni les commentaires, plutôt bibliographiques, de l'édition de La Pléiade², ni ceux, bien plus profonds, d'Yves Bonnefoy et Bertrand Marchal pour l'édition *Poésies*/Gallimard, ne poussent l'analyse des implications de ce titre. Le commentaire de B. Marchal en particulier jette des lumières extraordinaires sur tel ou tel aspect du poème, mais, faute de prendre au sérieux son caractère « allégorique », manque à faire ressortir son économie générale. Quant à Paul Bénichou, il se contente de paraphraser l'atmosphère « énigmatique » du poème... en partant de la première version, qu'il semble considérer aussi valable que la version définitive³, une vingtaine d'années plus tard. Même l'immense Emilie Noulet, qui nous a véritablement ouvert le continent Mallarmé, semble avoir quelque peu délaissé ce sonnet qui pourtant, mieux que bien d'autres, exprime la pensée profonde du poète sur son propre art poétique⁴.

Pourtant, le titre proposé par Mallarmé se présente lui-même comme un défi, un *challenge* pour notre intelligence. L'allégorie, scène concrète représentant une idée abstraite, appelle en effet le public à l'interprétation, et même à une interprétation précise, jusque dans les détails. C'est en quelque sorte un jeu de société, hautement prisé au 19^{ème} siècle. Quand il s'agit en outre d'une « allégorie de soi-même », ce n'est plus une devinette, mais une énigme.

Cette négligence ou cette modestie des interprètes trouvera peut-être sa justification dans la brutale condamnation par Maurice Blanchot, citant André Breton, de ceux qui s'escriment à traduire ce que le poète a

² *Mallarmé. Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de La Pléiade, 1945. Dans la suite de ce texte, cette édition sera notée *O.C.*

³ Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995. P. Bénichou reconnaît toutefois, avec raison, la grande supériorité du remaniement du premier quatrain.

⁴ Emilie Noulet, *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1940, réédition Jacques Antoine, Bruxelles, 1974. Ce livre de l'illustre philologue belge (noté *O.P.S.M.* dans la suite de ce texte) fut le premier à présenter enfin une interprétation d'ensemble, claire et fondée, à ce jour à peine enrichie par les recherches ultérieures, de la trajectoire poétique et des principaux poèmes de Mallarmé. Et cela — peut-être parce qu'E. Noulet était femme et belge — dans un style empathique et lumineux, sans la moindre complaisance pour les tâtonnements initiaux et les excès finaux du grand homme... Avant elle, Camille Soula se lança, depuis la boue des tranchées, dans une tentative équivalente, héroïque, mais, à mon sens, largement fautive, faute de disposer de la correspondance que recueillera et éditera bien plus tard Henri Mondor (*Gloses sur Mallarmé*, Ed. Diderot, 1946, mais le premier texte date de l'été 1918). En particulier, de son interprétation du *Sonnet en or-yx* (« *C'est le sonnet de l'amour satisfait* », p. 140), il ne me semble pas y avoir grand chose à conserver. La publication des lettres par H. Mondor, et leur présentation dans *La vie de Mallarmé* (Gallimard, 1941, noté VM dans la suite de ce texte), marque en effet une rupture. « Mallarmé l'obscur » s'expliquait longuement à quelques aqmis (Cazalis, Lefébure, Villiers, Aubanal...). Connaître ces lettres change tout, en sorte que même les témoignages et analyses du plus grand de ses disciples directs, Paul Valéry, pâlisent devant les études « post-Mondor ».

Les livres d'Émilie Noulet et d'Henri Mondor furent publiés à quelques terribles mois de distance (1940-1941 !), et pourtant se citent élogieusement l'un l'autre, preuve de la collaboration plus ancienne de leurs auteurs. Il n'y aurait sans doute pas de Noulet sans Mondor. Cependant je ne partage pas sans réserve l'éloge de Maurice Blanchot à H. Mondor et j'indiquerai, chemin faisant, pourquoï.

voulu dire : « *Ce que le poète a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit !* »⁵. Ingénieur, économiste et, pire encore, politicien, qui suis-je pour prétendre démentir Blanchot ? Je n'avancerai que quelques excuses.

D'abord, si le poète a dit ce qu'il a voulu dire, cela ne veut pas dire que son lecteur l'aura bien entendu. Nous sommes aujourd'hui rodés au travail utile de la traduction et de la critique, par la pratique, devenue commune, du sous-titrage et du bonus. Par exemple, une version DVD du film d'Akira Kurosawa, *La légende du grand judo*, nous donne ce film en version originale à laquelle peuvent se superposer, au gré du spectateur, le sous-titrage en français, plus un commentaire en continu par un historien et un critique. Rien n'empêche, après cette lecture, de retourner à la version originale non sous-titrée. Mais on ne saurait trop recommander aux non-japonisants de commencer par la version sous-titrée, puis visionner la version commentée !

Ensuite, en matière de traduction, Mallarmé n'est pas n'importe qui. Lui-même traducteur des œuvres d'Edgar Poe, il est sans doute l'un des poètes ayant le plus profondément réfléchi à la nature du langage comme signe. Bien avant que la linguistique ait investi le fonds culturel commun de « l'honnête homme », il a su faire la distinction entre le *signifiant* (le support du signe, par exemple un mot écrit ou prononcé : « fleur »), le *signifié* (le concept, la notion, l'idée de la chose désignée par le signe : l'idée de fleur, la fleur en général) et le *référent* (l'objet matériel, concret ou singulier, dont le concept est l'abstraction : une fleur particulière dont on connaît le calice singulier, que l'on peut montrer). Ou, si l'on préfère la sémiotique de C.S. Peirce, il a su faire la distinction entre l'*objet* dont le *signe* tient lieu et l'idée qu'il suscite chez le récepteur (lecteur ou auditeur) du signe, son « *interprétant* »⁶ :

*Je dis : une fleur !, et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.*⁷

D'ailleurs, ce sonnet (toujours selon la lettre à Cazalis), est « *extrait d'une étude projetée sur la Parole* »⁸.

Plus particulièrement, *Ses purs ongles très haut* se prête spécialement mal à la mise en garde lapidaire de Blanchot. D'abord, on l'a vu, parce que son titre initial appelle lui-même au jeu sémiotique de l'interprétation : « Je suis une allégorie, devinez ce que je représente ; je suis l'allégorie de moi-même, expliquez-moi comment c'est possible ! » Mais surtout parce que l'auteur a lui-même fait la démonstration qu'il existait un niveau, non artistique, ayant la même signification que le poème : la description en langage de la tribu de ce qu'évoque le poème dans la langue pure des anges. Et cette traduction en langage courant se justifie par l'appel à traduire dans un autre langage artistique (l'eau-forte) le même contenu (un salon bourgeois, allégorie d'un poème).

⁵ Maurice Blanchot, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », *Faux pas*, Gallimard Collection Blanche, 1943, p. 128. Breton défendait Saint-Paul Roux et Blanchot morigène ici Charles Mauron.

⁶ « Un signe, résume U. Eco citant Peirce (Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, traduction Grasset et Fasquelle, 1985), est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. »

⁷ « Crise de vers », *O.C.*, p. 368.

⁸ Plusieurs interventions au Colloque *Mallarmé, et après ?* (Tournon, 24-27 octobre 1998) traitent d'ailleurs de l'utilité de la traduction et même du pastiche dans la compréhension de Mallarmé (<http://www.unice.fr/AGREGATION/Documents.html>).

Enfin, ce que Mallarmé a voulu dire dans ce poème, eh bien, justement, il ne l'avait pas dit, en tout cas pas en 1868, année de la première version, et il n'arrivera peut-être à le dire qu'après dix-neuf ans d'efforts, dans la version finale de 1887. Donc, ce que le poète a voulu dire, il n'a pas toujours su le dire. Ou alors, il a changé d'avis.

Quant à nous, nous ferons ici l'hypothèse que ce que le poète a voulu dire, il l'a entrevu dans la première version, et l'a vraiment dit dans la version finale. Autrement dit, la traduction donnée par l'auteur de la première version traduit aussi la seconde version, et l'ambition du titre initial (*Sonnet allégorique de lui-même*) désigne toujours le sens de la version finale.

“Le” sens... N'exagérons rien. Un poème n'a pas “un” sens. Il appartient à chacune de ses lectrices, chacun de ses lecteurs, de se l'approprier en fonction de sa propre culture, de sa propre sensibilité. Le poète offre aux lecteurs une “oeuvre ouverte”. Comme l'Apollon des hymnes delphiques, “*Il n'ordonne ni interdit, il indique*”, suggère. Mais au moins il indique, parfois assez fermement, et au moins faut-il écouter ce qu'il indique. Emilie Noulet affirmait ne pas imposer d'interprétation ni de jugement, mais, par la syntaxe, délimiter ce que Mallarmé n'avait pas pu vouloir dire. Nous verrons que l'analyse allégorique joue un peu le rôle d'une syntaxe du sens, en fixant en quelque sorte un squelette interprétatif assez robuste, sur le quelle les poètes que sont tous les lecteurs placeront la chair et les parures qu'ils penseront y lire.

Un dernier scrupule, inverse, nous retiendrait au seuil de l'aventure du déchiffrement de cette allégorie. Ce poème n'est pas seulement nimbé de mystère, il est le mystère lui-même, il est pure poésie. « *Le sens [de ce poème], écrit Mallarmé, toujours dans la lettre à Cazalis, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots eux-mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une impression assez cabalistique.* » L'expliquer, ne serait-ce point profaner la cabale ?

À cette objection, Mallarmé a d'avance répondu, à propos de la révélation fort prosaïque des « tours de compositeur » derrière un tout aussi cabalistique poème, *The Raven*, livrée dans un texte célèbre par l'auteur lui-même, Edgar Allen Poe⁹. Une profanation qui m'avait choqué à ma première lecture adolescente, je l'avoue. Stéphane Mallarmé, qui savait le choc que la découverte de la « cuisine » derrière ce chef d'œuvre causait déjà chez ses contemporains, prit la défense de l'indiscret poète.

*Tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et ne peut être que feint ; et l'éternel coup d'aile n'exclut pas un regard lucide scrutant l'espace dévoré par son vol (...) Ce Corbeau, si on se plaît à tirer du poème une image significative, abjure les ténébreux errements, pour aborder enfin une chambre de beauté, somptueusement et judicieusement ordonnée, et y siègera à jamais.*¹⁰

⁹ « The philosophy of composition » (1848), dans *Poems and Essays*, J.M. Dent & Sons, Londres, 1958, p. 163. Mallarmé imita l'auto-analyse de Poe et tenta d'en imiter la méthode pour *L'Azur*. Dans une lettre du 7 janvier 1864 à Cazalis (longuement citée dans *Poésies*, p. 196), sur le ton “Mon vieux, écoute-moi ça, tu m'en diras des nouvelles”, il donne une véritable traduction, pas à pas, de son poème, en détaillant les intentions et les inflexions, sans laisser grand place à la libre interprétation du lecteur, chère à son disciple Paul Valéry : « L'âme du lecteur jouit absolument comme le poète a voulu qu'elle jouît ».

¹⁰ « Le Corbeau », *Scolies*, O.C. p. 229.

Abjurons donc les « ténébreux errements » pour relever le défi du titre : *Sonnet allégorique de lui-même*, et cherchons à en tirer une « image significative ». Nous l'avons dit, l'allégorie est un genre hautement prisé au 19^{ème} siècle, commun aux pompiers et aux symbolistes, à l'art officiel comme à l'art maudit¹¹. Plus précis que le « symbole », qui se veut une forme d'évocation, voire de connaissance, par une image, d'un sens caché, mystérieux, l'allégorie se veut un jeu de correspondances, assez détaillé, entre différents éléments de signifiant et différents aspects de signifié, tel que le public, ayant compris le sens général de l'allégorie (souvent donné par le titre), prenne plaisir à en méditer les détails.

En peinture, l'allégorie se présente souvent sous deux aspects : une figure simple et des formes développées¹². La figure simple résume l'essentiel du concept visé en tant que signifié. Elle est déjà complexe, bardée d'attributs et d'emblèmes. Ainsi, la Justice sera représentée comme une femme aux yeux bandés tenant d'une main le glaive, de l'autre la balance. Les yeux bandés peuvent signifier soit son aveuglement, soit au contraire son impartialité. La balance désigne la fonction de jugement de la Justice, l'épée désigne la fonction sociale de la sanction légale. Les figures développées de l'allégorie amplifieront ces éléments dans un sens ou dans un autre : Proud'hon montrera la Justice poursuivant le crime en mettant en valeur le glaive dans la main de la figure féminine et, courant effarés devant elle, des personnages à la mine patibulaire. D'autres au contraire la montreront au tribunal, tenant la balance entre le riche et le pauvre.

Ce qui fait problème d'emblée avec le titre de Mallarmé, c'est que justement une allégorie ne peut pas, en principe, être allégorie d'elle-même. Elle désigne un rapport entre un signifiant matériel (un tableau, une statue, un bronze ou un or représentant une scène concrète) et son signifié, une idée abstraite. Bien sur, le texte d'un poème signifie quelque chose (un récit ou une description) et ce quelque chose a pour sens une morale, ou l'expression d'un sentiment, et en tout cas exprime toujours une certaine idée de la poésie. En ce sens trivial un poème est toujours signe de lui-même. Pour éviter le solipsisme (une sorte de « *Ceci est une pipe* ») il faudrait que, dans l'allégorie de soi-même, les différents étages de la chaîne sémiotique, où chaque signifié est le signifiant d'une autre idée, où chaque interprétant d'un signe est lui-même signe pour un autre interprétant, que ces étages se renvoient donc les uns aux autres, non pas directement, mais en s'entrecroisant. Que, par exemple, ce que décrit le poème soit l'allégorie de ce à quoi « sert » le poème, ou de la façon dont il le sert. Autrement dit, l'énigme du titre ne peut se résoudre que dans une analyse minutieuse des différents plans sémiotiques du poème, c'est à dire de la chaîne des signifiants et des signifiés. Des plans « hiérarchisés », « étagés », comme le précise encore Mallarmé dans la lettre à Cazalis :

J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes façons, parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il peut l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever.

¹¹ Mallarmé, rappelons-le, a composé un *Tombeau* (allégorique, bien sûr !) pour Puvis de Chavannes. Nous ne discuterons pas ici de la différence entre « symbole » et « allégorie » chez les romantiques, les symbolistes ou Mallarmé. En fait on adoptera, parmi l'ensemble des signes, la définition assez exigeante de « l'allégorie » sur les quels s'accordent les dictionnaires (image complexe, signifié complexe mais assez précis), réservant le mot « symbole » à une image plus simple évoquant un vaste bouquet de signifiés potentiels... Nous verrons que c'est également la position de W. Benjamin et de G. Deleuze.

¹² Voir ce mot dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info/arttest/art678.php>

Au premier étage, le signifiant dans sa matérialité absolue : une feuille de papier blanc, rectangulaire, où sont inscrites des traces d'encre. C'est le niveau de base, celui du graphisme, correspondant exact de l'eau-forte que Mallarmé appelle à imprimer en regard du sonnet. N'oublions jamais ce tout premier étage : avec *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé est le premier poète français à avoir ouvertement joué de la typographie ou de la calligraphie du poème comme œuvre d'art à part entière (la poésie arabe, persane, japonaise ou chinoise y avaient, certes, pensé bien avant lui).

Puis, au second étage, ce graphisme, par les conventions sociales de l'écriture, signifie des mots, un discours. On peut discuter si les mots sont donnés d'abord en tant que sens ou en tant que sons. Mallarmé peut certainement être lu, compris et aimé par un sourd de naissance. Mais il est probable que la plupart des lecteurs se murmurent ou lisent le texte à haute voix et considèrent que la poésie qui n'est pas dite n'est pas vraiment de la poésie. Laissons donc en suspens la possibilité de dédoubler en sens et sons, en sèmes et phonèmes, ce premier plan de signifié — ou second étage de signifiant — celui de l'écriture et du langage.

Écriture ou langage, ces mots signifient ensuite (troisième étage) quelque chose dans la langue de tous les jours. Une particularité de Mallarmé est certes qu'il a accentué le décalage entre sa langue de poète et la langue de la tribu. Mais la traduction qu'il a donnée lui-même de ce qu'il a voulu dire (dans une prose que d'aucuns jugeront déjà poétique !) nous rassure sur ce point : « les mots de l'ange » comme « les mots de la tribu » renvoient à des signifiés assez identifiables. Nous n'introduisons donc pas de distinction entre la signification du texte du sonnet et sa traduction en français ordinaire, puisqu'elle nous est directement donnée par Mallarmé, en « sous-titrage » en quelque sorte.

Comment appeler ce troisième étage ? Il n'est pas plus matériel ou « réel » que le monde dont il est le symbole ou l'allégorie. Chez Baudelaire, un coucher de soleil où les fleurs s'évaporent, ici, un salon rêvé, avec de vagues consoles d'où s'absente un objet qui n'existe pas mais que Mallarmé décrit quand même, et un or représentant des êtres imaginaires. C'est simplement le plan de « ce que veut dire » le sonnet, ce qu'il décrit, signifié qui se conserve à travers la traduction d'une langue à l'autre, et même d'un art à l'autre : appelons-le « niveau de la signification littérale. »

Mais bien sûr, ce qui nous plaît dans un poème n'est pas tant ce qu'il raconte ou décrit, que la façon dont il le fait. Nous aimons d'abord dans ce sonnet (si nous l'aimons) la splendeur de certains vers, son mystère, la préciosité chatoyante de ses rimes, sa musique. La langue du poète dit quelque chose de plus que ce qu'il énonce : non pas un effet de signification, mais un effet de beauté, d'atmosphère, qui lui-même a du sens. Nouveau dédoublement : l'effet de signe du poème, c'est sa signification plus le style, la couleur de Mallarmé. Cet effet-là retient l'essentiel de l'effort de la critique littéraire, ce qui est d'ailleurs son métier, la détournant parfois de creuser plus loin. Mais, dans cet essai, je chercherai à élucider un rapport de signifiant à signifié plus précis, celui que vise le titre (*Allégorie*), un rapport entre la signification littérale et un sens allégorique.

Ce troisième étage, dédoublé (une signification plus un style), a d'ailleurs son parallèle immédiat du côté de la représentation plastique : l'eau-forte représentera (aurait dû représenter...) la même scène que décrit le sonnet, avec plus ou moins de « beauté »¹³. Simplement, les arts plastiques figuratifs « sautent » le second niveau

¹³ D'après une lettre de Cazalis, c'est parce que l'éditeur n'était pas un poète que le sonnet de Mallarmé aurait été refusé. Heureux contretemps ? Nous y reviendrons.

(celui du langage), l'image y est directement image de la chose ; contrairement aux lettres, la forme de l'expression (le dessin) évoque directement la forme du contenu¹⁴. Encore ne faut-il pas être naïf, et garder à l'esprit l'importance des conventions culturelles dans la représentation plastique : absence de perspective ou de relief, transposition des couleurs en noir-et-blanc, etc. En outre, l'amateur doit savoir comment on représente une Annonciation¹⁵, une licorne, un phénix, sinon il ne comprend pas ce que lui montre l'artiste. Gardons en mémoire cette possibilité d'une diffraction des niveaux de la représentation plastique : la forme d'une licorne n'est pas forcément l'image d'une licorne.

Enfin, nous accèderons au Graal, le quatrième étage auquel appelle ce poème, appelle toute poésie et probablement toute littérature, et même toute œuvre artistique : l'interprétation symbolique, le sens profond du discours littéral, ce que révèle le symbole, ou ce que dissimule l'allégorie tout en le concrétisant. Dans le cas d'un poème allégorique de lui-même, dont l'auteur est un poète dit « symboliste », l'allégorie sera d'ailleurs, pour une au moins de ses dimensions, allégorie du symbolisme...

“Symboliste” ? Mallarmé ne se désignera jamais ainsi, et nous retrouverons, jusque dans le sonnet, la trace d'un rejet des illusions de sa jeunesse sur la mission “prophétique” du poète voleur-de-feu qui, par ses mots, découvrirait au Siècle les choses cachées par le voile opaque des apparences. Pour ma part, j'avoue partager la défiance d'Emilie Noulet (p. 84) envers le symbolisme de ceux qui s'en réclament : pour être vraiment symboliste, il faudrait déjà être mystique, et n'est pas qui veut Ines de la Cruz ou Hildegarde de Bingen, ni même Victor Hugo. Mallarmé, quant à lui, se dit “orphiste”. Son but est « *l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence* »¹⁶. Nous devons donc nous attendre à ce que le *Sonnet allégorique de lui-même* offre une allégorie éclairante de l'orphisme.

Chaîne de signifiants particulièrement fouillée, « *creusée* », un poème est en un sens toujours un signe de lui-même. Mais pour qu'il ne soit pas un signe trivial, pour qu'il mérite le nom d'allégorie, d'autres conditions doivent être respectées.

Une allégorie, nous l'avons déjà souligné, met en relation comme signifiant une scène concrète, fût-elle imaginaire comme la *Tapisserie de la Dame à la Licorne*, et un signifié abstrait, conceptuel. Un poème allégorique de lui-même doit à tout le moins parler de sémiotique et de poésie (puisque'il est lui-même et poème et allégorie) : son contenu est un art poétique ou un cours sur la fonction symbolique (« orphique ») de la poésie. De la poésie ou de ce poème lui-même ? Ce serait déjà bien beau – mais pas si original – qu'un poème allégorie de la poésie. Plus étonnant semble un poème, un signifiant, allégorique de lui-même comme signifié, et pas d'un autre poème ! Mais c'est encore possible, car le signifié reste toujours un concept, distinct du référent. Même les statues et les fresques allégoriques qui figurent les villes dans les gares parisiennes renvoient à une *idée* de ces villes, ce qui n'empêche pas ces villes d'être des réalités matérielles singulières. De même que le concept de

¹⁴ C'est encore plus clair dans l'Art « abstrait ». Au moment même où, comme on le verra, Mallarmé engageait la poésie dans un mouvement de minoration de la signification au profit d'un lien direct entre « l'effet de beauté » et l'effet de sens symbolique, la peinture entamait une évolution qui, de l'Impressionnisme à l'Art abstrait en passant par le Cubisme, irait beaucoup plus loin dans la recherche d'un lien direct entre les « effets visuels » (rythmes, formes, couleurs) et l'Idée, entre le premier et le quatrième étage.

¹⁵ L'amateur d'aujourd'hui, qui n'a pas lu Panofsky, ignore qu'une Annonciation peut se présenter sous sept poses différentes, selon ce que le donateur commande à l'artiste.

¹⁶ Dans la célèbre lettre « autobiographique » à Verlaine du 16 novembre 1885 (*Cor*, p. 586).

chien n'aboie pas, de même que la Fleur du mot /fleur/ est *absente de tous bouquets*, de même la statue féminine d'Amsterdam au fronton de la Gare du Nord exprime une idée (inhabitable) d'Amsterdam en même temps qu'elle désigne, comme référent, une destination possible pour les voyageurs.

L'allégorie, par ailleurs, est un signe complexe¹⁷. Même sa figure simple est composée de figures et d'attributs élémentaires. Pour la Justice : le bandeau sur les yeux, le glaive, la balance. L'allégorie n'est pas un halo de sens comme chez les Romantiques (le « sentiment » de la Nature) ou chez Baudelaire (le soleil couchant comme symbole du précieux souvenir et de mille autres choses). L'allégorie est un jeu de mise en rapport de chaque détail de la représentation avec un élément de sens. Eh bien, jouons le jeu.

La voie royale du déchiffrement d'une allégorie paraît toute tracée : gravir d'étage en étage la chaîne des signifiants, lire le texte ou le tableau, comprendre "ce qu'il veut dire" (sa signification au plan littéral), construire ainsi dans sa pensée une claire représentation de l'image signifiante, de la ou des figures allégoriques, puis interpréter ces figures, c'est-à-dire deviner et développer les idées abstraites qu'elles représentent. Pour cela, on dispose de plusieurs indices. Le titre d'abord (qui nous dit ici que l'allégorie représente l'idée d'un poème et même de celui-ci), puis un certain bagage culturel de métaphores. Nous savons que la nuit peut être inquiétante et plutôt portée au deuil (sauf dans un contexte érotique, et encore), et qu'une lumière dans la nuit représente plutôt l'espoir ou la consolation. Et nous savons déjà nous-mêmes, un peu, développer l'idée représentée : nous nous « attendons », par conséquent, à trouver tel attribut à côté de tel autre, telle forme développée quand nous avons saisi la figure principale, et cela d'autant mieux que nous sommes des « lecteurs modèles » au sens d'Umberto Eco, parfois trop pressés et pris à contre-pied par l'auteur...¹⁸

Mais il existe une voie plus rude, une « Face Nord » : directement du langage au monde symbolisé, par la voie de la beauté. Par l'effet de sens de la beauté proprement poétique d'un texte, accéder à l'univers caché qu'évoque cette beauté. Il est certain que la plupart des critiques littéraires, impressionnés par les déclarations même de Mallarmé (« *peindre non la chose mais l'effet qu'elle nous fait* »¹⁹) et par un certain préjugé sur ce que doit être la méthode d'interprétation d'un auteur « symboliste », ont privilégié courageusement cette voie-là. Il s'agit en somme de sauter l'étage intermédiaire de la signification littérale, qui nous égarerait, on le soupçonne, vers les fallacieuses facilités de l'usage vulgaire du langage (encore que l'on puisse espérer que les deux démarches convergent...).

L'argumentation de cette tendance de la critique ne manque ni de force ni de pertinence. Sa force, c'est la beauté même du poème, l'amour que nous éprouvons pour lui, avant même de l'avoir « compris ». Sa pertinence

¹⁷ Selon le *Petit Robert*, cette complexité est même la quiddité de l'allégorie : « Suite d'éléments descriptifs ou narratifs dont chacun correspond aux divers détails de l'idée qu'ils prétendent exprimer. » (On sent que le *Robert* ne tient pas le genre allégorique en haute estime).

¹⁸ Selon Umberto Eco (*Lector in fabula*, cité) tout narrateur doit présupposer ou construire un « lecteur idéal » capable d'interpoler du sens entre les phrases de son récit, à l'aide d'une « encyclopédie implicite ». L'encyclopédie n'est pas un dictionnaire (qui ne fournit que des correspondances étroites signifiant-signifié), mais un champ sémiotique associant à chaque mot, à chaque phrase, à chaque situation décrite, un réseau de représentations ouvert, disponible pour des schémas de récits, des métaphores, des associations d'idées. « L'homme posa sa valise et regarda autour de lui... » : le romancier suppose que cette phrase introductive suffit au lecteur pour imaginer une gare et que l'homme arrive...

¹⁹ Célèbre lettre à Cazalis du 30 octobre 1864 annonçant le projet d'*Hérodiade*, *Cor*, p. 205.

est l'insistance de Mallarmé sur l'existence de ce lien direct entre la beauté du texte et la vérité d'un univers autrement inaccessible. Et c'est bien entendu sur des déclarations de ce genre que s'appuie la mise en garde de Blanchot : ce que le poète a voulu dire, il l'a dit, avec cet agencement de mots précis, qui était seul à pouvoir le dire.

En somme, le texte poétique ne produirait pas un double effet de sens (la signification plus le style) mais un seul, la beauté du style, que viendrait parasiter la signification, comme les scénettes pédagogiques ou grivoises des chapiteaux romans détournaient le peuple inculte de l'authentique recueillement, auquel appelle la solennité des colonnes et des voûtes. Tant et si bien que Saint Bernard de Clairvaux préféra chasser l'ornementation représentative du gothique cistercien (comme l'avait fait, bien avant lui, l'art islamique).

Le fameux essai *Crise de vers*, déjà cité pour l'exemple de « *la Fleur absente de tous bouquets* », sorte de testament de Mallarmé composé d'extraits divers de textes antérieurs (notamment de *Divagations*) pour la *Revue Blanche* en 1895, semble en effet marquer la rupture avec le référent, et même avec le signifié commun aux autres usagers du langage, y compris les poètes antérieurs qui croyaient peindre la Nature :

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'oeuvre, 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.

Non seulement le signifiant (« *Une fleur !*») est clairement distingué du signifié et celui-ci du référent, mais cette abstraction du réel qu'opère le langage (« *l'oubli où ma voix relègue aucun contour*») nous épargne les branches, les feuilles et les fleurs connues (les « *calices sus*») et nous fait accéder à l'idée de Fleur. Et pour que musicalement s'en élève l'idée, il faut encore faire l'effort de rompre avec l'usage « commercial » du signe, son usage comme équivalent des choses :

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. A cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée.

Et attention ! il ne s'agit pas seulement de passer de la réalité des fleurs au concept de Fleur comme classe d'équivalence de toutes les fleurs, à la manière dont le numéraire chez Marx représente l'équivalent de toutes les marchandises de même valeur d'échange. « *Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule* », le langage, sous la plume du poète, s'autonomise de cette vile fonction, comme la valeur chez Marx s'envole de la production et des échanges marchands, devient forme développée, crédit, valeur qui se met en valeur, capital porteur d'intérêt, « monde enchanté »²⁰ :

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Alors, dans ce monde enchanté, les figures de mots, devenues autonomes du mode profane, engendrent un univers nouveau :

²⁰ Voir mon livre *Le monde enchanté. De la valeur à l'envol inflationniste*, La Découverte, Paris, 1983. La métaphore poésie / alchimie / finance est très précise chez Mallarmé : « *La pierre [philosophale] annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital, ou le réduisant à l'humilité de monnaie* » (« Magic », *Variations sur un sujet*, O.C., p. 400)

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

Ce monde nouveau et bouleversant auquel nous conduit la Face Nord, Marcel Proust le retrouvera aussi bien dans le Septuor de Vinteuil que dans un pan de mur de Delft sur une toile de Vermeer, comme s'il n'existait qu'un seul monde intemporel de la Beauté à l'horizon de tous les arts. Idée que partage à coup sûr Mallarmé, « *la différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique* » :

Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu, et que, pour en déterminer la vaste ligne, le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer.

Bref : répudions les sirènes de l'explication, oublions la lampe, les vagues consoles, le salon vide, l'or en son miroir et la constellation qui s'y fixe. N'écoutons plus que la Musique pour atteindre à l'immanence de l'originel état, pour retrouver l'Être dans le pli de l'Existant. Ou du moins essayons.

Mais déjà je sursaute, comme un rationaliste rebelle à l'hypnose, ou comme un disciple de Wittgenstein se déprenant de Heidegger (« *Ce qu'on ne saurait dire, il faut le taire* »). On nous demande d'oublier quoi exactement ? Le sens même des mots ? La poésie de Mallarmé serait plus belle pour un Anglais qui l'entendrait dire par un excellent acteur, que pour un sourd-muet francophone ?²¹ Au « second étage », l'écriture se fait-elle d'abord sens ou d'abord sonorité, pour accéder à la notion pure du quatrième étage ?

Redescendons sur terre : nous l'avons déjà noté, Mallarmé ne renonce nullement au numéraire de la signification, et, renonçant plutôt à la « facilité » de suspendre l'obligation de s'expliquer, recourt à la prose pour esquisser l'eau-forte qui serait l'équivalent de son sonnet. Et lisons *Crise de vers* jusqu'à la dernière ligne :

[Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total] vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.

« La réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère » ! Par ces derniers mots de son testament, Mallarmé se réconcilierait-il avec le réalisme du signifié et même, ô horreur, du référent, l'objet nommé ? Ou plus simplement la critique mallarméenne aurait-elle trop sollicité le texte ? La signification de l'objet, nommé dans le langage de la tribu, demeurerait-elle comme réminiscence, dans le langage des anges ? Et que reste-t-il des églantines, des roses et des lilas, dans la neuve atmosphère où musicalement s'élève l'idée même de Fleur ? C'est peut-être justement le déchiffrement de l'allégorie qui nous répondra, puisqu'il s'agit de l'allégorie d'un poème.

²¹ La question n'a rien d'ironique et correspond à l'expérience commune du Français qui assiste à une pièce de Shakespeare en langue originale, ou écoute un lied de Schubert sans connaître l'allemand, même avec le secours aujourd'hui répandu d'un sous-titrage. E. Noulet a exploré (*OPSM* p. 159) l'hypothèse selon laquelle Mallarmé aurait délibérément cherché à faire entendre ses textes comme traduits d'une langue étrangère, et aurait été influencé par son métier occasionnel de traducteur de l'anglais (la réponse de Noulet est : pas vraiment).

Admirons néanmoins, du refuge, les virtuoses grimpeurs de la Face Nord. Ceux qui, pour nous, explorent les multiples rapports entre les sons, les sens, le croisement même des codes de ce « *sonnet nul et se réfléchissant de toutes façons* », pour nous guider, à partir de notre amour naïf de sa savante musique, vers le Vide et le Mystère de son monde symbolique²². Et, les accompagnant aux plus faciles cordées, posons modestement quelques pitons à leur côtés. Nous retournerons ensuite à la voie plus tranquille du déchiffrement allégorique.

Non-spécialistes, amateurs, qu'aimions-nous naïvement en ce poème ? Sans doute d'abord l'exploit somptueux des rimes en or et ix, puis la cadence de certains vers.

L'or et l'X ? La splendeur et le mystère, pour qui perçoit d'abord le sens : notre sourd de naissance. Et notre Anglais ? Il n'entendra, pas plus que la plupart d'entre nous, les jeux mathématiques sur les alternances de rimes masculines et de féminines (qui peut distinguer à l'oreille « onyx » et « nixe » ?) Mais il reconnaîtra, à l'omniprésence du son [or], répété huit fois à la rime, sans compter les rimes intérieures (*au nord vacante, un or*) ou enjambées (*le décor / De licornes*), l'ombre portée d'un autre poème en [or] : *The Raven. Nothing more, Lenore, Nevermore, Nevermore, Nevermore...*

Nous le verrons : Edgar Allen Poe, seul poète que Mallarmé se reconnaisse pour « Grand Maître »²³, est omniprésent dans ce poème, et d'abord par l'atmosphère funéraire qui, elle, n'est perceptible qu'au sens. L'appareil de la Mort est rappelé à chacune des strophes. *Angoisse, cinéraire, Styx, Néant, agonise, défunte...* Tiens, il manque la rime en *Mort* ! La sonorité [Or] est réservée à la glorification, aux arts plastiques (*lampadophore, amphore, un or* : substance et forme !, *décor*), musicaux (*sonore, septuor*) et à la gloire : *s'honore*.

Par la seule magie de cet or, pour qui donc écoute le poème comme une *aria* dans une langue mal connue, dont on admire la musique en saisissant au passage la signification de certains mots devinés, le sonnet baigne au premier abord dans une polarité fondamentale. La Mort du côté du sens, de la signification entrevue, la Gloire du côté des sens, de la beauté des sonorités, de l'art.

La magie de l'X, symbole algébrique de l'Inconnu, est nécessairement plus parcimonieuse : la rime est rare, comme le phonème lui-même, encore qu'il figure ici dans un verbe des plus communs : *se fixe*. Les autres rimes en ix ou ixé sont autrement précieuses (*Onyx, Phoenix, Styx, nixe*), voire mystérieuse (*ptyx*). Mais la préciosité du sens ne doit pas faire oublier ce que doit le sonnet à la sonorité de cet [ix], oxymore d'une voyelle (i) qu'il faut aller puiser dans le fond de sa gorge, et d'une consonne sifflante (x) qui aiguise en flèches les vers qu'elle conclut sans occlure. Nouvelle polarité bas / haut, qui redouble peut-être la polarité Mort / Gloire, mais qui n'est, elle, perceptible que par sa musique.

²² Je pense par exemple, et parmi tant d'autres admirables, au fascinant travail de Claude Abastado, « Lecture inverse d'un sonnet nul », *Littérature*, 6, Mai 1972, ou encore à celui d'Éveline Caduc, *Mallarmé. Etude des deux versions du « sonnet en yx »* (<http://www.unice.fr/AGREGATION/ConfMallarme.html>), qui nous détaille l'immense travail de Mallarmé pour « creuser le vers » en dix-neuf ans.

²³ Voir *OPSM*, p. 150.

Arrêtons nous un instant sur un apparent détail : combien de rimes exactement, dans ce sonnet ? Deux seulement, Or et X ? En réalité quatre, deux masculines (or et ix), deux féminines (ore et ix), comme il se doit, au moins, dans un sonnet. Mallarmé, vrai classique et ex-parnassien, y a veillé. Mais, nous l'avons dit, nul ne peut les distinguer à l'oreille. En prosodie classique, les e muets ne comptent pas en fin de vers (ce qui ne veut pas dire qu'on ne les entende pas du tout !)²⁴ Ils ne constituent pas la voyelle d'un treizième pied, surtout pas derrière une consonne sifflante ou roulante. On prononce "nikss" comme on prononce "onykss" ou "Stykss", et "amphor" comme "un or" ou « décor ». Le poème est donc bien "en or-yx", même si Mallarmé, qui feint de se plaindre d'un manque de rime en ix, ne songe pas à convoquer cet animal, lequel aurait pourtant fait bonne ménagerie avec les licornes !

La question méritait cependant d'être posée. D'abord parce que le riche travail d'Abastado, sur l'alternance et le croisement des masculines et des féminines, nous révèle encore d'autres beautés, où la rime n'est sensible qu'à l'œil, au « premier étage », typographique, comme la beauté de certaines formules de topologie algébrique ou de physique fondamentale.

Ensuite, il ne faut pas oublier qu'à l'intérieur des vers, le e muet doit bel et bien être prononcé entre deux voyelles, et dans ce cas compte pour un pied : "*Sur les créden-ceu, au salon vi-deu : nul ptyx*". Or Mallarmé affectionne les enjambements d'un vers à l'autre. Ne risque-t-on pas de se trouver dans l'obligation de prononcer, assez nettement, certains or-eu, certains ix-eu ? On vérifie que non. Les seuls cas litigieux sont : "*soutient, lampadophore, / Maint rêve...*", mais une pause est imposée par la virgule, "*d'inanité sonore / (Car le Maître...)*", mais ce n'est pas un enjambement (la phrase aurait pu se terminer à "sonore"), et enfin "*se fixe / De scintillations... le septuor*", qui est bien un enjambement. Et nous aurions été obligés de prononcer quelque chose comme "se fik-seu / Le septuor de scintillations". Nous ne sommes en revanche guère tentés de prononcer "se fik-seu / De scintillations" : l'inversion qui commence le dernier vers nous oblige à marquer la pose, à prononcer ce splendide final comme un « mot total », d'un seul tenant, sans liaison avec le vers précédent.

Nous avons donc bien quatorze vers scintillants sur le seul couple de sons : Or et X. Mais cette exploration nous oblige à relever une légère rupture de symétrie. Alors que, dans la version de 1868, il y a bien sept vers en Or, sept vers en X, bref, un septuor d'or-yx, ce n'est plus tout à fait vrai dans la version définitive ! Par un changement de la structure des derniers tercets (Or-X-X Or-Or-X devenu Or-Or-X Or-X-Or), Mallarmé a sorti une X (*rix*) au profit d'un or (*septuor*). Il a donc renforcé la splendeur au détriment du drame, comme si, « vieillard (qu'il n'est pas !) entrant aux jours éternels », il sentait s'estomper sa grave crise spirituelle de 1867 et privilégiait, apaisé, la contemplation de la splendeur du monde.

Mais, plus que dans la rime, la splendeur poétique est dans le vers, « *le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total* », le vers, « *intellectuelle parole à son apogée [d'où] doit, avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.* » Or le vers se fait musique avant tout par la cadence, qui est bien le propre, selon Aristote comme selon Mallarmé, du genre poétique²⁵.

²⁴ « Moyen fondamental du vers », ils permettent même, aux oreilles de Mallarmé, de supporter la régularité de l'alexandrin. Voir la lettre à C. Mauclair, 9 octobre 1897, *Cor.* P. 636.

²⁵ Aristote : *La Poétique*. Mallarmé : « Versification s'il y a cadence... » dans *La musique et les lettres, O.C.*, p. 642. Et bien sûr E.A. Poe : « I would define, in brief, the poetry of words as the *The Rythmical Creation of Beauty* », *The Poetic Principle*, dans *Poems & Essays* p. 99.

Du vers comme musique, le sonnet en or-ix est certes l'un des plus purs exemples. Tous les vers y sont beaux : cueillons-en quelques-uns, vraiment très beaux.

Le premier, *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, seul « déploie le drapeau » de l'alexandrin français à la cadence parfaite (un-deux-trois, un-deux-trois ; un-deux-trois, un-deux-trois)²⁶. Tour majestueuse, il s'aiguise en finale dans la sifflante du yx qui le projette, telle la dernière note de la clarinette dans le *Quatuor pour la fin du temps*, vers l'infini. Si c'est une tour, c'est une Tour Eiffel (en construction en 1887), ou une fusée qui s'élève majestueusement de son pas de tir.

Après un tel décollage, on s'attend que le poème s'achève dans les étoiles, comme tant de chefs d'œuvres de la même époque, l'hérédien *Du fond de l'horizon des étoiles nouvelles* ou l'hugolien *Cette faucille d'or dans le champ des étoiles*. Et en effet : *De scintillations, sitôt, le septuor*. Un vers à la cadence moins classique mais finalement familière : c'est presque la cadence du dernier vers d'Hugo. Nous aurons l'occasion de constater la grande proximité, à tous points de vue, entre la chute (ce n'est pas vraiment le mot !) de *Booz endormi* et celle des *Purs ongles très haut*. À mieux écouter, il y a cependant vers la fin une subtile différence de cadence. Chez Hugo : « un-deux-trois-quat'-cinq-six ; un-deux-trois ! un-deux-trois... ». Chez Mallarmé : « un-deux-trois-quat'-cinq-six ; un-deux, un-deux-trois-quatre. » Pour filer la métaphore pyrotechnique, la fusée qui fuse dans les deux premiers hémistiches est, au second hémistiche, saisie chez Hugo à l'instant où elle éclate, illuminant la nuit, et, chez Mallarmé, une fraction de seconde plus tard, quand elle retombe en pluie d'or, sur les vivants et sur les morts.

Entre ces deux prodiges, le sonnet enchâsse maints trésors aux cadences les plus variées.

Écoutons le sixième vers, *Aboli bibelot d'inanité sonore*. N'y a-t-il pas, dans son rythme heurté de bille qui rebondit avant de s'immobiliser, dans ses allitérations internes de plus en plus resserrées, comme une nuance d'ironie, presque comique ? Une musique un rien persifleuse, qu'annonce déjà le vers précédent *Sur les crédenes, au salon vide : nul ptyx*, quasi décasyllabique par la minceur des syllabes muettes (créden-ces, vi-de), et dont les deux deniers pieds brisent (avec les deux points) le faux suspense du début. « Un-deux-trois-quatre (cinq ?), Un-deux-trois-quatre (cinq ?) : ding ! ding ! » : vous approchiez le Graal ? Sûrs de votre fait ? Pas là ! *Pointe assassine, esprit cruel, basse cuisine*, dirait Verlaine : et pourquoi pas ? On l'a souvent remarqué²⁷, Stéphane ne répugne pas au badinage (ici : un quasi gag sonore), même dans ses textes et poèmes « sérieux ». Il y a du potache chez lui. Mais ici, quel pitre veut-on châtier ?

Au contraire, le douzième vers, *Elle, défunte nue en le miroir, encor nous enchante* par sa langoureuse cadence durasienne, d'alosienne, india-songienne²⁸ : « un-deux, un-deux-trois-quatre, un-deux-trois-quatre,

²⁶ Voir Abastado, cité. Mallarmé, quant à lui, explique ainsi sa réserve à abuser de la scansion classique de l'alexandrin : « à cause de la lassitude par abus de la cadence nationale ; dont l'emploi, ainsi que celui du drapeau, doit demeurer exceptionnel » (*Crise de vers*).

²⁷ « Il existe un autre aspect, badin, de ce monument, une manière de jeu futile qui se délecte au calembour, voire à la parodie. On ne saisira pas Mallarmé si l'on est insensible à son sourire, à son humour... Le sourire apparaît dans le poème mallarméen aux moments les plus graves. » (Jean-Louis Backès, « Mallarmé », *Encyclopaedia Universalis*, DVD Version 10, 2005).

²⁸ En fait, la défunte nue (à la fois jeune mère et jeune fille perdue) est dans *Savannah Bay* et non dans *India Song*. Mais ce vers suggère bien la filiation entre les styles de Mallarmé et de Marguerite Duras (également décriés !) et m'évoque particulièrement la musique de Carlos d'Alosio pour *India Song*.

un-deux ». Le sens rejoint le son : la belle défunte, sa nudité, le miroir, et jusqu'au lacanien Encor ! Mais cet érotisme n'a rien de baudelairien (encore moins de verlainien). C'est l'érotisme à la fois funéraire et sororal, éthéré, angélique, des nouvelles et des poèmes de Poe. Son objet est bien sûr le « premier objet », la jeune mère perdue à cinq ans, la fée

*Qui jadis, sur mes beaux sommeils d'enfant gâté,
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.*

Et c'est aussi la sœur, perdue à quinze ans, c'est l'amie anglaise disparue l'année suivante : terrible cortège de défentes qui marqueront les premiers poèmes de Stéphane, *Sa fosse est creusée* et *Sa fosse est fermée*²⁹, et finalement toute son œuvre, d'un érotisme « angélique » et d'un athéisme parfois blasphématoire.

Mais je m'égarer, loin de l'analyse musicale ou phonologique. Cette brève cueillette s'est déjà révélée fructueuse ! Nous avons donc : une dualité Mort/Gloire, un sonnet qui s'élève au ciel comme une fusée illuminant le monde, l'ange féminin perdu, et une pointe d'ironie contre le ptyx... Soit déjà un peu plus que *du rêve et du vide se reflétant de toutes façons*, nettement moins qu'une véritable allégorie de soi-même. Rappelons-nous : ce sonnet nul plein de rêve et de vide, selon la même lettre à Cazalis représente comme il peut l'Univers... Il est temps à la fin de suivre le chemin plus banal de l'« image significative ».

Donc, de strophe en strophe, Mallarmé nous décrit, comme en panoramique, un salon bourgeois fin de siècle. Il est minuit, le salon est vide. De gauche à droite³⁰, quatre objets, quatre figures allégoriques.

À gauche, une lampe dont le pied figure l'Angoisse et dont le cratère d'onyx éclaire le salon. Au centre, un ptyx. Cet objet est absent, comme l'est son nom des dictionnaires français, ce qui n'empêche pas le poète de lui consacrer autant de place (un quatrain entier) qu'à l'objet précédent. On devine pourtant, à la solennité du premier vers (*Ses purs ongles très haut*) que la lampe est bien l'objet principal.

À droite, la situation est plus complexe. Le troisième objet, « un or » figurant une scène mythologique, se dégage d'emblée : il occupe les derniers pieds du premier vers et le reste du premier tercet, ainsi que le premier hémistiche du second tercet. Mais cet objet doré est lui-même enchâssé dans un dispositif plus vaste, une quatrième figure composée d'une fenêtre, ouverte sur les étoiles, et d'un miroir, où la Grande Ourse vient, par la fenêtre, se refléter :

*Mais proche la croisée au nord vacante [un or agonise]
... dans le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.*

²⁹ O.C., p. 4 et p. 7.

³⁰ Dans quel sens regarder un poème ? Question rarement posée, sauf par les poètes qui prennent au sérieux le « premier étage », celui du graphisme, comme le Mallarmé du *Coup de dé*, l'Apollinaire de *Calligrammes*, le François Lescun des *Réfractations*. Nous y reviendrons, mais ici nous reprenons la convention usuelle des légendes : « de gauche à droite ».

Le troisième objet est placé de telle sorte, par rapport au dispositif fenêtre-miroir, qu'il s'inscrit dans le miroir, juste au dessous du reflet de la Grande Ourse. Il n'est pas très clair, dans la version finale, si cet objet doré est un bibelot posé devant le miroir, sur un manteau de cheminée par exemple — c'était le cas chez mes grands parents, et la petite scène allégorique encadrait une pendule³¹ — ou un bas-relief dans le cadre même du miroir (comme il était précisé en 1868 dans la lettre à Cazalis). Peu importe³².

On remarque que chacun des quatre objets, ou plutôt chacune des strophes qui les décrivent, est articulée à la précédente par une marque d'opposition : « *nul Ptyx...* », « *Mais proche la croisée...* », « *encor Que dans l'oubli fermé par le cadre...* ». Le poème se présente comme une sorte de dialogue, où l'auteur dément les anticipations trop précipitées du lecteur : « Ici, près de la lampe, vous attendiez un ptyx ? Désolé, il est en main. En revanche, près de la fenêtre, vous avez là un or, représentant une nixe. Elle est morte ? Certes, mais voyez : dans le miroir se reflète la Grande Ourse. »

Visiblement, Mallarmé s'adresse ici à des lecteurs idéaux au sens d'Eco, disposant d'une encyclopédie implicite plutôt érudite et proche de la sienne propre... Même s'ils n'ont pas encore deviné le sens de l'allégorie, ils « brûlent ». Il s'agit, bien entendu, de ses disciples, ceux qu'il rassemble chaque mardi en son salon, rue de Rome. Si ce poème est un art poétique, il est aussi un cours, mené comme un dialogue socratique.

Le premier objet, que le vers initial, *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, par sa splendeur même, désigne comme le principal, est facile à identifier. Ne serait-ce que par l'absence de titre de la seconde version du poème. Or, selon une tradition éditoriale constante, un poème dépourvu de titre se voit d'office commis pour titre le premier vers (*incipit*) dans la table des matières. *Ces purs ongles très haut dédiant leur onyx* remplace donc le titre de la première version *Sonnet allégorique de lui-même*, et signifie la même chose³³. A lui seul, le premier vers est la figure, en quelque sorte nucléaire, de la totalité du poème.

Onyx signifie "ongle" en grec. Les ongles tendant leur onyx sont déjà le poème s'offrant lui-même. Que les ongles d'un personnage de bronze soutiennent une coupe d'onyx, ou que la coupe des mains jointes soit en elle-même le globe de la lampe, le geste de l'offrande est en lui-même l'offrande. Les ongles offrent de l'ongle, organe qui persiste à pousser après la mort. Voici déjà notre Graal : cette forme des mains élevées en coupe est

³¹ Que l'on veuille bien me permettre cette évocation personnelle d'un ameublement « fin de siècle ». Car c'est bien sous cette forme qu'apparaît pour la première fois le petit or dans la poésie de Mallarmé : « *Il voit, sur la pendule, un couple antique et fol...* ». Il s'agit du Sonnet *Parce que la viande était à point rotie...* de 1862 ou 63, découvert par Henri Mondor, que Cazalis appelle « La naissance du poète » (cf *O.C.*, p.1392). Comme nous le verrons, ce « décor » (deux personnages mythologiques batifolant) est sans doute celui de la version de 1868.

³² Cas assez fréquent en poésie : le sens allégorique est parfois plus facile à saisir (Ô atmosphère !) que la signification littérale qui en est le signifiant. Ainsi, la première strophe du poème *Artémis* de Nerval, « *La treizième revient, C'est encore la première...* » évoque clairement quelque chose de cyclique – en fait, le sonnet exprime une nostalgie des anciens dieux agraires du temps cyclique, les mythes fondamentaux de la vie matérielle, par opposition aux dieux linéaires, olympiens ou monothéistes, de la modernité qui les ont remplacés. C'est pourquoi, sans doute, son sens littéral est souvent lu comme l'évocation d'une horloge, alors que j'y lis d'abord celle d'un jeu de cartes (deux-trois-quatre-...-dix-valet-dame-roi-as). Sinon, comment comprendre la Reine « *première et dernière* » et le Roi « *le seul ou le dernier amant* » ? (Et en effet, il n'y qu'une dame mais deux hommes dans une couleur, et le dernier est bien le Roi). Mais cela n'a aucune importance pour la compréhension du sens symbolique !

³³ Mallarmé semble d'ailleurs avoir supprimé le titre au dernier moment, jugeant sans doute qu'il était redondant.

d'ailleurs la figure la plus typique de la poésie de Mallarmé³⁴. Geste de l'offrande, mais pas de n'importe quelle offrande. Pas les bras qui déposent le gibier fumant sur les autels païens. Non, geste de la consécration : "*Ceci est mon Sang, versé pour vous et pour la multitude, en rémission des péchés.*" Si Mallarmé est déjà un authentique poète athée, il reste fasciné par le rituel catholique.

Le poème, offrande qui n'a rien d'autre à offrir que lui-même et sans doute qu'à lui-même, offrande immanente, élevée très haut, rédime cependant quelque chose d'en-bas, qui le soutient :

*L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral...*

Ce qui soutient et ce que rédime le poème, c'est donc l'Angoisse, brûlant entre ses ongles les rêves vespéraux, les songeries et les deuils du soir, à l'heure lugubre, minuit, où un autre maître, Edgar Allan Poe, peinait

sur maint curieux et bizarre volume de savoirs oubliés (...) Et chaque tison, mourant isolé, ouvrageait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour - vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin - au chagrin de la Lénore perdue - de la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore...³⁵

Mais de ces peines, la lampe fait combustible, brûlé jusqu'au bout quand poindra l'aube, quand le Phénix, jour ressuscité, achèvera de les consumer. Contrairement au Corbeau d'Allen Poe qui, du buste de Pallas, ne s'envolera *nevermore*. Brûlées sans laisser de cendre aux cinéraires amphores : transmutes, transfigurées.

L'angoisse qui tarade le poète, lampadophore, luciférienne, prométhéenne, le poème la consume en lumière, sans laisser de reste. Dans la poésie, rien ne se perd, tout se transforme, tout se transmute. Rien ne reste des mauvais rêves, tout est transfiguré. En somme, une idée pas si originale :

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or³⁶

disait déjà le Maître originaire, Baudelaire. Dans la lampe du salon de Mallarmé, la poésie s'affirme telle que l'ont déjà conçue les derniers Romantiques, telle que la confirmeront les Symbolistes, telle qu'elle perdure jusqu'à la poésie la plus engagée, où de la nuit des martyrs se lèvent de nouveaux héros :

Ami, si tu tombes, un autre ami sort de l'ombre à ta place.

Notons au passage que le mot qui désigne la figure allégorique (le pied de lampe) est directement le nom du concept de son sens symbolique : *l'Angoisse* ! Et l'on représente cela comment, l'Angoisse ? Comme *Le Cri* d'Edvard Munch ? Peu importe, encore une fois ! Nous aurons bien plus de mal avec le troisième bibelot, « l'or ». Quant au second, le ptyx... nous y venons.

³⁴ Voir l'excellent *Mallarmé. La politique de la sirène*, de Jacques Rancière, Hachette, 1996.

³⁵ E.A. Poe, *The Raven*, traduction S. Mallarmé (1877).

³⁶ «Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or.», *Les Fleurs du Mal*, Epilogue de l'édition de 1861.

La figure principale du poème est donc bien une figure allégorique de la poésie. Sortir de l'Ombre, résister à la Nuit, ou simplement « mettre en lumière » comme une femme « porte au monde », telle serait la mission du poète ? Alors, l'identité de l'Ombre ne serait que relative — « Eux », le Siècle, la Matière, la Bêtise, l'Ignorance, le Spleen, la Finitude, ici : l'Angoisse — mais la mission du poète absolue.

Reste à suivre les développements de cette mission. Vous attendez sans doute une illustration de la manière dont le poète transforme l'angoisse en lumière ? Auprès de l'officiant, sur les crédences : la patène ou le ciboire ? Eh bien non, l'outil que vous imaginez existe en effet, mais il est manquant. Voyez :

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx !

Si le poème est une consécration, l'instrument de l'offertoire en est absent. Le célébrant lui-même, le poète, parti *puiser des pleurs au Styx*, l'a emporté avec lui. Le ptyx serait donc l'outil du poète, sa technique poétique, l'angoisse et le deuil en étant la matière ou l'énergie première ? Mais alors, si le ptyx est l'instrument et le Maître l'artisan, si le salon est son atelier, tous trois (maître, atelier, instrument) s'effacent dans le poème. La lampe brûle seule au salon vide. Que le poète soit déjà retourné puiser d'autres larmes pour un prochain poème, ou que la strophe juxtapose une figure antérieure à celle de l'angoisse porteuse de lumière, le procès individuel de production de la poésie s'efface dans son résultat, comme structure absente de toute œuvre d'art³⁷.

Le ptyx lui-même, on a longtemps cru qu'il n'existait pas, et Mallarmé a feint de le laisser surgir de la magie de la rime, comme Victor Hugo et son Jérimadeth³⁸. Pourtant, ce mot grec désigne, selon Emilie Noulet, un coquillage, une conque. Comment le poète se sert-il d'un ptyx ? Comme instrument de musique que l'on porte à l'oreille ? Comme une coquille pour puiser dans le fleuve des regrets ? En fait, les deux. Avec un ptyx, on puise les larmes du deuil pour produire des sons inutiles, n'ayant rien à signifier qu'eux-mêmes :

Aboli bibelot d'inanité sonore

En somme, un moulin à paroles, mû par le courant des larmes, comme la lampe du premier quatrain brûlait les rêveries de l'angoisse. C'est au fond la même allégorie, mais ce qui était donné au salon comme splendide résultat, le poème porteur de lumière, est donné ici du côté du processus de production, du côté de la « basse cuisine » (Verlaine). La cadence et les allitérations presque comiques de ce passage ne sont pas sans rappeler *la pointe assassine*, ironie que Mallarmé tournait jadis amèrement contre les prétentions des poètes-prophètes tels Hugo, Baudelaire et lui-même (*Le pitre châtié*, 1864-67). Bibelot indispensable à l'artifice, l'art du poète, « *mandore au creux néant musicien* » (la même image, la même année 1887, l'ironie en moins) ne saurait promettre l'accès au Dieu absent. Il ne sait que donner à entendre la beauté immanente de notre univers abandonné.

Nous sommes pourtant toujours dans la définition romantico-symboliste, baudelairienne, de la poésie, *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*. Nous allons y revenir, mais auparavant, un mot de ce que le lecteur pourrait objecter à notre travail de déchiffrement : sa fragilité. J'y répondrai par une anecdote.

³⁷ Voir Umberto Eco, *La structure absente*, 1968, trad. Le Mercure de France, 1972. La « *disparition élocutoire du poète* » selon Mallarmé sera discutée plus loin.

³⁸ *Jérimadeth*, dans l'avant-dernière strophe de *Booz endormi* : on a établi que cette ville au nom parfaitement hébraïque n'existait pas, donc Hugo l'avait impudemment « créée par la magie de la rime » : *j'ai rime à dait* (qui rime avec « *Ruth se demandait* »). La « trouvaille » est d'Eugène Marsan (cf C. Péguy, *Victor-Marie, Comte Hugo*, Œuvres en prose 1909-1914, La Pléiade, p.730)

Lorsque je remis une première ébauche de ce texte à mon ami et parent, le poète François Lescun, celui-ci, entre autres encouragements et remarques pertinentes, ne manqua pas de me faire observer combien mon interprétation du *ptyx* comme « outil, technique du poète » était discutable. La « chasse au *Ptyx* »³⁹ ayant fait l'objet d'une enquête presque internationale, je retournai à la bibliographie savante. Un rapide examen des 35000 pages du Web repérées par Google en cherchant le mot « *Ptyx* » (il en est dans toutes les langues, dont un article d'Octavio Paz sur le sonnet : voici un hapax qui a fait fortune !) montre que tous les spécialistes en discutent à partir de la même « légende littéraire »⁴⁰.

Dans sa lettre du 3 mai 1868 à Lefébure, qui en appelle aussi à Cazalis ("*mes chers dictionnaires*"), Mallarmé écrit:

Comme 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 à fin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime.

Ainsi Mallarmé n'avait pas chez lui de dictionnaire de grec ! Et ni Cazalis ni Lefébure ne lui auraient indiqué que ce mot existait bien dans la langue que sa sonorité et son graphisme même indiquaient, et lui n'en aurait pas tenu compte dans la version finale, dix-neuf ans plus tard ? À qui faire croire cette fable ? Il faudra cependant attendre 1940 pour qu'Emilie Noulet déniche dans le *Thesaurus linguae graecae* le sens de « pli, repli d'un organe » et cite un exemple où *ptyx* signifie "coquille d'huître". Trouvaille révoquée dans les années 1970 par des universitaires décidés à réaffirmer le dogme : le *ptyx* n'a pas de signifié, tandis que les deleuziens se délectaient du « pli » et les psychanalystes de la « coquille » (vulve).

Poussé par la logique de l'analyse allégorique, je m'attendais, quant à moi, à ce que le *ptyx* soit l'allégorie des outils du poète : le second quatrain évoque le poème comme pratique alors que le premier quatrain est l'allégorie du poème comme résultat. Un coquillage, pour puiser les pleurs et en faire des sons, me convenait très bien comme « figure allégorique »

Alerté par les doutes de François Lescun, je fis le geste que j'aurais dû faire depuis quarante-deux ans que ce sonnet m'y incite : lever le bras pour saisir mon dictionnaire de grec classique, le « *Bailly* ». Qui donne les sens suivants : « 1. Pli d'une étoffe. 2. Cuir recouvrant un bouclier. 3. **Tablette ou feuillet pour écrire**. 4. Repli d'une montagne. Par extension au pluriel (Pindare, *Odes*) : **Inflexions ou modulations de la pensée d'un poète** ». Sic ! Et même, plus loin : « *Ptychion* : petit livre, diminutif de *ptyx* ».

Nous nous retrouvons donc un peu dans la situation de l'astronome Le Verrier. Faisant l'hypothèse de la justesse de la théorie de Newton, il observe une anomalie dans la trajectoire d'Uranus, en déduit l'existence d'une planète inconnue, calcule sa position. On braque un télescope dans cette direction et l'on découvre en effet

³⁹ Selon le mot d'Anne-Marie Franc, revue *Europe* de janvier-février 1998. Elle y développerait l'idée d'une faute d'impression dans une édition du dictionnaire *Planche*, celui des collégiens de la jeunesse de Stéphane, où *ptyx* (au lieu de *ptynx*) désignerait un oiseau de nuit. Dans l'édition de 1848 que j'ai pu consulter, il n'y a aucune ambigüité : l'entrée *ptyx* offre sensiblement les mêmes sens que dans le *Bailly* ou le *Thesaurus*.

⁴⁰ Voir la présentation du débat chez Eveline Caduc, <http://www.unice.fr/AGREGATION/SES-PURS-Ongles.html>.

Neptune : « *Le Verrier découvre une étoile du bout de sa plume* », dit un collègue. C'est l'exemple classique d'une hypothèse franchissant avec une précision inespérée un test empirique qui aurait pu la « réfuter » (critère de Popper).

De même, supposant vraie l'hypothèse qu'il faut prendre au pied de la lettre le titre du *Sonnet allégorique de lui-même*, nous déduisons, de l'articulation des deux premières strophes, comme les disciples attentifs de Mallarmé qui s'attendent à trouver quelque chose comme un *ptyx* sur les crédules, que cette chose, le *ptyx*, est l'allégorie des outils et de la technique du poète. Nous braquons après coup sur ce mot le dictionnaire *Bailly*, et retrouvons, avec le sens 3 et le sens étendu du mot *ptyx*, ce que nous avons conjecturé. Ce mot désigne bien les attributs du poète au travail : de quoi écrire, et les plis de sa pensée. Reprenant le procédé de la première strophe (*l'Angoisse* désignée en toutes lettres pour décrire le pied de lampe qui en est l'allégorie), Mallarmé désigne un nouveau signifiant allégorique directement par le nom de son propre signifié (les feuillets où le poète note les inflexions de sa pensée). Mais cette fois il le fait en grec !⁴¹ Ce n'est pas un cas isolé : dans la *Prose pour des Esseintes*, il faut lire « *Anastase !* » comme un ordre en grec, « *Lève-toi !* » Mais le plus extraordinaire, c'est qu'en grec *ptyx* désigne aussi le signifiant de la métaphore : une coquille, pour « puiser »...

En 1895, Mallarmé, ayant retrouvé son dictionnaire (ou consulté la toute fraîche première édition du *Bailly*), peut enfin rendre au *ptyx* son sens premier, en français, dans *Quant au livre*⁴², pour désigner la feuille où le poète, « *noir sur blanc (...) assemble des entrelacs où dort un luxe à inventorier* » :

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini.

⁴¹ Mallarmé et ses amis disposaient-ils d'un dictionnaire donnant les mêmes sens (la première édition du *Bailly* est de 1894 et les contenait déjà) ? Ou un facétieux assistant mallarméen d'Anatole Bailly (Clairin ? Goyau ? son propre fils ?) aurait-il après coup glissé, canular, ces deux acceptions trop belles pour être vraies ? Nous n'avons pu consulter que le *Thesaurus* et l'ancêtre du *Bailly*, le « *Planche* » de 1845, « composé sur le *Thesaurus* » et « adopté pour l'usage des classes par l'Université », qui donne tous les sens qui nous intéressent : pli, coquillage et feuillet (mais pas le sens étendu au pluriel, selon le *Bailly*, qui n'est pas non plus dans le *Thesaurus*). Contrairement à ce que dit E. Noulet (p. 454), le sens de « coquillage » figurait donc bien dans un dictionnaire courant dans les collèges pendant les études de Mallarmé, ce qui ne fait d'ailleurs que renforcer son interprétation. Et le sens de « tablette pour écrire » figure bel et bien, en dernière position, dans le *Thesaurus* : si ce dernier sens n'a pas retenu l'attention d'Emilie Noulet, c'est que le « coquillage » était sans doute trop attirant, et qu'elle ne s'intéressait pas du tout à l'aspect allégorique du poème. Attention toutefois : selon *Bailly*, *ptyx* est défectif, ce nominatif singulier est une forme non attestée (ce que *Planche* ignore). Le mot *ptyx* n'existe peut-être pas, même s'il surgit de la magie de la déclinaison plutôt que de la rime ! Il est surtout féminin : *nulle ptyx* aurait fait boiter le vers. En revanche les masculins et neutres *ptyktos* et *ptyktion* visent les « tablettes pour écrire », comme *ptyché*, dont le *Planche* précise qu'on y grave le nom des vaisseaux !

Aujourd'hui, le « pli » comme « feuillet pour écrire » ne reste dans notre langue que pour évoquer la Belle Époque de Mallarmé (où on le faisait porter par un domestique), et Internet en effacera la mémoire... Quoique, après tout, cet écritoire pliant n'est pas différent, au fond, du *Powerbook* sur lequel j'écris ces lignes, au fond d'un jardin. Quant aux trois mots « *Ptyx*, Mallarmé, *Bailly* », Google ne les associe réellement (en octobre 2005) que pour une seule page, sur les 35000 occurrences de « *Ptyx* ». Un professeur hispanophone (Ramón Buenaventura : <http://librobot.com/ver.php?l=1281&c=poesia&p=40>) cite le *Bailly* sur le *ptyx*, n'en tire rien de spécial et poursuit imperturbablement sur le thème orthodoxe de l'absence de signifié chez Mallarmé ! Donc, ou bien les armées de spécialistes partis à la chasse au *ptyx* n'ont pas songé à ouvrir leur *Bailly*, dictionnaire obligatoire des khâgneux depuis un siècle, ou bien le sens 3 et le sens étendu ne leur ont pas semblé éclairer pourquoi s'embarrasser d'un *ptyx* quand on va puiser des pleurs au Styx, au lieu d'une lyre comme aurait fait n'importe quel poète... Impensable. Mieux vaut imputer cette déconvenue de Google à la misère de nos bibliothèques universitaires et au retard de leur numérisation. Ce qui pose d'ailleurs le problème d'une recherche bibliographique qui serait menée uniquement sur le net : on n'y trouve, en ligne, pour le moment, ni Soula, ni Noulet, ni Abastado...

⁴² O.C. p.370.

On peut dire que notre hypothèse est confirmée (elle ne sera jamais « démontrée »), et nous gagnons de plus de nouveaux sens littéraux pour le mot *ptyx*. Ce qui ne l'empêche pas d'être aussi un pli d'étoffe (la poche des tuniques, mais aussi ce qui permet d'imprimer une image sur une autre surface, le pli deleuzien, etc), ou un objet capable de « puiser » dans un fleuve, comme un coquillage⁴³. Vieille métaphore, commune à toutes les activités intellectuelles : « *Nous puisons dans l'océan avec une coquille* », disait Newton.

Et pour finir sur ce point, qui pose tout de même la question décisive du rapport de Mallarmé aux langages existants, posons la question : qu'est-ce qu'être fidèle à un auteur? Qu'est-ce que respecter sa parole sur lui-même ? Est-ce prendre à la lettre une blague de potache, quand un jeune linguiste écrit à deux copains hellénistes : « J'ai bien envie d'inventer, pour un sonnet en chantier, le mot *ptyx* ; vérifiez donc, mes chers dictionnaires, s'il veut dire quelque chose dans une langue quelconque » ? S'il faut prendre cette missive à la lettre et bâtir, sur cette base fragile, une théorie du signifiant chez Mallarmé, alors il vaut la peine de la relire attentivement, pour en mesurer le sérieux.

Oui, la lettre à Eugène Lefébure du 3 mai 1868 est une lettre sérieuse et grave. C'est une de ces lettres émouvantes de la « crise de Tournon-Besançon »⁴⁴, les deux terribles années de 1866 à 1868 – - où, *creusant le vers* à l'infini pour la rédaction d'*Hérodias*, à la recherche de l'Idéal, de l'Absolu, de l'Azur, Mallarmé, entre 24 et 26 ans, a découvert le Néant, répudié Dieu, et a bien failli y laisser sa santé mentale et physique :

Mon bon vieux...

... Je suis dans un état de crise qui ne peut durer, d'où vient ma consolation : ou j'irai plus mal ou je me guérirai, je disparaîtrai ou je resterai, ce qui m'est parfaitement égal pourvu que je ne demeure pas dans l'angoisse anormale qui m'opprime. – Décidément, je redescends de l'Absolu, je n'en ferai pas, selon la belle phrase de Villiers, « la Poésie » ni ne déroulerai « le vivant panorama des formes du Devenir », mais cette fréquentation de deux années me laissera une marque dont je veux faire un Sacre. Je redescends dans mon moi, abandonné pendant deux ans : après tout, des poèmes, seulement teintés d'Absolu, sont déjà beaux, et il y en a peu – sans ajouter que leur lecture pourra susciter dans l'avenir le poète que j'avais rêvé.

La référence à Hegel (via la Tullia Fabrina de *l'Isis* de Villiers de l'Isle-Adam⁴⁵), la poésie comme « *vivant panorama des formes du devenir* », est une précieuse indication sur la réception du philosophe allemand chez les écrivains français. Nous verrons chemin faisant à quel point Hegel va influencer Mallarmé. Mais la bonne nouvelle est qu'on sent que la crise se termine. Mallarmé va recommencer à écrire, fût-ce au titre d'un Jean le Baptiste du Poète à venir.

C'est alors que surgit la première annonce du poème au *ptyx*. Mais lisons :

⁴³ Dans la version de 1868, Mallarmé parlait du « *ptyx./ Insolite vaisseau d'inanité sonore* », c'est-à-dire vaisselle : nous sommes bien dans la cuisine.

⁴⁴ Voir notamment les lettres : à Aubanel, 16 juillet 1866 (*Cor*, p. 312), à Cazalis du 14 mai 1867 (*Cor*, p. 341), à Lefébure du 27 mai 1867 (p. 346), à Villiers de l'Isle-Adam du 24 septembre 1867 (p. 366), etc. B. Marchal cite (*Cor*, p. 346) une réponse de Lefébure assez spirituelle qui laisse deviner une lettre perdue et importante.

⁴⁵ Sur Mallarmé et l'héroïne d'*Isis*, voir Emilie Noulet. Mallarmé avait dévoré *Isis* dès sa parution, avant de lire Hegel.

Maintenant, riez : mes commissions réelles arrivent. Il faut que vous obteniez de Cazalis l'adresse du magasin où il a acheté son hamac de la rue Jacob, parce que je voudrais suspendre un pareil dans les lauriers de ma cour, et dormir dans la flatterie ombreuse de leurs feuilles, au moins, si je ne puis encore faire des vers ! Je vous condamne à cette adresse exacte.

Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, 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, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais [sic] de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime.

« Maintenant riez ! » Nous sommes prévenus : à prendre *cum grano salis*⁴⁶. Quand on sait que ce jeune homme voue à chaque lettre de l'alphabet une dévotion kabbalistique, qu'il considère les voyelles comme « *la chair des mots* » et les consonnes comme leur « *squelette* »⁴⁷, quand on remarque qu'il choisit d'écrire ce mot « inventé pour rimer avec ix » avec un y grec, cela ne signifie-t-il pas, simplement : « Attention, les amis, je vous envoie prochainement un fameux sonnet, avec le mot *ptyx*. Regardez vite ses multiples sens dans votre dictionnaire de grec » ?

Qui est fidèle à Mallarmé ? Celui qui répète : « Non, le Maître pense que ce mot n'existe pas, donc il ne veut rien dire, c'est le symbole de l'absence du référent et même du signifié » ? Ou celui, celle (Emilie Noulet) qui va ouvrir un dictionnaire de grec ? Parce qu'enfin, l'usage des mots, Mallarmé le théorise en d'autres lettres « sérieuses », comme sa lettre à Ghill :

*Il convient de nous servir des mots de tout le monde, dans le sens que tout le monde croit comprendre ! Je n'emploie que ceux-là (sic). Ce sont les mots mêmes que le bourgeois lit tous les matins, les mêmes ! (...) Mais voilà : s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus ! C'est qu'ils ont été réécrits par un poète.*⁴⁸

Et Claude Abastado de conclure « *Mallarmé n'a pas créé de mots nouveaux. Toute sa conception du langage y contredit.* » Nous voulons bien le croire : *ptyx* n'est pas une création. Mais alors pourquoi du grec ? Bien sûr, pour « faire grec » et rimer avec *Styx* : le sonnet va, d'ici deux vers, basculer dans l'orphisme. Mais plus profondément, il faut accepter l'étrange concordisme platonicien (hérité du *Cratyle*) qui sert à Mallarmé de « doctrine matérialiste » de l'adéquation du Verbe et de l'Univers. Dans la phénoménologie dialectique du Verbe absolu qu'il est en train de bricoler, où l'affrontement de l'Univers matériel et du Néant doit conduire au Livre, il faut bien que les mots soient quelque part l'expression de l'Univers devenu conscient de lui-même, par la bouche du poète devenu impersonnel : « *une aptitude de l'univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui*

⁴⁶ Dans sa petite édition *Mallarmé. Dix poèmes*, E. Noulet cite une autre plaisanterie de notre « monument badin » (Backès, déjà cité). Elle est rapportée par sa inconsciente victime, Heredia. Mallarmé va présenter au maître le poème qui deviendra *Toast funèbre* et lui demande... d'interpréter un vers que lui-même ne parvient pas à comprendre : *J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !* Aussi platement que pompeusement, Heredia s'exécute en citant tel orfèvre italien qui aura gravé une Chimère au fond d'une coupe dorée. Mallarmé s'éclipse en le remerciant avec effusion.

⁴⁷ *Les mots anglais, O.C.*, p. 901, cité par Claude Abastado, « Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé », *Archives des lettres modernes*, n°119, 1970, extraordinaire petit livre qui éclaire lumineusement toute la poétique de Mallarmé, et qui présente p.29 sq. une remarquable synthèse de ses travaux linguistiques.

⁴⁸ Cité par Abastado, p.38.

fut moi »⁴⁹. Si « *l'homme=la nature se pensant* »⁵⁰, alors le langage et les langues réelles sont une émanation de la matière et, derrière leur aspect conventionnel, culturel, arbitraire, nominaliste, on peut tenter de retrouver leurs racines naturelles. Les langues se seraient dégradées et différenciées, elles « *ne sont qu'une transformation, corrompue ou élégante, de parlés antérieurs* »⁵¹. Retrouver ou reconstruire le Verbe absolu, par delà l'évolution hasardeuse des langues, c'est se rapprocher d'une parfaite correspondance (dont l'onomatopée est le paradigme) entre la physiologie des mots (chair des voyelles et des diphtongues, squelette sémantique des consonnes) et la physiologie de la Vie. Mallarmé caressera la « *chimère* » de « *reconstituer l'histoire des lettres de l'alphabet, quelle était leur absolue signification, tantôt devinée, tantôt méconnue par les hommes, créateurs de mots* »⁵². Mots créés pour les langages contingents, datés.

Mais l'histoire des langues est ainsi faite que non seulement les mots exprimant la même idée ont divergé, mais qu'aussi les mots d'une même langue ont plusieurs sens. Ce n'est pas pour Mallarmé un défaut, puisque, précisément, la poésie vise à mettre au jour le rapport entre les choses : correspondances, transpositions, qui se manifestent justement par la polysémie des mots : « *Les mots ont plusieurs sens : nous en profiterons* »⁵³. Les mots chez Mallarmé ne souffrent pas d'absence de signifié, mais de trop-plein de signifiés, et cela pour des raisons ontologiques (ils sont l'expression des correspondances de la Vie), et donc éthiques (le devoir du poète, s'il en est un, est d'expliquer ou du moins recevoir la beauté du monde avec les mots) et esthétiques (jouer sur les mots est le jeu littéraire par excellence).

Mallarmé ne nous a pas légué d'analyse personnelle détaillée de la composition du *Sonnet en Or-yx*, contrairement à Poe de son *Raven* (et lui-même de son *Azur*). Mais il nous a laissé assez de textes théoriques pour l'apercevoir. Respecter Mallarmé, c'est d'abord les lire et essayer au premier abord de s'y tenir. Comprendre ce qu'il cherchait, pourquoi il l'a cherché dans cette direction, pourquoi la richesse de ce qu'il a trouvé lui a procuré, sensualité du mot et intelligence, si parfaite satisfaction, que dix-neuf ans à creuser le vers ne lui ont permis de rien trouver de mieux que le *ptyx*, pour quatrième rime en ix. Et, au risque d'être nous-mêmes potaches⁵⁴, imaginer son ravissement :

« Je cherche une rime en ix. Je la veux symbole de l'effort du poète, avec pour dur squelette le P de pieu, ou le T du travail... Eh bien justement ! Les Anciens avaient ce mot, *ptyx*, ce me semble. Et que nous dit le *Planche* ? que dit le *Thesaurus* ? Que c'est le « pli », oui, pli du feuillet, pli du livre, pli pour replier le Verbe sur l'Univers et le Verbe sur le Verbe, couches successives, comme les « stries » d'une montagne, jusqu'à l'infini. Et aussi « couche de cuir sur le bouclier », que le Poète tient de la main gauche, son œuvre qui le couvre, avec le glaive dans la main droite, face au Siècle épouvanté. Et c'est aussi un « repli d'organe » ? Origine du monde s'ouvrant comme les lèvres de la Femme pour l'engendrement et la retouche de l'Univers ? La paupière qui s'ouvre ou se ferme pour laisser couler des pleurs ou les retenir ? Et voici qu'ils parlent des « coquillages »,

⁴⁹ Lettre à Cazalis du 14 mai 1867, *Cor.*, p.343.

⁵⁰ Lettre à Lefébure du 27 mai 1867, *Cor.*, p. 353.

⁵¹ *Les mots anglais*, *O.C.*, p. 901

⁵² *O.C.*, p. 921

⁵³ *Distique*, *O.C.*, p. 852

⁵⁴ Je m'autorise ici de l'exemple de Yves Bonnefoy, *La hantise du ptyx. Un essai de critique en rêve*, p. 13, William Blake & Co, 2003.

comme les huîtres, « *modo pandentur, modo clauduntur* », tantôt ouvertes tantôt fermées. Et – par exemple ! – c'est, chez Pindare, *Odes Isthmiques*, la feuille de cire qu'on met sur des tablette pliantes, pour écrire ! Un écritoire portatif en somme ? Parfait ! Le même mot pour le signifiant de mon allégorie, le coquillage pour puiser des pleurs au Styx, et pour le signifié de mon allégorie, les feuillets pour métamorphoser en vers les songeries de révolte et de deuil. Pour y faire des mots – *parce que, Degas, on ne fait pas des poèmes avec des idées, mais avec des mots*⁵⁵ — et d'ailleurs, c'est encore mieux : avec certains coquillages on entend justement des sons, la musique spontanée, immanente, de l'Univers, qui est là pour rien, pour le Néant.

Et c'est merveille qu'un seul mot dise tout cela ! Eugène et Henri vont être épatés. Et même là, autour, toute une famille dans les dictionnaires, un réseau de sens : *ptyô*, je plie, et voici, au masculin, au neutre, des tablettes pour écrire, des écrireaux pour donner un nom aux *insolites vaisseaux* en partance vers l'inconnu ! Et tous les jours, à l'origine, en Grèce, les tailleurs, les matelots, les pêcheurs, les pâtres des montagnes, les scribes, les médecins, tous ont employé ce mot, *ptyx*, dans leur métier. Eh oui, ce *pi-tau*, ce piton pour planter, pour creuser le vers, ce P-T, labiale et dentale, occlusives l'une et l'autre, comme le souffle qui, à grand effort, accouchement, en dehors de moi projeté, renverse une barrière de muqueuses qui le retient, impuissance obsessionnelle vaincue, s'exhale, s'extirpe de mon corps, P...T..., flatulence ou expectoration (tenez, là, plus bas, *ptyô*, je crache ! Ptoui : inanité sonore...). Et tu ne le reconnais pas, bourgeois, ce mot du travail de tous les jours ? C'est que moi, Poète, avec un P et un T, l'ai enchâssé, ce *pi-tau*, d'une X, d'une lance, qui va enfin jaillir, du fond de ma gorge, pour siffler jusqu'aux étoiles. Et le Poète l'a fixé là, à cette place-là, ce *ptyx*, à la pliure exacte, vers 5, où il replie l'un sur l'autre, superpose, le vers 7 et le vers 3, le Styx et le Phénix, la Vallée des Morts et la splendeur de la Résurrection... »

Ce monosyllabe, *ptyx*, à lui seul, est déjà l'allégorie du Poème tout entier.

Reprenons donc notre discussion sur cette base mieux assurée. Comme le creuset de l'alchimiste⁵⁶, le *ptyx* est l'outil, la technique, le moyen de transmuter en poème les larmes du deuil : un feuillet pour écrire et les plis de sa pensée. Cependant, si les eaux du Styx semblent bien être la même source primitive d'énergie poétique que les rêves vespéraux, cette seconde strophe introduit un thème plus problématique :

Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.

Le *ptyx*, triomphe du Néant ? Mais de quel Néant s'agit-il ? et Néant, où est ta victoire ? Bien sûr, le néant de son absence. Nous l'avons dit, la poésie comme processus créateur s'évanouit dans son résultat, triomphe dans son produit. Un produit dont l'inanité sonore a été soulignée dès le premier vers : le poème ne dédie rien d'autre que lui-même. L'ironie perceptible de l'*aboli bibelot* ne vise pas la mission transfiguratrice de la poésie, mais toute prétention à une puissance transcendante, gnostique. Et même si "*la poesia es una arma cargada de futuro*" (Gabriel Celaya, chanté par Paco Ibañez), elle n'est pas un appel aux armes, elle n'a aucune valeur

⁵⁵ Réponse à Degas qui, voulant faire un sonnet, se plaignait de ne pas y parvenir, bien qu'il eût plein d'idées. Cité par Abastado, note 20.

⁵⁶ Autre métaphore, suggérée par François Lescun. D'ailleurs Mallarmé lui-même : « *Je dis qu'existe entre les vieux procédés [de l'alchimie] et le sortilège que restera la poésie, une parité secrète* » (O.C. p. 400)

pragmatique ni performative. Cette profession de foi n'a pourtant rien d'un manifeste de l'art pour l'art (nous l'avons dit, elle peut justifier les poèmes les plus engagés), c'est un manifeste de la poésie pure.

Mais, bien entendu, on peut aussi entendre "le Néant" comme "la Mort", et la référence au Styx visité par le Maître (le Poète), et donc au mythe d'Orphée, nous y invite avec insistance. Nous abordons ici un point nodal : ce poème, allégorie de lui-même, et dont l'auteur entend produire « *l'explication orphique de la Terre* », est forcément lui-même orphique. Qu'est-ce à dire ? Le poème, comme processus de création, serait donc en l'honneur de la mort, la voix du poète serait son héraut ? Triomphe "de" la mort, et non "sur" la mort comme on tend à le penser (André Malraux : "*L'art est un anti-destin*") ? Oui. C'est bien au triomphe *de* la mort que renvoie ce vers, avec d'autant plus de force qu'il résonne presque explicitement avec un autre poème, tout proche, dont l'intelligence s'entrecroise à celui-ci, *Le tombeau d'Edgar Poe* :

*Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change
Le poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange !*

À bien y réfléchir, et à réfléchir au mythe d'Orphée, c'est en effet la mort qui est la condition de l'éternité, de l'œuvre d'art, et même de l'identité. Significativement, le paradoxe apparent du premier vers (*Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*) est si profond qu'il est passé dans le langage courant (au moins des *happy few*). D'une certaine façon, ce vers redit la même chose que *Ces purs ongles très haut dédiant leur onyx* : par la mort, ce qui existe dans le contingent devient ce qui est dans l'absolu. L'ongle devient onyx.

La mort, ou l'oubli. Il n'y aurait pas de mémoire, d'effort pour magnifier la mémoire, pour ressusciter et magnifier par l'art ce que *Mort tient* (Hélinand de Froidmont), si n'étaient déjà passés la douleur, la mort, l'oubli. Et si par Néant nous entendons cette mort-là qui n'est pas suivie d'une vie éternelle, c'est-à-dire ce Néant-là qui terrifie Mallarmé, « *le Rien qui est la vérité* », alors il ne reste que l'art pour « faire avec » la mort, c'est même le seul objet dont le Néant s'honore.

Il faut prendre au sérieux ce moment nécessaire de la mort, de l'aboli, de l'oubli - où nous retrouvons bien entendu Blanchot. Mallarmé n'est pas seulement l'un de nos premiers sémioticiens, il est aussi l'un de nos premiers hégéliens. Il a découvert Hegel à 24 ans, et cette découverte n'eut rien de formel. Mallarmé commença réellement à écrire une théorie du langage homologue à la *Phénoménologie de l'esprit*, où le Verbe tient lieu de l'Esprit absolu⁵⁷. Les trois premiers pas de la *Phénoménologie de l'Esprit* (l'Être - le Néant - le Devenir), il les connaît. Il sait le travail du négatif, la positivité du néant et de l'oubli. L'Univers - l'Oubli — le Livre ? Nous verrons que, plus profondément, la dialectique du monde et du langage deviendront chez lui une vraie religion.

Pour que le temps soit retrouvé, encore faut-il qu'il ait d'abord été perdu : « *Soit que la foi qui crée, dira Marcel Proust, soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs que l'on me présente aujourd'hui ne me semblent pas de vraies fleurs* ». Églantines perdues et retrouvées de Tansonville, persistants lilas de Méséglise, grain de sénévé tombé en terre de la parabole évangélique, Koré emportée sous terre par Hadès pour présider à la germination du blé, nous sommes ici dans la représentation commune, depuis

⁵⁷ Voir ses notes dans « Distique », *O.C.*, p.853, et la synthèse d'Abastado.

le néolithique, aux mythes agraires, artistiques et religieux. La référence virgilienne nous confirme dans l'universalité de l'allégorie visée par Mallarmé. Car avec Orphée et Eurydice, Virgile sut transfigurer le vieux mythe agraire en allégorie fondatrice de la poésie et en préfiguration géniale du mythe chrétien.

C'est donc enhardis que nous affrontons le troisième objet : la nixe (la nymphe, ou plutôt la naïade) terrassée par les licornes « ruant » (crachant) du feu⁵⁸. Allégorie livrée sans sous-titre à notre sagacité, contrairement à l'Angoisse lampadophore. Il ne faudrait pas pourtant sauter trop vite aux conclusions, en identifiant cette scène à la mort d'Eurydice. Bien entendu, ce décor qui se donne immédiatement comme une allégorie mythologique (une allégorie dans l'allégorie, donc) a forcément quelque chose à voir avec Eurydice. La *défunte nue*, si l'on veut bien entendre dans ces mots une morte dénudée, et non, comme il est licite également, équivoque bien sûr voulue, la Nue défunte, évoque certainement la Lénore du *Corbeau*, l'aimée que le poète va pleurer au Styx, Lamartine au lac du Bourget, et tant d'autres mortes chantées par les poètes. Pourtant, Mallarmé nous met en garde, d'abord par ses références à une mythologie plus nordique (nixes, licornes) que gréco-latine.⁵⁹ De plus, Eurydice est morte piquée par un petit serpent. Et d'ailleurs, la licorne ne crache pas non plus de feu⁶⁰.

Ici, nous prenons conscience que Mallarmé ne nous livre pas seulement un art poétique, mais un cours de sémiotique, sous forme de dialogue socratique avec des disciples trop pressés.

« — Voyons, jeunes gens, je n'ai pas dit qu'il s'agisse de licornes. J'ai dit :

Un or

Agonise selon PEUT-ETRE le décor

De licornes ruant du feu contre une nixe.

L'artifice de tout à l'heure, en désignant l'Angoisse, était un peu facile. Cette fois, à vous d'y réfléchir ! J'ai, avec les mots de ma langue, à l'étage du langage, cherché à évoquer, à l'étage de la signification littérale, la forme (à l'étage matériel) de cet objet dont la matière est dorée, afin de vous aider à en identifier la signification picturale. Cette forme POURRAIT ETRE celle de licornes. Mais comme les licornes ne crachent pas de feu, il ne s'agit donc pas de licornes. Alors, mes amis, comment voyez-vous cet or ?

— Eh bien, Maître... comme un fouillis de gueules chevalines, chaque tête armée d'une corne et crachant du feu...

— C'est-à-dire comme... ?

— Comme une hydre !

⁵⁸ Non, les licornes ne ruent pas des quatre fers pour estourbir d'étincelles la nixe : il est d'ailleurs peu probable que les licornes soient ferrées... « Ruer », transitif, signifie encore « jeter (une pierre) avec violence » chez Molière. Selon Littré, ce transitif est déjà vieilli. Nous n'avons gardé que les sens réflexif (se ruer) et intransitif (pour les chevaux). Quant aux nixes, ondines à la peau verte de la mythologie germanique, elle resurgiront dans la poésie française avec les *Rhénanes* : « *Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été.* » Aujourd'hui elles ont bien sûr leur blog : <http://www.u-blog.net/nixe>.

⁵⁹ Selon C. Soula (*Gloses sur Mallarmé*, 1919, éditions Diderot, 1947, p. 137) Mallarmé aurait pu trouver dans Heine (*De l'Allemagne*) la relation de combats entre les licornes et les nixes. Non vérifié.

⁶⁰ Absolument pas. Voir la thèse très complète de Bruno Faidutti, *Images et connaissance de la licorne (Fin du Moyen-Age - XIXème siècle)*, Paris XII, 1996, <http://faidutti.free.fr/licornes/these/these.html>

— Assurément. Et cette défunte nue en le miroir, n'avait-elle pas quelque chose...

— ...d'un ange ! Elle avait quelque chose d'un ange. Un ange et une hydre !?

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange...

Voulez-vous dire, Maître, qu'il s'agit du bas-relief ornant *Le tombeau d'Edgar Poe* ?

— Eh ! Quel plus bel ornement pour la tombe d'un poète, Messieurs, que l'allégorie du poème lui-même ? Quant au sens de cette allégorie, vous le connaissez déjà.

— En effet, Maître :

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !

Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief

Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne...

Ce serait toujours la même idée, n'est-ce pas ? L'affrontement de la terre et du ciel, de la boue et de l'idéal, de la mort et de la transfiguration... Les poèmes diraient-ils toujours la même chose ?

— Un poème redit toujours la même chose, la poésie dit toujours la même chose, et d'ailleurs

je vénère comment, par une supercherie, on projette, par quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque, chez nous, de ce qui là-haut éclate !⁶¹

Mais les poètes ne disent pas tous la même chose, tous les poèmes ne disent pas la même chose.

— Cependant, Maître, dans le *Tombeau d'Edgar Poe*, « *Le poète suscite avec un glaive nu / Son siècle épouvanté...* ». Mais, dans cet or, la nymphe est morte, vaincue !

— « *Encor que* », mes enfants, « *encor que* »... [ici, le Maître caresse sa barbiche]

encor

Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe

De scintillations sitôt le septuor ! »

Le décor allégorique de l'objet doré n'était donc pas entièrement compréhensible, puisque l'allégorie n'est complète qu'avec le quatrième objet, le dispositif de la fenêtre et de la glace, qui permet à La Grande Ourse de se fixer au cœur du salon, dans le cadre du miroir, juste au-dessus du meurtre de la nixe. C'est l'ensemble des deux dernières figures, imbriquées l'une dans l'autre, qui compose la seconde forme développée de l'allégorie (après celle du moulin à paroles captant l'énergie du Styx). Et, comme de juste, cette nouvelle forme développée répète toujours la même chose (*Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*) que la figure simple de l'Angoisse lampadophore, elle-même déjà toute entière en germe dans la figure nucléaire du premier vers, les ongles dédiant leur onyx. Ce sonnet est comme un éventail qui se déploie⁶².

Concentrons-nous d'abord un moment sur les détails de ces deux figures.

⁶¹ « La musique et les lettres », *O.C.*, p. 647.

⁶² Autre figure de base de la poétique mallarméenne, selon J. Rancière, cité.

Le troisième objet semble bien, directement, une allégorie au sens le plus classique. On imagine un petit bibelot fin de siècle avec une étiquette : « L'Idéal vaincu par la brutale Matière ». La défunte, nue, la nixe, est aussi la Nue, défaite, dans le « Grief du Sol et de la Nue ». Son triomphe est pour plus tard et plus haut : dans la Mort. Il n'en fut pas toujours ainsi : étrangement, dans la première version de 1868, c'est la nixe qui l'emporte ! Nous y reviendrons.

Mais remarquons ce passage à un troisième cas de figure allégorique. Au vers 2, le pied de lampe est désigné par le nom de la notion dont il est l'allégorie : « *l'Angoisse* ». Au vers 5, le même mot grec, *ptyx*, désigne le signe allégorique (un « coquillage » pour puiser l'eau du Styx) et le sens allégorique (les « feuillettes » pour noter les « plis de la pensée » du poète). Maintenant, la « *défunte nue* » est à la fois, selon la façon de lire le substantif et l'adjectif, le nom de la figure allégorique (la nixe morte) et celui du sens allégorique (la « Nue » vaincue). Mais ce dernier nom est lui-même une image (la « Nue » pour « l'Idéal »). On s'en aperçoit à peine, tant « la Nue », « l'Azur », « le Ciel », sont devenus des clichés, des métaphores passées dans le domaine public. Rhétoriquement, Mallarmé guide ses lecteurs (ceux du moins qui prennent au sérieux le titre *Sonnet allégorique*) par des exercices de plus en plus difficiles.

Le quatrième objet, quant à lui, dispositif optique complexe (une fenêtre – un miroir) , apparaît comme une sorte de périscope à capter les étoiles, « *qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde* ». Dans l'espace clos, sombre chapelle dédiée au deuil et à l'angoisse, il apporte « *ce qui là-haut éclate* » : la splendeur. Dispositif classique de la chapelle baroque qui, monade leibnizienne⁶³, communique avec l'Au-delà par d'étroites fenêtres dans la coupole. Comme une machine de Carnot, la poésie a besoin d'un « dehors » où elle cueille sa splendeur, elle ne peut s'alimenter à la seule source morose du deuil. Mais on ne pourrait pas non plus en comprendre l'utilité sans l'autre moitié de l'allégorie, l'or qui « *agonise* » à la lueur de la lampe de la première strophe.

La synthèse des deux moitiés de l'allégorie, des deux sources de la religion et de la poésie, a lieu dans le miroir. Le miroir ? Autre métaphore devenue commune de l'œuvre d'art : « *Le miroir brisé d'une servante* » est l'allégorie de l'art irlandais selon Stephen Dedalus, aux premières pages de *l'Ulysse* de Joyce, contrastant avec le miroir au cadre doré, petit-bourgeois, du salon de Mallarmé⁶⁴. Quelques centaines de pages plus loin, Dedalus lâchera d'ailleurs : « *Mallarmé : la plus fine fleur de la corruption* »⁶⁵.

Dans ce miroir ou plutôt dans le cadre se fixent, en bas, la mort de la nymphe, et, au-dessus d'elle, le septuor de la constellation. Dès lors, le cadre se présente comme celui d'un tableau, obéissant à une disposition, elle aussi baroque, le plan dicté par la Contre-Réforme et le concile de Trente à la peinture religieuse, comme *La Mort du Comte d'Orgaz* du Greco à Santo Tomé de Tolède : en bas, ce qui se passe sur terre (la mort du saint ou du chevalier), en haut, la contrepartie céleste (sa résurrection et son ascension auprès de Dieu). Victime de l'hydre, la nixe ressuscite, comme le Phénix du premier quatrain, sous la forme d'une constellation. Soit, allégoriquement : l'Idéal, écrasé par la vile Matière, est transfiguré par la poésie en « septuor ». C'est-à-dire ?

⁶³ Selon l'interprétation du baroque chez Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988. Nous allons y revenir.

⁶⁴ Il existe une beaucoup plus longue tradition du miroir comme déformation négative de la réalité ou de l'idéal, qui remonte à Saint Paul et même à la caverne de Platon. Il faudra la démocratisation de glaces de qualité pour que le miroir paraisse enfin « enjoliver » ce qu'il reflète.

⁶⁵ Page 236 dans la traduction J. Aubert, Gallimard, 2004.

Nymphe ou héros métamorphosé en constellation : encore une allégorie classique dont Orphée lui-même est le parfait exemple, le paradigme. Faut-il donc chercher la clé de notre allégorie dans l'identité de la nymphe qui fut transformée en la Grande Ourse : Callisto ? Le *Dictionnaire de la mythologie* de Grimal ne nous donne pas matière à une interprétation évidente. Callisto, naïade vouée au culte d'Aphrodite, se trouva grosse des œuvres de Zeus. Pour la punir d'avoir abandonné sa virginité, Artémis la transforma en ourse puis la tua d'une flèche. Zeus la métamorphosa en constellation : la Grande Ourse⁶⁶. Du point de vue de l'histoire des religions, ce mythe connaîtra peut-être un jour une gloire nouvelle s'il se confirme, avec le déchiffrement du « vieil-européen » (la langue pré-indo-européenne de la péninsule balkanique) qu'Artémis est l'acculturation d'une déesse-ourse néolithique appelée Arto. Mais dans son livre, *Les Dieux Antiques*, Mallarmé ne consacre que deux lignes à Callisto, pour nous donner l'étymologie de son nom : la *Très-Belle*⁶⁷. C'est intéressant, mais un peu mince. Fausse piste, probablement, ou alors vestige, fossile d'une étape antérieure de la réflexion de Mallarmé ? Nous le verrons, en 1868, il y avait effectivement une logique à invoquer Callisto et la Grande Ourse. Mais la Grande Ourse n'est sera jamais plus évoquée après la lettre à Casalis, Callisto ne lui inspirera rien de plus, et finalement il nous reste une nixe défunte et un septuor de scintillations.

Mallarmé sème des petits cailloux pour retrouver la bonne piste :

... par le CADre, se fixe
De sCINtillations Stôt le SEPTuor.

Quatre, cinq, six, sept : ce n'est pas la Grande Ourse qui nous intéresse, ni même les étoiles dans leur juxtaposition, mais les étoiles dans leur succession, comme s'il fallait les compter l'une après l'autre, mesures d'une partition musicale, d'un septuor⁶⁸. Fixées dans l'oubli cerné par le cadre. Or l'oubli, nous le savons depuis *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, est chez Mallarmé le symbole de la page blanche, défi à l'inspiration :

*Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui.*

Le cadre du miroir serait donc le bord de la page blanche (le ptyx, le *pli qui retient l'infini*) où viennent s'inscrire les sept étoiles scintillantes, les sept couples de vers chatoyants en or et en X du sonnet⁶⁹. La nixe serait ressuscitée, transfigurée... sous la forme du sonnet lui-même.

Le poème, tel que l'explicite le sens littéral des deux dernières strophes (ce qu'il raconte, le « troisième étage » de la chaîne signifiante), apparaît donc dans le cadre de la page imprimée, au « premier étage » matériel, comme au troisième étage littéral, *l'oubli cerné par le cadre* qui en est la métaphore, sous ses deux formes : sa forme de sonnet en or-yx, écriture et langage (« le second étage »), et son sens symbolique : le deuil de l'Idéal transfiguré par l'art (« quatrième étage »).

Un sonnet allégorique de lui-même, se reflétant de toutes manières.

⁶⁶ PUF, p. 76. L'enfant ainsi conçu pourrait être le Grand Pan.

⁶⁷ *O.C.*, p. 1243.

⁶⁸ « Trouvaille » de R.G. Cohn, citée par B. Marchal (édition Poésie/Gallimard, p.242)

⁶⁹ Comme l'a bien vu Bertrand Marchal, *ibidem*. En fait, le septuor des rimes or-yx n'en est plus tout à fait un, on l'a noté, dans la version 1887.

L'analyse allégorique à laquelle nous venons de procéder est loin d'épuiser les mystères, les sens et les beautés du *Sonnet en oryx*. Mais, si l'auteur n'a pas changé d'avis au moment où il a supprimé le titre initial, le contenu allégorique du poème en est bel et bien le sujet, et, cette allégorie étant celle du poème lui-même, elle y joue à tout le moins un rôle structurant (conformément à la philosophie de la composition que Mallarmé a retenue de Poe). Pour reprendre notre image initiale, nous avons mis à jour une charpente, un squelette symbolique auquel lectrices et lecteurs, selon leur sensibilité, restent libres de suspendre tout un chatoiement de sens et de correspondances.

Sur la base de cette première phase d'analyse, il est temps d'esquisser une synthèse, de relire le poème dans son mouvement général. Et d'abord, y a-t-il un « mouvement général » dans ce poème ? Raconte-t-il une histoire, une action avec un début et une fin ? Nous étions partis de quatre objets, correspondant en gros aux quatre strophes du sonnet. Nous nous sommes aperçus qu'ils constituaient en fait trois figures allégoriques :

-La forme simple, au premier quatrain. Dans une lampe, dont le pied est à l'image de l'Angoisse, brûlent les rêves vespéraux que le Phénix achève de consumer sans laisser de cendre. C'est l'allégorie, somme toute classique, de la poésie transmutant le deuil en lumière. Cette strophe s'ouvre par une forme « nucléaire » de l'allégorie : *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...*

-Une première forme développée. Le salon est vide, car le maître est allé puiser des pleurs au Styx avec le ptyx qui, normalement, se trouverait sur une console. Allégorie du poème comme travail et des moyens de l'art poétique (puiser dans le deuil avec un instrument capable d'en faire des sons, mais qui est aussi un livre où noter les inflexions de la pensée du poète, et qui est d'abord un pli), travail qui s'abolit, comme l'auteur lui-même, dans son résultat.

-Une seconde forme beaucoup plus développée, avec une « allégorie dans l'allégorie » (l'or représentant l'affrontement d'une hydre et d'une nixe), et, au-dessus, dans le cadre du miroir, capté par une sorte de périscope, l'image d'une constellation. Allégorie de l'affrontement du Sol et de la Nue, de la Matière et de l'Idéal. L'Idéal vaincu est cependant transmuté en splendeur stellaire par l'artifice de l'art, cette œuvre d'art prenant justement ici la forme du sonnet lui-même.

Nous avons donc, à première vue, non pas un mouvement d'ensemble, mais une juxtaposition, de gauche à droite, de trois natures mortes, chacune se lisant comme allégorie d'un « état » de la poésie. Poésie I : l'idée général de la poésie comme résultat, ambition du poète. Poésie II : l'évocation de la poésie comme travail, activité du poète, avec son « instrument de production » (le ptyx). Poésie III : l'allégorie d'une œuvre poétique réalisée à partir du « grief du Sol et de la Nue » par la composition d'un septuor scintillant : ce sonnet lui-même. On n'est pas loin du didactisme de la « philosophie pour scientifiques » de Louis Althusser⁷⁰, qui expliquait aux Normaliens comment un chercheur, à partir de notions encore floues (généralités 1), avec l'aide de théories déjà connues (généralités 2), produit de nouvelles théories plus élaborées (généralités 3).

Ou, dit plus mallarmément, ce sonnet est comme un éventail qui se déplie. Sur la tranche : les ongles dédiant leur onyx. Sur l'autre tranche : la constellation. On déplie : apparaissent la lampe en son entier, puis le

⁷⁰ *Pour Marx*, p. 188, Maspéro, 1965.

tableau des licornes, de la défunte nue, du miroir où se reflète sa mort et sa transfiguration. Au dos de l'éventail : le salon vide , et, souterrain, le maître aux bords du Styx...

Ou encore un théâtre à l'italienne : sur les rideaux, coté Jardin, l'angoisse lampadophore aux ongles tendus vers le ciel ; coté Cour, le poète penché sur le flot du Styx. Les plis s'écartent sur le tableau vivant de la Nixe et des licornes, avec, dans le cadre d'or du fond de scène, énigmatique, la Grande Ourse...

On rejoint ici la « question typographique » : dans quel sens faut-il lire (et imprimer) un poème ? Implicitement nous avons adopté la convention occidentale qui fait correspondre, au texte lu de haut en bas, un contenu de gauche à droite. François Lescun recommande plutôt de tirer parti de la symétrie formelle des deux panneaux classiques que constituent les deux quatrains, pour placer au centre le « tableau achevé » des deux tercets. Mais, que l'on déploie l'éventail de gauche à droite ou que l'on tire les plis des rideaux de part et d'autre de la scène, on ne fait que découvrir du « déjà donné », un paysage qui se déplie.

Pourtant, certains critiques croient lire dans ce sonnet un véritable drame, qui se déroulerait dans le salon et que suggérerait l'étymologie du mot « *agonise* » (qui renvoie à *agôn*, « action »). Quoique croyant et pratiquant de l'analyse structuraliste des récits, j'ai pourtant bien du mal à lire ce sonnet comme un récit de transformation d'une chose en son contraire ou en son contradictoire, à travers une suite de péripéties dans un « carré sémiotique », conformément à la narratologie de Greimas⁷¹. Non, de *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* à *De scintillations sitôt le septuor*, ce sonnet répète plusieurs fois la même chose, se reflétant de toutes manières, et se conclut, en une série de plis et de déplis, à peu près là d'où il est parti. Une offrande, très haut.

Si l'on veut parcourir un carré, il y en bien un : « Les ongles très haut / Le ptyx au Styx / la Nixe morte au cadre / le septuor au ciel ». Soit : « La gloire dans le salon / la mort hors du salon / la mort dans le salon / la gloire hors du salon ». Mais c'est plutôt un carré de permutations d'allure algébrique, dont les commutateurs sont les marques d'opposition qui nous servent de guide depuis le début de notre analyse (*Nul ptyx..., Mais proche..., encor Que...*). Ce carré délimite une géométrie, des points de passage obligés (et à ce titre : précieux repère), mais non une dynamique, un mouvement. Géométrie d'ailleurs ambiguë : s'il est vrai que le Styx et la constellation sont les deux sources poétiques, elles ne s'inscrivent comme poésie que dans le cadre du salon, exactement comme la lampe ou la nixe (mais il faudra bientôt revenir sur la question de « l'extériorité » chez Mallarmé).

Et pourtant, cette nature morte, inscrite dans un salon désert, ce paysage lent qui ne parle apparemment que de la mort, comme il est vivant et dynamique ! Nous avons noté dès le départ sa forte structuration par les marques d'oppositions qui semblent nous balader aux quatre coins du carré. Nous avons pris cette scansion pour celle d'un dialogue socratique entre le maître et ses disciples. On peut tout aussi bien la lire comme les plis et développements de la pensée même du poète, le mouvement de sa pensée.

Plus finement encore – plis dans les plis - chacune des descriptions séparées par ces oppositions, chacun de ces objets qui sont des natures mortes, semble pris comme en instantané dans un mouvement, actif et vif. La lampe est saisie, dans son geste de dédicace, au mi-temps d'une nuit où se consomment entièrement les rêves

⁷¹ Pour une application de la narratologie de Greimas à un texte littéraire pourtant baroque, voir l'analyse des deux « tirades des aveux » de la *Phèdre* de Racine dans mon livre *Phèdre : identification d'un crime*, A.M. Métaillier, 1992, p.130 et suivantes, et note128.

vespéraux. Le ptyx n'est pas là, parce que, aux rivages des morts, en ce moment même, voyez, le Maître s'en sert pour puiser des pleurs. Les licornes ruent du feu. La mort de la nixe est à peine évoquée (et ce dans une pose presque érotique : « encor ! ») que, sitôt, la constellation « se fixe » dans le miroir. Admirons cet actif ! car il est vrai que, dans le dispositif périscopique, le passage de la Grande Ourse, entraînée par la rotation de la sphère des fixes, est fugace et ne « se fixe » qu'un instant.

Chacune des allégories qui composent le sonnet est un fragment de récit, un événement. Mais le mouvement d'ensemble, entre les quatre coins ?

Il y en a un, évident : une vaste courbe parabolique, dont la branche, partie de « *très haut* », d'entre les ongles tendus de l'Angoisse-porte-lumière, descend aux Enfers via le salon et ses consoles vides, et puis rebondit vers le Ciel, exactement au mot « *Mais...* », repassant par le cadre doré du salon, jusqu'à la splendeur étoilée du septuor. Encore, ce pli fondamental se multiplie-t-il en harmoniques, tout au long du mouvement principal qui plie le sonnet autour du « *Mais* ». Il n'est pas simple de « descendre » aux Enfers depuis la lampe de la première strophe, symbole de lumière et d'espoir ? Mallarmé s'en tire par deux double plis. D'abord *l'Angoisse*, qui porte la lumière, brûle les rêves inquiets de la nuit. Puis, au lieu de conclure la strophe par quelque chose du genre « les rêves brûlés par le Phénix sont entièrement transmutés en lumière », le poète introduit la notation funéraire de « *cinéraire amphore* »... mais pour dire aussitôt que justement elle ne recueille rien de ces rêves transmutés ! Ici, la mort progresse à travers la résistance de la poésie.

Problème symétrique sur la branche ascendante de la parabole : revenus du Styx, assisterons-nous au triomphe immédiat du poète, avec sa lyre ? Non, nouveaux replis (ou replats) mortuaires : l'or agonise, en un combat de la nixe et des licornes. La Nue est défunte. Encore que se déploie, de scintillations, enfin, le septuor ! Là, la poésie s'arrache, de pallier en pallier, à la mort.

Le pli est donc le grand organisateur du poème. Nous avons vu d'ailleurs qu'il apparaît en personne, le ptyx, à égale distance du Phoenix (le zénith, à l'infini de la parabole) et du Styx (son nadir absolu). Le pli, les replis, les déplis, « *pli selon pli* »⁷²... Nous arrivons à ce thème du pli autant par le rythme, la scansion, que par l'image. Hideteka Hishida a donné une belle synthèse de la poétique du pli (et de la chambre vide, « *intérieur poétique subjectif où le poète retiré du monde s'enferme* », et de l'absence fantomatique du poète) dans l'œuvre de Mallarmé⁷³. Mais nous ne pouvons plus ici différer la référence, incontournable, à Gilles Deleuze !

De son livre *Le pli. Leibniz et le baroque*⁷⁴, le public éclairé a retenu qu'il y était question de Mallarmé. En fait, le livre n'y consacre explicitement qu'un paragraphe, page 43, chapitre 3 : « Qu'est-ce qui est baroque ? ». Réponse : « *Le pli est sans doute la notion la plus importante chez Mallarmé, l'acte opératoire qui en fait un grand poète baroque* ». Exemple : l'éventail. C'est tout. Mais il ne faut pas chercher bien loin, dans ce chapitre et dans tout le livre, maint développement baroque ou leibnizien qui éclaire et Mallarmé et le *Sonnet en or-X*.

⁷² Remémoration d'amis belges, *Poésies* p.50.

⁷³ « Pli selon pli. Une poétique du pli selon Mallarmé », *Europe* n°825-826, Janvier-février 1998.

⁷⁴ Minuit, 1988.

Nous avons déjà cité bien sûr la chambre vide et close, et sa fenêtre-miroir. Certes, la vraie monade leibnizienne est sans fenêtre : l'âme y communique avec l'extérieur par l'harmonie pré-établie de son être-pour-le-monde, par la présence en elle-même d'éléments des plis du monde extérieur. En architecture baroque, l'équivalent est la chapelle obscure, qui ne reçoit la lumière que par des fenêtres cachées à la vue, réfléchiées par des miroirs. Mais n'est-ce pas le cas de la fenêtre du salon, pur accessoire optique d'un périscope ? Nous ne voyons pas la constellation par la fenêtre, mais par son reflet dans le miroir, artifice interne à la construction poétique du Maître. De même, nous avons noté le plan contre-réformiste du tableau (en bas la mort de la nixe, en haut sa transfiguration en constellation), programme iconographique qu'illustre *La mort du Comte d'Orgaz* (citée d'ailleurs par Deleuze).

Nous venons de voir que cette polarité « haut-bas » est bien plus profonde, dans la scansion générale du sonnet (son mouvement parabolique général, mais aussi la scansion or-X). Or c'est une caractéristique du Baroque. Comme l'a montré Heinrich Wölfflin⁷⁵, cité par Deleuze (page 41), « *le Baroque s'organise selon deux vecteurs, l'enfoncement en bas, la poussée vers le haut* ».

Plus profondément encore, si la vivacité de la peinture baroque et des strophes du sonnet ne semblent pas suivre une histoire, mais juxtaposer des instantanés d'événements qui arrivent aux choses ou que font les choses, c'est que le mouvement est saisi, avec ses plis, comme un paysage dans son histoire, mais du côté du regard sur elles. La vraie narration est celle du regard, des plis de l'âme englobant ces scénographies : ce que Deleuze, reprenant Leibniz, appelle « point de vue ». Le sonnet en or-X juxtapose des natures mortes saisies sur le vif, parce que le mouvement d'ensemble est celui du regard qui les met en scène. Le vrai mouvement est celui de la focale, comme dans un plan-séquence cinématographique.

Le cinématographe de l'époque baroque, c'était le déploiement de l'éventail. En 1887, le train attendra encore dix ans pour entrer en gare de La Ciotat. Mais le regard des écrivains est déjà prêt, éduqué par les lanternes magiques⁷⁶.

Relisons ainsi le poème. Au départ : contre-plongée en gros plan vers des ongles qui, très haut, dédient leur onyx. De qui, les ongles ? Zoom arrière, vers le bas : plan américain sur l'ensemble de la lampe, le pied (l'Angoisse) vient au centre. Qu'y a-t-il autour ? il devrait au moins y avoir un ptyx. Nouveau zoom arrière, panoramique, plan large : le salon est vide. Zoom avant sur les consoles : rien. Fondu au noir, insert : le Poète apparaît aux rivages des morts, avec le ptyx. Le diaphragme s'ouvre à nouveau sur le salon. Panoramique, la fenêtre à peine aperçue, zoom sur la morte qui agonise dans le clair-obscur. Le monstre crache sur elle, le regard caresse tendrement sa nudité. Contre-plongée : au-dessus d'elle, dans le cadre du miroir, la splendeur d'une constellation...

Le mouvement de la focale, c'est la courbe enveloppe des normales en chaque point au paysage balayé par le regard (courbe que les mathématiciens appellent d'ailleurs « développée »), celle-là même que Deleuze (page 27), suivant Leibniz, appelle « point de vue », « l'âme du mouvement » : « *C'est l'idée même de la perspective baroque* ». Alors que la figure signifiante de la métaphore se diffracte en série de figures d'une même famille (Poésie 1, 2, 3...), chacune saisie elle-même dans son mouvement et se subdivisant d'ailleurs,

⁷⁵ *Principes fondamentaux d'histoire de l'art*, Ed. Gérard Monfort, 1929.

⁷⁶ Sur les espoirs placés par Mallarmé dans le cinéma, voir *Cor.* p. 638, note 1.

selon ses plis, en aspects (globe d'onyx et pied de lampe, console vide et ptyx au Styx, défunte nue et constellation), le sujet observant et interprétant devient point de vue, plis et replis de l'âme, dynamique poétique ouverte... sans être dupe de l'illusion d'un monde devenu acentré.

Il y a un certain temps déjà, remarque Deleuze, que s'élabore l'hypothèse d'un univers infini, qui a perdu tout centre aussi bien que toute figure assignable ; mais le propre du Baroque est de lui redonner une unité, par projection, émanant d'un sommet comme point de vue. Il y a longtemps que le monde est traité comme un théâtre de base, songe ou illusion, mais le propre du Baroque est non pas de tomber dans l'illusion ni d'en sortir, c'est de réaliser quelque chose dans l'illusion même, ou de lui communiquer une puissance spirituelle qui redonne à ses pièces et morceaux une unité collective (page 170).

L'allégorie de ces « glorieux mensonges » que sont l'art et la poésie, revanche d'un monde sans dieu (défunte Nue), n'est donc pas un symbole desséché par didactisme :

Walter Benjamin, poursuit Deleuze, fit faire à la compréhension du Baroque un progrès décisif lorsqu'il montra que l'allégorie n'était pas un symbole raté, une personnification abstraite, mais une puissance de figuration tout à fait différente de celle du symbole... (p.170). Le Baroque introduit un nouveau type de récit, où la description prend la place de l'objet, le concept devient narratif, et le sujet point de vue, sujet d'énonciation (p.172).

Le salon est vide, parce que le point de vue a remplacé le Maître. Mais ce point de vue (qui est celui du spectateur, du lecteur modèle, mais que le Maître a quand même bien pensé !) recoud, dans les lacets de ses plis, en toute logique artistique (celle de la création poétique, comme réponse dont le Néant s'honore), la juxtaposition des métaphores saisies dans leur propre mouvement, en une allégorie du poème lui-même.

Le *Sonnet allégorique de lui-même* est maintenant largement déchiffré, du moins en tant qu'allégorie (ce qui ne fait encore une fois qu'effleurer son mystère et sa richesse !). Sa signification littérale (une nature morte décrivant un salon) se présente comme l'allégorie du Poème, avec un P majuscule, comme transfiguration, en lumière intemporelle, de nos deuils terrestres auxquels la chair est destinée, exilée qu'elle est du règne de l'Azur. Et en même temps, cette transfiguration, signifiée comme une constellation, renvoie précisément, directement, comme référent et non comme signifiant, à CE poème : le *Sonnet en or-yx*. Le déchiffrement allégorique rejoint et précise la voie directe (« face Nord ») de l'analyse esthétique : la Mort signifiée par les mots est, par les vers, glorifiée en un poème qui, pluie d'or, illumine la nuit.

Marquons une pause admirative devant ce petit tour de force d'un signifiant qui est son propre référent, comme la carte de l'Empire de Chine de Jorge-Luis Borges. Cette « mise en abyme » a sans doute fait l'admiration des contemporains de Mallarmé (ceux du moins qui ont compris l'allégorie). Elle est aujourd'hui un peu moins surprenante. Les progrès de la sémiotique, l'œuvre même de Jorge-Luis Borges, les noces incestueuses du cinéma et de la littérature, nous ont accoutumés à ce procédé⁷⁷.

⁷⁷ Pensons à ces mises en scène filmant la mise en scène d'une pièce ou d'un roman où apparaissent les acteurs eux-mêmes à l'un ou l'autre plan, voire l'auteur : *Providence, Elisa vida mia...* François Lescun m'a fait remarqué toutefois que, de la Renaissance à l'époque baroque, la mise en abyme est presque un *topos*...En

Mais une admiration excessive devant une telle prouesse risquerait de céder la place à une légère déception. « Allégorie de la Poésie, ou de ce poème lui-même ? » nous étions-nous demandé au seuil de cet essai. Et sans doute avions-nous murmuré qu'une allégorie du poème lui-même serait un plus grand tour de magie qu'une allégorie de la Poésie. Maintenant, nous avons mesuré que oui, c'était bien une allégorie du poème lui-même. Ne sommes-nous pas tentés de regretter que Mallarmé n'est pas cherché à peindre, dans ce sonnet « tiré d'une étude sur le langage », l'Allégorie même de la Poésie ?

La sémiotique, depuis C.S. Pierce, désigne comme « signes iconiques » ce genre de signes où le signifiant imite la matérialité du référent (comme dans les panneaux « Virages dangereux » du code de la route). Les journalistes n'hésitent plus à parler d'icônes pour désigner ces œuvres ou ces artistes dont le nom et l'image sont à la fois les signes d'eux-mêmes et du genre qu'ils illustrent. Par exemple *Le cuirassé Potemkine*, ou plus exactement la scène du grand escalier d'Odessa, est une « icône » du cinéma d'art et d'essai⁷⁸. A coup sûr, *Ses purs ongles très haut* est bien l'icône de la poésie de Mallarmé, et sans doute de la poésie hermétique ou exigeante, au-delà de la poésie symboliste.

Peut-on dire pour autant que *Ses purs ongles très haut* soit l'allégorie du Poème ? de toute poésie ?

Sans doute faudrait-il s'entendre sur la somme de similitudes qui permettrait d'affirmer que *Ses purs ongles* est aussi l'allégorie de telle ou telle conception historique ou personnelle de la poésie. Il faudrait alors entrer dans un débat sur l'universalité de « l'ontologie poétique », la « religion » de Mallarmé. Tous les poètes ne sont pas athées. Ils ne feront pas tous leur la vision du second Mallarmé, celui d'après la crise de 1867, qui renonce à chercher un dieu dans l'Azur, qui renonce donc à la mission prophétique du poète, qui assume à la fois l'absence de Dieu, de l'Au-delà, et le « conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate », qui se contente (si j'ose dire), dans la « disparition élocutoire du poète », d'être en quelque sorte l'agent conscient d'une tendance immanente, matérialiste, de l'Univers à exprimer, dans la musique ou les lettres, sa fugace beauté⁷⁹ :

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'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées

peinture : dans *Le Couple Arnolfini* de Jean Van Eyck ou *Les Ménines* de Vélasquez ; au théâtre : dans *Hamlet* ou dans *L'illusion comique*.

⁷⁸ Gotlieb, dans ses *Dingodossiers*, désignait par une icône particulière (un triangle routier avec en son centre une poussette dévalant des marches) l'avertissement « Attention, d'art et d'essai ! ». On pourrait sans doute de même signaler par un panneau triangulaire représentant la Grande Ourse : « Attention, poème hermétique ! »

⁷⁹ Les études mallarméennes ont peu à peu dégagé ce « matérialisme du poème absolu » (voir par exemple J.M. Maulpoix, *Le poète perplexe*, José Corti, 2002 ; Morgan Gaulin, *La cosmopoétique de Mallarmé*, <http://dogma.free.fr/txt/MG-Mallarme.htm>). Mais nous savons, par les lectures marxistes de Hegel, que le matérialisme absolu s'identifie à l'idéalisme absolu. C'est pourquoi sans doute les mêmes images de remords pour le ciel et la mer circulent du *Voyage* de Baudelaire et de la *Brise Marine* du premier Mallarmé jusqu'aux méditations de *Crise de Vers*, à la « politique de la Sirène » (selon Rancière) de *A la Nue accablante tu*, et sans doute bien au-delà.

*en nous depuis les premiers âges, et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!*⁸⁰

De cette spécificité mallarméenne, guère différente de la vision de Marcel Proust, mais théoriquement en rupture avec le symbolisme transcendantal de Baudelaire (*encor que...*), l'allégorie des *Purs ongles* n'est sans doute pas entièrement dépendante. Il existe, me semble-t-il, une sorte de noyau commun de l'art ou de la poésie, « *dans le langage immémorial de la conquête*, disait André Malraux, *non dans le syncrétisme de ce qui fut conquis* ».

Alors... Allégorie de la poésie, comme langage immémorial de la conquête ? Au moins pour quelle part, à côté du lot particulier de la religion de Mallarmé ?

Peut-on dire, par exemple, que tout poème soit toujours, comme le suggère *Ses purs ongles*, une machine à transformer la boue en or, à transfigurer le deuil auquel la chair est astreinte en splendeur intemporelle semblable aux météores célestes ? Répondre à cette question supposerait la rédaction non d'un essai, mais d'une somme de toute la poésie passée et présente, française et étrangère... Il n'en est pas question ! Nous nous contenterons de quelques coups de projecteurs.

Commençons par une restriction drastique de la question : ce poème est-il une bonne allégorie de la poésie de Mallarmé ? Pour les raisons évoquées au début de cet essai, tout poème est forcément signifiant de la poétique de son auteur. Il s'y inscrit non seulement un "sujet", la signification littérale du poème, mais aussi un sens symbolique ou allégorique, dont une inévitable dimension serait : « Qu'est-ce que le poète pense, de ce que c'est que *faire un poème* ? ». Dans le cas de ce poème précis, le "sujet" est justement cette dernière question. Peut-on dire que la réponse suggérée par ce poème-ci transcrive vraiment ce que Mallarmé pense - et fait effectivement - lorsqu'il pense faire un poème ?

Ainsi réduite, la question reste au-delà de nos forces. Une manière de l'effleurer valablement pourrait consister à parcourir ceux des poèmes de Mallarmé qui se présentent eux-mêmes comme d'autres "arts poétiques", d'autres poèmes sur la Poésie : ceux qu'Emilie Noulet appelle justement le "cycle des poèmes doctrinaux". Et d'abord la version initiale du même poème, celle de 1868. La voici :

Sonnet allégorique de lui-même

*La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore.*

*Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,*

⁸⁰ Lettre à Cazalis du 28 avril 1866, citée par J.M. Maulpoix. Cazalis répondra par une lettre indignée à cette profession de foi matérialiste (cité par H. Mondor, *V.M.*)

*Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.*

*Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfastes incite pour son beau cadre une rixe
Faites d'un dieu que croit emporter une nixe*

*En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.*

Ce qui frappe d'emblée, c'est que les strophes deux et quatre sont relativement stables, à de fructueuses améliorations de forme près, avec une seule modification de fond au vers 8, tandis que la première strophe n'a presque rien d'autre de commun avec la version finale que le squelette des rimes, et que la troisième - la description de l'objet d'or, cette allégorie dans l'allégorie - raconte tout simplement une autre histoire. L'ensemble, déjà fort beau et peut être même plus "impressionnant" (Bénichou) que la version définitive, révèle cependant de multiples faiblesses.

Certains vers ne sont pas vraiment des réussites : *De qui la cendre n'a de cinéraire amphore...* On se prend à remercier l'éditeur d'avoir refusé cette première version, laissant à l'auteur (qui la vante pourtant dans la lettre à Cazalis avec son orgueil légendaire qui frise ici la vanité⁸¹) la chance d'en produire plus tard la version définitive, incomparable. Les éditeurs ont toujours raison : l'auteur peut toujours mieux faire. Il suffit de le faire retravailler dix-neuf ans de plus. L'auteur a ses raisons aussi : il n'a pas que ça à faire, et il est dur d'attendre dix-neuf ans pour être publié. Solution habituelle de Mallarmé : publier plusieurs fois le même poème, retravaillé.

En 1868, Mallarmé n'était pas vraiment satisfait de son oeuvre. La première strophe, déjà, "la plus impressionnante" (Bénichou), semble un tableau de Gustave Doré décrit par le Huysmans d' *A rebours*. Ce fatras symboliste, Mallarmé oublie d'ailleurs de le traduire en prose à l'intention de l'aquafortiste, en sorte qu'il nous demeure presque incompréhensible. Paul Bénichou nous en donne une traduction assez vraisemblable, par transposition de la version finale. Cette strophe évoquerait déjà une lampe, mais dont le pied représenterait la Nuit. Celle-ci tournerait ses ongles vers le soleil couchant (aperçu par la fenêtre). Le *pur crime* serait l'holocauste du soleil, promis à la résurrection. Mais alors, que vient faire la nuit étoilée du dernier tercet ? Le sens de l'allégorie est déjà présent (la constellation comme revanche du meurtre du soleil, ou le poème comme transfiguration du deuil), mais le poème est bancal, et l'on perd le prodigieux effet-éventail de la version finale, où la première strophe et même le premier vers sont déjà des allégories du poème tout entier.

Au second quatrain, vers 8, une variante éclairante : le *ptyx* était alors l'un des *objets du poète*, ce qui confirme notre interprétation de la version finale. Mais il n'était qu'un instrument parmi les autres, nécessaires au « Rêve » qui, avec une majuscule, représente souvent l'oeuvre poétique dans les textes de Mallarmé. Nous avons perdu le Néant...

⁸¹ Mais dans une lettre consécutive au refus de l'éditeur, il se réjouit de n'avoir plus à corriger hâtivement sur épreuve « deux ou trois vers, encore à l'état d'ébauche » (à Cazalis, 21 juillet 1868, *Cor* p. 395).

Plus intéressant est le changement d'allégorie au premier tercet. Ce n'est pas encore l'allégorie du Grief du sol et de la Nue. La nixe n'affronte pas un monstre chtonien, mais *un dieu*. Et même elle *croit l'emporter*. À première vue, une scène de batifolage, un *couple antique et fol*, sans doute directement inspirée par la pendule dorée de la "scène primitive", dans le poème de jeunesse *Parce que la viande était à point rôtie*, que Cazalis appelle *La naissance du poète*⁸² :

*Parce que d'un lit, grand comme une sacristie,
Il voit sur la pendule un couple antique et fol (...)
Un niais met sous lui sa femme froide et sèche
[De cet accouplement] il peut naître un poète !*

La lettre à Cazalis parle d'un "*cadre belliqueux*" pour cette scène de nixe coquine enlevant un dieu. On peut tiquer... L'allégorie est pourtant d'une grande cohérence. Cohérence de l'image d'abord : dans la mythologie germanique, la nixe est effectivement une coquine prédatrice qui séduit les hommes pour les emporter de nuit au fond des eaux (la Lorelei...). Dans la mythologie grecque, la nymphe qui finit métamorphosée en Grande Ourse est Callisto. On entend généralement que c'est Zeus qui « séduit » Callisto et la met enceinte. Et pourquoi ce préjugé ? Après tout, Zeus n'a pas "eu" toutes les femmes, il a donc bien fallu que Callisto y mette du sien. Être la mère du fils de Zeus ? Comme dit Freud, "la femme poursuit activement des buts passifs".

Notre nixe de 1868, cette coquine soixante-huitarde qui croit séduire un dieu et même l'emporter de force au fond des eaux, qu'est-ce qu'elle lui veut ? Qu'il lui fasse un enfant. Et Mallarmé, dont la critique a souvent noté le caractère féminin, notamment dans son rapport à l'inspiration poétique, a pu trouver là une bonne métaphore de sa propre lutte avec l'ange du Beau : « rechercher l'inspiration », dans un combat de toutes les nuits, n'est-ce pas justement poursuivre activement un but passif ?

Cette cohérence mythologique de la version de 1868, doublée de l'évocation typiquement mallarméenne du combat avec l'Azur qui refuse l'inspiration, se paie. Est perdue l'idée de la Nue vaincue par le Sol, représentée par la nixe vaincue par l'hydre dans la version finale (dans la version initiale, cette idée est cependant esquissée par l'holocauste du soleil sous le regard de la Nuit approbatrice). En 1868, au sortir immédiat de la crise des années de Tournon (c'est semble-t-il le premier poème de la seconde période de Mallarmé, le premier poème véritablement mallarméen), la parabole de la lutte contre l'impuissance littéraire semble plus importante à Mallarmé que celle du Grief du Sol et de la Nue. En 1887, "*tel qu'en lui-même enfin*", Mallarmé, qui ne doute plus de sa capacité poétique, se centre sur l'essentiel : la mission du poète, et non les affres du missionnaire.

Mais la suite de l'allégorie de 1868 est encore plus intéressante, dans la critique de la nixe :

*... un dieu que croit emporter une nixe
En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace...*

Glissons sur la lourdeur du procédé : Mallarmé se croit obligé de sous-titrer sa métaphore ! Elle est, certes, à double détente. « *L'obscurcissement de la glace* » est à la fois le produit d'un glissement entre le noir de la surface d'un étang maléfique et la surface du miroir, et d'un usage allégorique de celui-ci comme *décor de l'absence* de Dieu, c'est à dire allégorie du Néant. De la noire surface de l'eau au Néant, en passant par le miroir :

⁸² Voir note...

l'essentiel est qu'est ici amorcée une révolution dans "*l'explication orphique du Monde*". Et d'abord, la transformation du Styx en miroir.

On voit la logique de la métaphore. D'abord la surface sombre d'un lac, la nuit, où la nixe entraîne le dieu, est une métaphore classique de l'entrée des Enfers (pour les Anciens : le lac Averno). Puis ce "lac oublié" cerné par un cadre devient miroir. Et le miroir fait une bonne image de l'art⁸³. Emilie Noulet fait remonter encore plus précisément la généalogie de cette image (y compris la défunte nue qui s'y reflète) : à *Frisson d'Hiver*⁸⁴.

Et la glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivre dédoré, qui s'y est miré ? Ah ! je suis sûr que plus d'une femme a miré dans cette eau le péché de sa beauté ; et peut-être verrai-je un fantôme nu si je regardais longtemps.

Ce qui nous importe ici avant tout n'est pas l'émergence du miroir comme métaphore de la littérature, mais l'émergence du miroir comme substitut du Styx, porte du passage vers un Autre monde. Je ne saurais faire l'historique de cette substitution, sans doute accélérée au XIX^e siècle (quand Dieu meurt pour de bon), et parachevée explicitement dans *l'Orphée* de Cocteau⁸⁵. L'important est ce qui se joue dans le remplacement d'une ligne d'eau entre deux mondes par un bord marquant la limite de notre monde, et qui ne reflète nul autre monde que lui-même, mais vu différemment. Ce qui signifie d'abord que « l'Autre monde » devient vraiment le Néant.

Et quel Néant ! Mallarmé en a donné la vision la plus terrifiante, dans le *Toast Funèbre* en l'honneur de Théophile Gauthier, dont Emilie Noulet montre avec raison le rôle charnière, programmatique, pour le Mallarmé nouveau, issu de la crise de Tournon. Horrible évocation d'un mort s'aventurant dans un néant qui n'est pas un autre monde :

*... 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.
Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,
Le Néant à cet Homme aboli de jadis :
« Souvenirs 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 ! »*

⁸³ Nous avons cité Joyce, mais si nous rajoutons les idées de mouvement et d'ampleur, nous avons Stendhal : "*Le roman est un miroir que l'on promène le long d'une route*" pour ce qu'on appellera... roman-fleuve.

⁸⁴ E. Noulet, *OPSM*, p145, et *O.C.*, p.271. Bien sûr, cette métaphore complexe a déjà resservi pour *Hérodiade* (*O.C.*, p. 45) et resservira dans *Le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui*. Mallarmé, qui n'a pas une imagination débordante, retravaille souvent la même image d'un texte à l'autre. Je me permettrai de suggérer une autre source, aussi charmante et initialement insignifiante que *Frisson d'Hiver*, pour le dernier vers des *Purs ongles* : sa lettre d'adieu à Madame Utrillo (7 novembre 1867). « *Madame, ce soir qui fut pour nous le dernier, je fixais silencieusement, sous les lampes, le scintillement de jais de votre basquine, dont les lueurs, à chaque mouvement, s'enfuyait déjà vers le soleil où vous alliez, et nous laissaient leurs transparentes et funéraires ténèbres* ».

⁸⁵ Comme me l'a fait remarquer Evelyne Caduc.

L’Au-delà de la mort n’est plus ce lieu l’on trouve les réponses, il n’est que Question à laquelle le mort ne peut même plus apporter ses souvenirs... Oublié, le monde d’en bas des Anciens, ce monde d’Hadès, de Dionysos et de Perséphone-Koré qui communiquait avec le monde d’en haut, dans le cycle éternel de la germination, du passage des saisons et des générations. Oublié un Autre Monde chrétien, récompense des Bons et siège de la Providence céleste. La mort, chez Mallarmé et les Modernes, non seulement ne nous révèle rien, mais oublie radicalement le monde d’ici. C’est un bord absolu.

Il n’y a pas d’au-delà. Pas de transcendance. Il n’y a que le monde d’ici-bas, le monde de l’immanence. La poésie peut transfigurer ce monde, elle n’ouvre pas un autre monde. Ou plutôt, comme dira, définitif, Paul Eluard, en deux vers dont certains altermondialistes s’empresseront d’occulter le second (politiquement aussi, mais c’est une autre histoire) :

Un autre monde est possible

Mais il est dans celui-ci.

Et chez Mallarmé ? Ne nous laissons pas abuser par la célèbre chute du *Tombeau de Verlaine* :

Un peu profond ruisseau calomnié, la Mort

Il n’y a qu’un bord, où Verlaine ne va pas même *boire ou tarir son haleine*, et si le Styx existe, on y va puiser des pleurs, sans le traverser. Sommes-nous si loin de Virgile, inventeur du mythe d’Orphée comme allégorie de la poésie ? Allégorie de la poésie et anticipation du christianisme, avons-nous dit... Bien entendu, Orphée était déjà, dans les *Hymnes orphiques*, un homme devenu dieu. Mais l’Orphée virgilien échoue, lui, à ressusciter « vraiment » une morte, si ce n’est par l’artifice de son chant. Il perd Eurydice parce qu’il la regarde, or elle ne doit plus vivre que dans sa mémoire, image brouillée par l’oubli et transfigurée par la lyre. Le mythe virgilien d’Orphée, c’est déjà la réponse des poètes au renoncement à la résurrection.

Mallarmé appartient à cette première génération d’artistes occidentaux qui, à la fin du XIX^e siècle, ont dû apprendre à vivre la mort de Dieu, c’est-à-dire la perte de l’Autre monde. En ce sens, il rompt radicalement avec ses grands contemporains, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud même (finalement), et surtout Victor Hugo.

L’erreur de la Nixe, c’est bien de croire qu’elle emportera un dieu dans un autre monde, et que, là-bas ou là-haut, ce dieu la fécondera. Il n’y a que la surface d’un miroir, celui de l’art, où fixer la constellation, merveille de notre monde, toujours déjà donnée, et qu’il lui faut apprendre à voir, « *de vue, et non de vision* » comme dira la *Prose pour Des Esseintes*.

Car c’est l’autre versant de la métaphore du miroir : s’il barre la route à la transcendance, il offre à l’humanité la consolation de l’art, transfiguration du monde d’ici-bas, le seul monde, mais vu autrement. Non « *dans la glace* » (vers 12) mais « *sur la glace* » (vers 13). Dans la version de 1868, la constellation ne console par la nixe de sa défaite (comme elle le fera dix-neuf ans plus tard), elle corrige, avec hauteur, sa prétention à l’emporter. Il s’agissait toujours, probablement, de la violente remise en cause initiée dès *Le Pitre châtié*, jusqu’au paroxysme de la crise de Tournon-Besançon, contre les poètes voleurs de feu, dont lui-même, ceux qui croyaient par leur chant accéder à la transcendance. Et si la scène de batifolage est bien reprise de *La naissance du poète*, on mesure que les doutes de Mallarmé sur le Poète-Élu des dieux remontent à loin... En 1868, les illusions du symbolisme transcendantal (la poésie romantique ou baudelairienne) sont encore trop lourdes pour le corps et l’âme de Mallarmé :

*Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres*⁸⁶

Dans la version finale de 1887, cette polémique contre sa conscience idéaliste d'autrefois ne subsistera plus qu'à l'état de trace, dans l'indulgente ironie de *l'Aboli bibelot d'inanité sonore*...

Nous sommes désormais certains que, ce que le poète a voulu dire, non seulement il n'a pas vraiment su le dire en 1868, mais en plus il a changé d'avis en 1887 sur ce qu'il importait de dire. En 1887, Dieu est toujours mort, mais la nixe, vaincue par l'hydre, brille au bas du miroir, et la constellation ne vient pas rédimer son illusoire victoire (sur l'Azur), mais bien sa défaite assumée (devant le Siècle).

Pas de rupture ontologique cependant, entre les deux versions du sonnet. Par-delà les variations significatives des figures allégoriques, toutes deux affirment le renoncement à la transcendance, le deuil de l'Esprit, de l'aspiration vers l'Infini, vaincu par la Nuit ou la Brutalité, la victoire du Néant et de la Finitude, la poésie comme consolation, l'alchimie pour extraire la Beauté immanente au monde. De l'une version à l'autre, l'accent se déplace seulement des tourments et remords théoriques du poète de vingt-six ans vers la tranquille maîtrise de la sagesse et de son art par un poète enfin mûr : le moment classique de Mallarmé.

Il faut donc, pour trouver « autre chose », dans la généalogie poétique de Mallarmé, et y tester avec plus de risque la validité de l'allégorie du *Sonnet en or-yx*, remonter en-deçà de la crise de 1867, et d'abord en son origine: les premières tentatives de rédaction d'*Hérodiane*. Avec le *Don du poème*, vers 1865, Mallarmé en propose une sorte d'apostille, humble épiphyte inséré dans les interstices du Grand Œuvre. Nous y reconnaissons comme une ébauche de la métaphore du *salon vide*. Apparemment, fors le décor (le cabinet de travail du poète), nous sommes pourtant loin de notre allégorie. Le poète est là bien présent, s'exprime à la première personne, exhibe son travail :

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !

La métaphore est ici celle de la couvade, tradition assez répandue chez les époux des parturientes, jaloux de voir la capacité créatrice de leur femme s'affirmer brutalement au centre de l'intérêt familial. Ces messieurs se couchent et feignent d'être pris des douleurs de l'enfantement. Quand il s'agit d'intellectuels, ils tentent d'écrire un livre ou lancent une revue. Chez Mallarmé, c'est plus qu'une métaphore : un aveu. Alors que sa femme Maria vient d'accoucher de la petite Geneviève et l'allait (le sein / *Par qui coule en blancheur sibylline la femme / Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame*), Stéphane peine désespérément à « pondre » *Hérodiane*. Au petit jour, les quelques lignes accouchées n'inspirent au père qu'un « *sourire ennemi* ». Mais si le poète est un piètre parturient, qui est l'autre géniteur du poème ?

*Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor,
L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
Palmes! et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.*

⁸⁶ Dans *Quand l'ombre menaça de sa fatale loi*, poème juste postérieur que nous examinerons plus loin.

On peut bien sûr lire que l'Aurore, au petit matin, oblige le poète à mesurer la désolante médiocrité de son œuvre nocturne. Mais l'ambiance générale du texte, entièrement tournée vers la sexualité génitale ou buccale, invite à voir dans ce personnage noir qui se jette sur la *lampe angélique* du poète... l'autre géniteur⁸⁷. Et cet enfant a tout l'air de la relique d'une violence. Selon sa tendance à la confusion des sexes dont la « nixe coquine » nous avait avertis, Mallarmé se pense plutôt comme le géniteur passif, assoiffé d'azur, violé par l'intrusion (pourtant ardemment recherchée !) de l'Autre monde.

Mais ce qui nous intéresse surtout dans cette étrange allégorie, c'est que l'Aurore... passe à travers la fenêtre. Elle en fracasse même les carreaux, et y laisse des plumes !

Encore un pas en arrière, vers 1864 : *Les fenêtres*, justement. Là, écoeuré du Siècle (« *Eux...* »), c'est le poète qui, « *lui tournant l'épaule* », se jette dans l'Azur... par la fenêtre. Même image au fond : le poète accède à l'Idéal en fracassant la fenêtre et en y laissant ses plumes :

*Est-il moyen ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plumes?
- Au risque de tomber pendant l'éternité.*

Nous avons donc, autour de la date charnière de 1867, une substitution allégorique décisive. Avant, le poète accède à la transcendance en fracassant un carreau et en y laissant des plumes. Après, il accède à la beauté immanente de ce monde-ci, à travers un miroir, bord où le monde vient se refléter...

L'allégorie de la version finale du Sonnet en or-yx, moyennant la transition de la version initiale (la nixe qui croit emporter un dieu dans l'obscurcissement de la glace), ne vaut donc pleinement que pour la période classique de Mallarmé, après sa rupture d'avec sa conscience idéaliste d'autrefois. Mais ce qui importe pour nous est la cohérence allégorique constante : la substitution de la fenêtre au miroir marque un changement philosophique (la mort de Dieu et l'adoption de la religion du Néant), non une rupture avec le schéma allégorique. Et, depuis *Les fenêtres*, reste une autre constante : la défaite, ici-bas, de la Nue devant le Sol.

*Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise
Vient m'écoeurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.*

Revenons dès lors vers l'après-Tournon. Ce monde de la beauté qui est « *dans celui-ci* », que l'on voit, « *de vue et non de vision* », grâce aux artifices de la poésie, cette sorte de loupe que le poète promène dans l'île de la *Prose pour des Esseintes*, afin, *Hyperbole !*, d'en faire grandir les fleurs, mais aussi grâce au périscope à étoiles de *Ses purs ongles très haut*, quel est son statut ? Intérieur, dans les plis de l'âme du poète, comme le croient ceux qui en font un poète de l'absence de référent ? Ou extérieur, dans les plis de la matière, pour ceux qui ont bien lu que les fleurs de la poésie sont l'essence des fleurs matérielles, mais « *baignant dans une neuve*

⁸⁷ Dans le manuscrit initial c'est plus clair : « ... et quand elle a laissé cette relique... »

atmosphère » ? On pourrait répondre « Pour ce leibnizien qui s'ignore, les deux en même temps : les plis de l'âme, le point de vue sur le monde, sont en harmonie pré-établie avec le monde ». Mallarmé, qui ne se sait pas leibnizien, mais se veut hégélien, matérialiste hégélien, donne une autre réponse, magnifique.

Des fleurs, il n'y en a pas dans le *Sonnet en oryx*. Mais des étoiles, « *ces fleurs de l'ombre* » (Hugo), il y en a partout⁸⁸. Et d'abord, dans la version de 1887 : les Licornes. Sur elles, j'ai donné mon interprétation : des licornes qui ruent du feu, ça représente une hydre... Au contraire, conformément à leur nature mythologique, les licornes de Gustave Moreau ont l'air bien gentilles, surtout avec les dames, surtout avec les vierges. Bien sûr, l'apparition dans le même champ artistique (le « symbolisme »), deux ans auparavant, des *Licornes* de Moreau peut avoir influencé le choix des images, d'autant qu'en renonçant à la première version de la première strophe, Mallarmé avait perdu une référence à Moreau à la quelle il tenait sans doute. Mais surtout, la Licorne est elle-même une constellation. Comme le Phénix. Avec la Grande Ourse, nous avons au moins trois constellations, plus indirectement la Lyre (à cause d'Orphée), dans ce poème, « *luth constellé* ».

Mais ces constellations sont cachées. La seule manifestée, le septuor, n'est là que par son reflet dans un cadre, allégorie de la page où s'inscrit le poème. C'est à dire *nommée* par le poète. Comme les fleurs « hyperbolisées » de la *Prose pour des Esseintes*. Comme le Lys et la Rose du *Toast funèbre* :

*Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas,
Apaisé de l'éden l'inquiète merveille
Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille
Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom.*

Comme la Rose d'autrefois qui ne subsiste que par son nom chez Bernard de Morlay⁸⁹ :

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus

Et, contrairement à la voûte étoilée du final de *Booz endormi*, les étoiles n'existent chez Mallarmé que par leur nom, par leur mise en scène dans le poème (le dispositif fenêtre-miroir). Mais elles existent, « *de vue et non de vision* ». Le monde n'est là que pour en faire un Livre (comme l'Histoire n'est qu'un drame que Shakespeare aurait oublié d'écrire, et d'ailleurs ce qui n'est pas dans le Mahabarata n'existe pas, etc.). Mais il est là.

Et donc l'immensité étoilée ? Oui, elle existe, et d'ailleurs la poésie n'est qu'une réponse de l'âme au « *conscient manque ici-bas de ce qui là-haut éclate* ». Alors, intériorité ou extériorité de la beauté des constellations ? Incroyablement, Mallarmé a affronté le problème dans *Quand l'Ombre menaçait de la fatale loi...* – qui d'ailleurs a failli s'appeler *Cette nuit* :

*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.*

Dans la voûte étoilée qu'on croirait, par sa splendeur, faite pour le plaisir d'un roi, les constellations ne sont que vanité, expression mensongère du Néant, ces ténèbres d'ébène qui les enveloppent toutes. Toutes ? Non. Perdue

⁸⁸ Comme me l'ont fait observer Michèle Goldstein, Natalie Riollet et François Dizez.

⁸⁹ B. de Morlay, *De contemptu mundi*, XIIe siècle. Cet « *Ubi sunt...* » sert d'exergue et de conclusion au magnifique roman d'Umberto Eco, roman lui aussi « tiré d'une étude sur le langage ».

entre les deux infinis, une petite planète a engendré un écosystème qui résiste victorieusement à l'Absurde existe-en-ciel. Car, par son génie, elle contient l'Univers :

*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.*

*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 génie.*

Oui, nous avons bien lu : «Que l'Univers soit en extension ou en contraction, il n'a d'autre sens que de témoigner que, sur la Terre en fête, est née la Conscience ».

Par-delà le thème pascalien du roseau pensant (mais un roseau pensant étendu à l'écosystème planétaire, et qui ferait l'apologie de l'athéisme !), thème que la « religion de Mallarmé » (Bertrand Marchal) développe depuis Tournon, il faut saluer cette fabuleuse illustration de l'hégélianisme matérialiste absolu de Mallarmé. Pour lui, la vie, l'Idée, la Poésie ne sont que des développements, des expressions accidentelles (sans « dessein conscient », ou alors à la Theilhard de Chardin⁹⁰) quoique rationnelles de la Matière. Saluons surtout ces vers qui anticipent prodigieusement (d'un siècle !) et sur les actuelles spéculations de la cosmologie relativiste, et sur le consensus quant à la rareté de la vie et l'improbabilité d'autres êtres conscients dans l'Univers⁹¹. Saluons enfin l'image, peut-être en sa première apparition littéraire, de la Terre vue de l'espace interstellaire, Planète bleue en fête, que l'astronautique nous a rendu familière seulement depuis le vol de Youri Gagarine. Et j'avoue, comme écologiste, partager et cette ontologie, et l'éthique et l'esthétique qui en découlent.

Bertrand Marchal, dans son magnifique commentaire de *Quand l'ombre menaçait...* pour l'édition *Poésie*/Gallimard, a donc parfaitement raison de rapprocher ces derniers vers de ceux du *Sonnet en or-yx* :

Dans « cette nuit » de la mort de Dieu, c'est la terre qui brille d'un éclat mystérieux, celui du génie humain qui prend le relais des dieux morts. Les étoiles ne sont plus l'écriture divine, mais renvoient, comme le septuor du sonnet en -yx, au seul génie poétique, créateur des dieux.

Mais il va trop loin quand il écrit que ce poème « consacre le passage d'un idéalisme philosophique à un idéalisme purement poétique ». Ce que reviendrait à faire de Mallarmé un idéaliste absolu, alors qu'il s'ancre (après la crise de Tournon) dans le socle du matérialisme, la poésie étant pour lui le « faire-avec de l'être-pour-la mort », la consolation et la justification de cette conscience malencontreusement et magnifiquement germée de la

⁹⁰ Le père Pierre Teilhard de Chardin, grand paléontologiste du début du siècle dernier, soutiendra toujours, en tant que religieux, que l'évolution convergeait vers un être semblable à Dieu. Mais, en tant que savant, il sut éviter le piège commun aux chasseurs du chaînon manquant : l'évolutionnisme « au futur antérieur » (l'émergence de l'Homo erectus aura préparé celle de l'Homo sapiens...). Il concevait une évolution « en artichaut », plusieurs espèces pouvant prétendre simultanément à la pointe du progrès. Hypothèse qui semble se confirmer aujourd'hui où l'on se rend compte qu'au moins deux autres espèces de primates, l'Homme du Néanderthal et l'Homme de Florès, ayant une conscience artistique et religieuse, ont cohabité dans l'espace et le temps avec l'Homo sapiens.

⁹¹ « Révolution copernicienne à l'envers » dit Marchal. Plutôt : capacité extraordinaire à prendre, pour « point de vue » (au sens deleuzien) sur notre propre espèce, le point de vue de tout-Autre : la matière sans *génie* des les autres systèmes solaires, et même, dans *Toast funèbre*, le Néant.

Matière. Emilie Noulet voit avec raison dans *Quand l'ombre menaçait...* le seul poème triomphal de Mallarmé. Mais plus nous lisons *Ses purs ongles très haut*, mieux nous y voyons aussi un sonnet triomphal : le triomphe permis au poète qui sait qu'il n'est que poussière qui retournera en poussière.

Dit encore autrement, à la Lacan : les étoiles, comme les fleurs, ne sont telles que nommées par les mots du poète, réel mis en forme, érotisé par l'imaginaire et le symbolique. Non nommées (sans conscience poétique pour les nommer), elles demeureraient comme « étant » (mais chez Mallarmé, contrairement à Heidegger, l'Être de l'étant est lui aussi, probablement, un étant⁹²). Mais elles ne seraient que vile poussière, comme le corps féminin, qui tant est tendre, ne serait qu'abjecte viande.

Et le Néant qui tout englobe n'est lui-même que ce rien où retourne toute chose faute d'avoir été nommée par le poète :

*Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits...*

L'allégorie du Sonnet en or-yx nous paraît donc une remarquable synthèse de la pensée « théorique » de Mallarmé, telle qu'elle s'exprime dans ses poèmes « doctrinaux » et dans ses lettres. Qu'en est-il de ses autres poèmes, ceux où, en quelque sorte, il fait directement de la poésie, ceux dont le sujet n'est pas la poésie de Mallarmé, mais le monde, ou nos pauvres amours ? Testons un exemple, le moins mallarméen possible : *Apparition*.

Il s'agit d'une oeuvre de jeunesse, et surtout d'une commande. L'ami Henri Cazalis est amoureux d'une jeune fille, qui ne déplaît pas à Stéphane. Henri demande à Stéphane une poème pour Elle. Il s'agit donc d'un cadeau de la part d'un autre. Pas question de faire du Mallarmé (dont le style définitif n'existe d'ailleurs pas encore), ni de philosopher. Stéphane avertit Henri qui le presse : il ne peut pas faire ça « d'inspiration ». Il y faut du travail. C'est en somme un pastiche, par Mallarmé, de la poésie pour jeunes filles de la seconde moitié du XIX^e siècle. Une « oeuvre de genre », et dans le genre, c'est un chef-d'oeuvre.

Too much, l'ouverture, comme celle de la *Sonate pour arpeggione et piano* de Schubert :

*La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.*

Too much l'entrée en scène du jeune homme romantique :

— *C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser*

⁹² Heidegger, obsédé par la question « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », distinguait l'existence des choses (des « étants ») et le fait que les étants existent, l'Être : « *L'Être de l'étant n'est pas lui-même un étant* ». Mallarmé au contraire est obsédé par le Néant, et, inversant les premiers termes de la dialectique hégélienne, verrait l'Être (ou plutôt l'Existence) comme une anomalie accidentelle du Néant, une première négation de celui-ci !

*S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.*

Tout *much* la rencontre, comme celle du Samy Frey de *l'Education sentimentale* avec la Delphine Seyrig de *Baisers volés*⁹³

*J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue*

Et craquant le final, déjà cité, la scène de la visite de la jeune mère au petit garçon endormi, à la quelle Marcel Proust s'attaquera par deux fois :

*Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.*

Mais quel aveu ! « J'ai cru voir Maman quand tu m'es apparue ! » N'en déplaise au bon Docteur Henri Mondor⁹⁴, Mallarmé, qui n'a pas lu Freud, connaît et reconnaît sans fausse honte le « premier objet » de l'amour masculin.

La jeune mère morte transfigurée dans l'apparition de la jeune fiancée : eh oui, nous reconnaissons, pas tout à fait dans l'ordre, l'allégorie finale du *Sonnet en or-yx*. Le deuil, d'on ne sait quoi, qui vous afflige, la décevante finitude des rêves qu'on a cueillis ? Puis l'apparition, bien cadrée par le soleil au cheveux et la rue. Et enfin l'ange perdu du vert paradis.

Quand même, drôle de cadeau, pour une fiancée.

Et si nous explorions un cercle plus large, en dehors de Mallarmé ? L'allégorie de la poésie tient-elle toujours ? Qu'en reste-t-il ? Je l'ai dit : tous les poètes ne sont pas athées, tous ne croient pas que le Livre soit la conscience de soi de l'Univers et le poète son porte-voix dans sa propre disparition élocutoire, tous ne croient pas que sa mission soit de puiser des pleurs au Styx pour les transformer en lumière, afin de venger, face au Néant, le beau mensonge de l'Idéal, des dieux, de l'âme, en fixant du moins par la musique et les vers la beauté des fleurs et des constellations. Sans doute pensent-ils tous, cependant, que la création de beauté est leur manière de faire avec notre être-pour-la-mort. Entre ce minimum et la religion de Mallarmé, que les lectrices et les

⁹³ D'ailleurs, « Fabienne Tabard n'est pas une femme, c'est une apparition ».

⁹⁴ Dans un opuscule, *Mallarmé plus intime* (Gallimard, 1944), complément à sa monumentale *Vie de Mallarmé*, Henri Mondor, grand chirurgien et décisif biographe, règle ses comptes en quelques pages ahurissantes (50 à 62 et surtout 75 à 77) aux tentatives d'interprétation psychanalytique de Mallarmé par Charles Mauron. Il exhibe à l'appui quelques lettres gentillettes de Stéphane à sa petite sœur Maria (même prénom que la future jeune épouse, ça ne s'invente pas). Une aussi stupéfiante dénégation de l'Edipe en dit plus long sur la réception de Freud dans l'Académie de Médecine en 1944 que sur Mallarmé. Mais le plus étrange est que le grand biographe n'ait pas compris que, dans le souvenir de la « jeune femme morte », le mot « morte » était aussi important que les deux autres.

lecteurs s'interrogent eux-mêmes : que retrouvent-ils de l'allégorie de Mallarmé, parmi les poèmes qu'ils tiennent pour les plus beaux ?

Si je devais me livrer à pareil exercice... Allons ! Choisissons cinq poèmes sans réfléchir, sans tricher, cinq poèmes, pour moi parmi les plus beaux de la langue française, et vérifions.

Harmonie du soir me vient d'emblée à l'esprit — mais c'est normal puisqu'elle nous a accompagnés au début de cet essai. Un autre Baudelaire ? Alors *Recueillement*. Et puis, bien sûr, des poèmes de Victor Hugo, ceux que je préfère : *Booz endormi* et *Demain, dès l'aube*. Et puis, encore, un poème d'Arthur Rimbaud ? prenons *Aube*. Je ne contesterai pas le caractère complètement subjectif, presque opportuniste, de ce choix qui, comme par hasard, se concentre sur la seule période qui, encadrant Mallarmé, s'étend du Romantisme au Symbolisme... Si je n'étais pas en train d'écrire ce livre, j'aurais sans doute cité Apollinaire, Eluard, Saint-John Perse ! Mais soit, restons dans l'ambiance XIX^e siècle...

On ne sera pas surpris de constater que le modèle allégorique mallarméen y « fonctionne » assez bien. C'est évident pour *Harmonie du soir* qui nous a servi de référence implicite « en plus flou » :

*Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor.*

Et c'est encore plus clair pour *Recueillement*, où l'on reconnaît les trois personnages de notre allégorie, la nixe (ma douleur), l'hydre (Eux...) et la Nuit étoilée:

*Ma Douleur, donne moi la main, viens par ici,
Loin d'eux...
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.*

En réalité, même si Mallarmé s'est détaché⁹⁵ de Baudelaire, la filiation de *Recueillement* aux *Fenêtres* (ce pastiche de Baudelaire, plus vrai que le vrai) et de là aux *Purs ongles* reste si forte que, malgré la répudiation de l'idéalisme transcendantal, on reconnaît d'un bout à l'autre le même *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*, y compris dans le schème des métaphores. L'allégorie de Mallarmé vaut pour Baudelaire, dans la mesure exacte où Mallarmé reste baudelairien.

Tournons-nous à présent vers Hugo, que Mallarmé ne cite jamais pour Maître, malgré tout son respect. *Booz endormi*, on l'a déjà noté, se conclut par un vers très semblable à la chute de notre sonnet :

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

Et l'on pourrait en fait montrer que l'ensemble de *Booz endormi* respecte la structure « contre-réformiste » de l'allégorie de Mallarmé : en bas, la scène terrestre, en haut, sa contrepartie céleste, une première fois dans l'arbre de Jessé sorti du ventre de Booz, une seconde fois dans la méditation de Ruth. Mais une objection vient immédiatement à l'esprit. Certes la vision céleste rédime et transfigure la condition des personnages terrestres tournés vers le Styx :

*Je suis veuf, je suis seul et sur moi le soir tombe,
Et je courbe, ô mon Dieu ! mon âme vers la tombe,
Comme un bœuf ayant soif penche son front vers l'eau.*

⁹⁵ Lettre à Cazalis du 14 mai 1867, *Cor.*, p. 346.

Mais les étoiles sont de plein pied avec la vie pastorale de ces temps très lointain, et ce n'est pas dans un cadre, mais baignée par l'immense bonté tombant de firmament, que Ruth, la glaneuse, reconnaît dans les moissons du ciel la continuité de la moisson terrestre. L'ambiance de la scène terrestre ne reflète d'ailleurs pas vraiment le malheur du monde d'ici-bas. Bien au contraire, tout le poème se présente comme une immense attente, un prologue nuptial, auguste et solennel, de la transfiguration de la Terre, à travers l'image authentiquement bucolique, omniprésente (comme dans *Le Pré de Béjin* d'Eisenstein) de la sexualité reproductrice. Hugo, qui « *vient de coucher avec Dieu* »⁹⁶, peut réellement tout se permettre, inversant carrément le plan pictural de la Contre-Réforme :

Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu.

En réalité, il faudrait consacrer à cet Himalaya de la poésie française qu'est *Booz endormi* une bien plus vaste étude qu'au petit sonnet de Mallarmé. Comme le souligne Péguy, avec cette exceptionnelle sensibilité bucolique, et donc virgilienne, *Booz endormi* est l'exemple unique d'une vision de l'Incarnation comme événement survenu, non point à Dieu, mais à l'Humanité. Dès lors, toute la scène terrestre, sans occulter les misères humaines (la vieillesse, le veuvage, la mort, la pauvreté des glaneuses), se présente comme un grandiose avent de quelque chose dont l'Humanité est porteuse et que la Poésie réalise : sa transformation immanente en Dieu. Nous sommes donc, exactement et paradoxalement, dans l'allégorie mallarméenne.

L'autre grand poème hugolien de ma sélection, *Demain, dès l'aube*, plus proche, par le thème, du funéraire *Sonnet en or-ix*, échappe apparemment à la démarche de la transfiguration. Je dis « grand », non par la taille, mais par l'universalité de l'inspiration et surtout par la gloire : ce court texte assure l'accès de tous les petits enfants de France à la poésie. Ici, les deux derniers vers semblent inverser le geste inaugural de dédicace de *Ses purs ongles très haut* :

*Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.*

Ce mouvement de haut en bas dans le dépôt de l'offrande, « *Comme un bœuf ayant soif penche son front vers l'eau* », semble contredire le schéma mallarméen des deux sources de la poésie⁹⁷. Mais en réalité, la splendeur météorologique réside juste dans les vers précédents :

*Je ne verrai ni l'or du soir qui tombe
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur...*

La persistance dans le deuil, la délectation morose sur les rivages du Styx, s'en trouvent, en quelque sorte, transfigurées par proximité. Qu'importe la dénégation « *Je ne verrai ni l'or du soir...* » : le poète le voit assez, cet or, pour l'offrir au lecteur, le rehausser par le contraste de la simplicité du houx vert, et conclure (musicalement s'élève...) par l'idée même et suave, le mot Fleur !

⁹⁶ Selon le mot de Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, cité, p.730.

⁹⁷ On notera par exemple une nouvelle variation, très significative, de la cadence, analysée plus haut, des chutes voisines de *Ses purs ongles* et de *Booz endormi*. Non plus une cadence triomphante, mais une cadence mourante un-deux-trois-quatre-cinq-six, un-deux-trois-quatre, un-deux. C'est d'ailleurs la cadence de *Avec ce seul objet dont le Néant s'honore*.

Tournons-nous enfin vers Rimbaud (dont Mallarmé, qui le croisa dans les salons parisiens où le traînait Verlaine, n'a rien laissé quand à son art poétique⁹⁸), et vers le dernier poème de mon choix subjectif, *Aube*. Comme son nom l'indique, la transfiguration est donnée dès le départ :

J'ai embrassé l'aube d'été.

et le poème se conclut par les noces charnelles du Sol et de la Nue :

L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil, il était midi.

Démentirait-il donc complètement le schéma mallarméen ? Pas vraiment. D'abord, l'oeuvre de Rimbaud est tellement brève et tellement biographique qu'on pourrait presque dire qu'il s'agit d'un seul et vaste poème dont la *Saison en enfer* est le pivot et les *Illuminations* la conclusion. Une épopée poétique :

Je sais aujourd'hui saluer la beauté.

Il faut alors resituer cette ultime randonnée par rapport aux premières (*Par les soirs bleus d'été...*, *Je m'en allais, les poings dans mes poches...*).

Mais surtout, le décalage de nos deux derniers poèmes (*Demain, dès l'aube* et *Aube*), par rapport au schéma central mallarméen, nous rappelle tout simplement cette évidence : tous les poèmes ne disent pas la même chose, un poème particulier peut privilégier un aspect ou l'autre des deux plans du cadre où dans l'oubli se fixe l'agonie de la nixe et la splendeur de la constellation.

Nous aurions donc, autour de cette allégorie centrale, du moins pour la période romantico-symboliste, deux ailes, deux axes de variation en quelque sorte : l'approvisionnement intimiste du deuil (la défunte nue), et la proclamation de la splendeur céleste (le septuor)

Demain, dès l'aube, comme certains chefs-d'œuvre de Baudelaire, telle *La Servante au grand cœur*, incarnent la variante nostalgique ou élégiaque. Sur l'autre aile, celle de la splendeur et de l'Azur, nous avons, toujours chez Baudelaire, *L'invitation au voyage*, ou chez Rimbaud *Le bateau ivre* (d'autant plus intéressant que, comme souvent chez Rimbaud, l'éloge de l'azur se conclut par un retour à la nostalgie intimiste : « *Je regrette l'Europe aux anciens parapets* »).

Nous pourrions poursuivre ce petit test en élargissant le champ de nos comparaisons. Bien sûr, l'allégorie vaut pour Virgile dont elle s'inspire d'ailleurs directement⁹⁹. L'allégorie orphique est en fait tellement puissante qu'elle obscurcit de son ombre (ou de sa lumière aveuglante) toute comparaison au sein du massif de la poésie occidentale. Est-elle encore valable pour Louise Labbé ou pour du Bellay ? pour Eluard, Aragon ou Saint-John Perse ? est-elle valable pour la poésie étrangère ? J'en doute. D'emblée, la question de l'extériorité des deux sources de la poésie (le Styx et les constellations) rend l'allégorie mallarméenne nettement moins pertinente pour

⁹⁸ Il le rencontre le 1^{er} juin 1872, selon la *V.M.*, p. 332 (t. II)

⁹⁹ Encore une fois, il ne faut pas pousser « jusqu'au syncrétisme de ce qui fut conquis. » Chez Virgile, Orphée n'est pas victime d'une hydre, mais des Ménades, non pas du Siècle, mais de Dionysos. Inventeur du classicisme en poésie, Virgile, poète officiel, affirme le triomphe de l'apollinien sur le dionysiaque. Nerval, autre poète orphique, suit le chemin inverse (*Artémis*) ; Mallarmé ne se préoccupe pas du tout de cette antique guerre de religion, et se débat entre le dégoût du Siècle et le mépris de l'Azur. Nous n'entrerons pas non plus ici dans cette discussion (voir Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, et mon livre : *Phèdre : identification d'un crime*, A.-M. Métaillé, 1992).

la poésie amoureuse (et aussi pour la poésie engagée). Dans l'amour, les deux sources de la poésie, interne et externe, se confondent dans la même exaltation (Eluard : « *Au flanc de ton sourire un chemin part de moi* ».)

Mais on peut plaider inversement que, la poésie symboliste ayant déblayé le chemin de la poésie pure, l'ouvrir aux constellations est devenu l'atelier normal de la poésie moderne (surréaliste ou non, engagée ou non). La profération de la splendeur est acceptée d'emblée comme office du récitant (Saint-John Perse : « *Le Narrateur monte aux remparts. Et le vent avec lui. Comme un chamane sous les bracelets de fer...* »). Ce qui n'empêche pas la poésie contemporaine de bouleverser le large public quand le poète affronte, par la beauté, la perte de l'aimée (Apollinaire, Aragon, Eluard). Adolescent, je fus stupéfait par la découverte du manuscrit de 28 novembre mille neuf cent quarante-six : ce cri de deuil et de douleur, en quatre vers, dont deux sont devenus des titres, a été raturé, retravaillé, « creusé » par Eluard...

Surtout, l'autonomisation du chant orphique par rapport à toute transcendance, l'immanence proclamée par les purs ongles très haut dédiant leur onyx, est devenu le plan naturel de la poésie. Comme le dit Odysseus Elytis dans un poème significativement intitulé « *Origine du paysage, ou la fin de la pitié* »¹⁰⁰ :

*Belle, et par l'ombre des années méditative, sous le sémaphore du soleil, la Koré d'Euthydicos me regardait, les larmes aux yeux,
Marcher à nouveau dans ce monde-ci, sans Dieux, certes, mais riche de ce que, vivant, j'enlevais à la mort.*

Un dernier mot pour conclure, sur l'autre versant du poème, non pas le poème comme résultat, mais le poème comme travail. À plusieurs reprises, nous avons écrit « le salon, allégorie d'un poème ». C'est un raccourci trompeur. Le poème est magnifique. Peut-on en dire autant du salon, tel que le décrivent les deux variantes ou la lettre à Cazalis ? Pas vraiment. On dirait plutôt une scène abandonnée par les acteurs, un décor de théâtre sans chaleur : un pied de lampe figurant l'angoisse (brrr...), de vagues consoles vides, un miroir pendu au plafond, pas même de divans profonds comme des tombeaux. À comparer au salon du *Corbeau* : des livres, des antiquités, le divan où le Maître jadis enlaçait Lénore, un feu aux reflets certes inquiétants mais, dans la nuit d'hiver, l'azur vous ayant abandonné, un feu, c'est un ami... D'ailleurs, dans la sévérité du salon des *Purs ongles*, on reconnaît l'extrême modestie des bureaux successifs du petit prof s'extrayant péniblement de la misère, à Tournon, Besançon, Avignon. Le seul luxe du couple Mallarmé est la fameuse « glace de Venise » de *Frisson d'Hiver*.

Le salon vide, en tant que tel, n'est pas l'allégorie du poème. Nous l'avons vu, à propos du ptyx : le processus de production poétique s'abolit dans son produit. Cela n'empêche pas, au total, *Ses purs ongles très haut* de décrire en détail les instruments du poète : une lampe à brûler les rêves vespéraux, un moulin à paroles

¹⁰⁰ Odysseus Elytis, *Six plus un remords pour le ciel*, Fata Morgana, 1977.

pour puiser dans le Styx, un périscope pour capter les étoiles. Mallarmé nous présente son ouvrage, il ne nous cache pas véritablement ses outils. Ce salon est un atelier : l'ouvroir de Stéphane.

Sous cet angle, on croit même lire l'évocation de ces planches de dessin industriel qui feront plus tard les délices de Tardi et de Monsieur Cyclopède. Car le symbolisme de Mallarmé est frère jumeau de la fée électricité, de la Tour Eiffel, des expositions universelles, du triomphe de la machine et, bientôt, des artifices de Méliès. Derrière les instructions du poète au graveur de l'eau-forte, on imagine en arrière-plan un tout autre montage, l'envers du décor, « les rouages et les chaînes, les échelles et les trappes » que Poe dévoile dans *The Philosophy of Composition*. Là, un moulin à parole puise en noria l'eau du Styx pour alimenter un lampadaire, qui illumine, lanterne magique, le petit or à la nixe, tandis que l'ingénieux périscope fenêtre-miroir, autre artifice cinématographique, superpose à l'image de l'or le reflet d'une constellation...

Cette explication de gravure sous-jacente se devine jusque dans le détail des instructions de Mallarmé à Cazalis : les volets de la fenêtre doivent être bien ouverts et même « *attachés* » à l'extérieur (deux fois rappelé : par des *esses*, on suppose)¹⁰¹. Encore fallait-il que le poète n'ignorât point que, pour voir la Grande Ourse, il convient de se tourner vers le Nord. On est presque surpris et satisfait de le vérifier, mais lui pense nécessaire de le préciser. Pas d'improvisation ! Chez le creuseur de vers qu'est Mallarmé, au contraire des surréalistes comme Léo Ferré (et au contraire de son ami et initiateur, Emmanuel des Essarts), les poèmes ne sont pas des « *portes de secours battant sur les étoiles* ». C'est le travail du citoyen-artisan, le travail de l'ouvrier de métier, du doreur sur tranche et de l'ébéniste, qu'évoque implicitement tout le poème¹⁰².

Si les outils sont présents, le poète n'est pas absent ou plus exactement, il est, comme le ptyx, présent par l'ombre de son absence : allé puiser des pleurs au Styx, ou peut-être déjà plus avant dans le travail de l'oubli. Ce poème marque le retour à l'écriture d'un grave déprimé, d'un revenant du Styx, qui a failli mourir de creuser le vers à la poursuite de la Beauté, de l'Idéal. C'est le poème du deuil assumé. Un thème que nous n'avons pu qu'effleurer, mais qui imprègne le *Sonnet en or-ix*, pas seulement par la présence en personne du Néant, mais par l'insistante négativité¹⁰³ des formes grammaticales, des verbes et surtout par ces substantif et adjectif jumeaux : *aboli, oubli*.¹⁰⁴

Le travail de l'oubli cher à Blanchot (« *Tout de suite j'ai commencé à vous oublier...*¹⁰⁵ »), s'affirme dans la souffrance morale et physique du poète, comme la précondition de la résurrection, de la transfiguration, de la

¹⁰¹ Et nous savons précisément pourquoi les volets doivent être bien attachés : pour éviter que la constellation ou le Phénix ne se « déplument » en traversant la fenêtre, comme il faut bien ouvrir la cheminée pour laisser passer le Père Noël. Rappelons que sur ce point *Ses purs ongles* est une rectification de *Don du Poème*.

¹⁰² D'où sans doute l'intérêt de Jacques Rancière, grand spécialiste de l'idéologie des ouvriers de métier de cette époque, pour l'œuvre de Mallarmé. L'engagement de celui-ci « *du côté de ceux qui souffrent* » fut d'ailleurs discret mais fidèle. H. Mondor a retrouvé une lettre à la mère de Rimbaud, où il recommande chaleureusement un ex-Communard, Paterné Berrichon, qui brigue la main de sa fille (Rimbaud, *Œuvres complètes*, La Pléiade, p.548, 25 mars 1897). À cette époque Mallarmé est dreyfusard et soutient chaleureusement l'auteur de *J'accuse !* (Lettre à Cazalis, *Cor.*, p).

¹⁰³ Dans la lettre à Cazalis, Mallarmé définit son sonnet comme un poème « nul » : un mot qu'il reprend d'une lettre de Poe sur *Ulalume*.

¹⁰⁴ On se souvient que c'est à l'occasion d'un autre poème orphique, *El desdichado* de Nerval, que le mot « *aboli* » fit son entrée fracassante dans le vocabulaire poétique du français.

¹⁰⁵ *L'attente, l'oubli*, Gallimard, 1962.

métamorphose. C'est l'effort spécifique du travail poétique : ce qu'il faut effacer pour faire surgir le poème du « *lac dur oublié* », la forme professionnelle du « métier », du labeur, du travail (*trepalium*) du poète.

Avec cette allégorie du poème lui-même, les *Purs ongles très haut* nous offrent aussi l'allégorie aussi émouvante que discrète du poète lui-même, revenant pour de vrai du rivage des morts. Métamorphosé, brûlé lui-même de s'être approché trop près du soleil de l'Absolu, et tombé, ailes déplumés, jusqu'au néant.

Eluard en donnera un autre exemple bouleversant dans *Le temps déborde*, et une définition presque mallarméenne de la poésie :

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses

Alain Lipietz
10 février 2006