# Ce que Mallarmé a voulu dire... Un chantier séculaire

***Alain Lipietz***

Ce texte est la version développée du chapitre 3 de mon livre *Ressusciter quand-même. Le matérialisme orphique de Mallarmé*, Le temps des cerises, Montreuil, 2020.

Dans la bibliothèque du docteur, des livres encore :

on m’apprend qu’il faut les avoir lus pour prétendre à la culture,

tant ils sont supérieurs aux autres ;

j’entends pour la première fois parler de Mallarmé, de Proust, de Valéry.

Ainsi la petite Mona Ozouf, fille d’instituteurs bretons des années trente, admirative de la si modeste mais précieuse armoire à livres de son père, découvre-t-elle, chez le notable du village : Mallarmé : critère de sélection sociale[[1]](#footnote-1). Pire malheur qui soit pour un auteur : sa lecture devenue barrière, test de classement, de « distinction » dirait Bourdieu. Mallarmé, pour la plupart des lecteurs d’aujourd’hui, c’est du latin, et pour les latinistes que nous, « Français cultivés », étions encore il y a un demi-siècle, de l’hébreu. Il faut admettre qu’il l’a un peu cherché.

Très longtemps, les poèmes de Mallarmé ont paru incompréhensibles, hermétiques. Et lorsque Mallarmé, « poète maudit », sortit enfin de l’ombre, dans la vague du symbolisme des années 1880, ce fut pour l’exaltation de la pure musicalité de ses poèmes, qu’il ne fallait pas chercher à comprendre. Ceux qui s’y risquèrent, comme Camille Soula dans la boue des tranchées, ne furent guère convaincants. Ce n’est que vers 1941, au creux de la débâcle et sous la botte de l’occupant, que trois livres changèrent la donne : ceux d’Henri Mondor, d’Émilie Noulet et de Charles Mauron. Le premier avait mis la main sur un fonds de correspondance de Mallarmé avec ses amis, dont la fameuse *Lettre à Cazalis* du 18 juillet 1868 « traduisant » le *Sonnet en or-ix*. D’un coup s’illuminait la biographie intellectuelle de Stéphane. Et d’autre part, Émilie Noulet et Charles Mauron nous apprenaient à *lire* Mallarmé, avec chez l’une le scalpel de la linguistique et chez l’autre la lunette de la psychologie des profondeurs, la psychanalyse.

Du coup, l’œuvre de Mallarmé se retrouva dans les années soixante sur la table de dissection, au croisement structuraliste de ces deux sciences, et de nouveau on perdit de vue ce qu’il avait pu vouloir dire, au profit de ce que son texte révélait du langage et de l’inconscient. Le *Sonnet en or-ix* se trouva à nouveau relégué dans l’enfer des hiéroglyphes dont on était prié d’admirer la beauté scripturale sans pouvoir les comprendre. Il est vrai que, si Mondor en avait découvert la pierre de Rosette (la *Lettre à Cazalis*), ni E. Noulet, qui cassa pourtant le rébus de la *Prose pour Des Esseintes*, ni C. Mauron n’étaient parvenus à le déchiffrer…

## Les vies posthumes de Mallarmé

Sitôt mort, et dans le prolongement de ce que furent ses dernières années, Stéphane Mallarmé entame une double vie intellectuelle : adulé par les avant-gardes, méprisé par la Sorbonne. Encore les avant-gardes sont-elles en passe – c’est le propre des avant-gardes — de voler vers autre chose. Le mouvement symboliste « officiel » s’étiole, Mauréas se renie, et l’héritage symboliste se réfugie en Belgique avec Verhaeren et Maeterlinck. La critique officielle, pas seulement les petits plumitifs des journaux[[2]](#footnote-2), mais ces « grands » dont on retenait encore les noms, dans mon enfance, par les exercices des *Classiques Larousse*, du *Lagarde et Michard*, du *Castex et Surer*, vomissent Mallarmé quand ils daignent en parler. Gustave Lançon (futur directeur de l’École Normale Supérieure) : « Mallarmé est un artiste incomplet, inférieur, qui n’est pas arrivé à s’exprimer.» Ferdinand Brunetière : « La raison pour laquelle je n’ai pas parlé de Mallarmé [dans son *Évolution de la poésie française au XIXe siècle*] est qu’en dépit de ses exégètes je ne suis pas parvenu à le comprendre. »

Tout change avec le livre d’Albert Thibaudet, en 1912[[3]](#footnote-3). Pur produit de la méritocratie républicaine, Thibaudet sera dans l’Entre-deux-guerres un intellectuel officiel de la République, au même titre que Paul Valéry. C’est d’ailleurs lui qui inventera la formule « la République des professeurs ». Et avec lui, les professeurs intronisent Mallarmé dans leur Panthéon. À partir de lui, Mallarmé et ses deux principaux héritiers, Proust et Valéry, accéderont, sur les rayonnages du médecin de la petite Mona Ozouf, au statut de pierre de touche de la distinction.

Si Valéry fut d’emblée disciple officiel de Mallarmé, Marcel Proust est « héritier » et non disciple. Proust est disciple d’Anatole France, qui s’opposa durement à Mallarmé quant à l’idéal de clarté, et Proust se fit, contre les symbolistes, le porte-parole de l’esthétique francienne, dans son article de 1896, *Contre l’obscurité*. Mallarmé l’Obscur lui répondit par *Le Mystère dans les lettres.* Mais en réalité Marcel Proust visait les symbolistes « officiels » et reprochait à Mallarmé son indulgence à leur égard[[4]](#footnote-4). Avec le temps, Proust se montrera plus profondément influencé par Mallarmé que ne le fut finalement Valéry. En 1904, il définit ainsi la beauté pour Anna de Noailles : « C’est une espèce de fondu, d’unité transparente où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger, les unes à côté des autres dans une espèce d’ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres.» Et il précise que cette idée lui vient pour la première fois ! Proust commence à comprendre vraiment Mallarmé…

Il n’est pas simple d’expliquer ce « Chemin de Damas ». Il y a certes le passage du temps. Marcel Proust explique à de nombreuses reprises dans *La Recherche* par quels processus psychologiques et sociaux la nouveauté se fait bagage culturel commun. De fait, alors qu’il ne reste rien de l’école symboliste, Valéry, Claudel et Gide, mallarmistes de toujours, rejoints par Proust le converti, accèdent dès la fin de la Belle Époque à une certaine notoriété. Les jeunes gens qui lisaient les avant-gardes en khâgne sont désormais sortis de la Rue d’Ulm, et imposent, pour plusieurs générations, ce que j’ai appelé « le style 1900 » qui n’est autre, véritable héritage du symbolisme, qu’un « reprendre notre bien à la musique »… et aussi à la peinture impressionniste[[5]](#footnote-5). Par ailleurs, l’Affaire Dreyfus (Mallarmé fut des premiers soutiens de Zola sur l’Affaire) vient de souder la plus grande partie de l’intelligentsia, avant-gardes et « reconnus », naturalistes, symbolistes ou sensualistes, dans le Bloc républicain. Enfin, de nouvelles avant-gardes ont émergé, cubistes, futurs dadaïstes et surréalistes, tels Apollinaire et Cendrars – dont A. Thibaudet ne dit strictement rien, aux chapitres « L’influence de Mallarmé », comme s’ils devaient tout à Rimbaud et rien à Mallarmé, ce qui est quand même excessif. Mais cette « nouvelle vague » reclasse automatiquement Mallarmé parmi les « classiques ».

Paul Valéry, familier des Mardis de Mallarmé, écrit stupéfait à Thibaudet à la sortie de son livre : « Que vous ayez de Mallarmé fait le portrait le plus véritable, confondant ceux qui l’ont connu, est déjà extraordinaire*.* » Et c’est vrai : Thibaudet utilise tous les écrits alors connus de Mallarmé, y compris sa revue pour dames, *La Dernière mode*, à laquelle on ne songe jamais, pour en décrire avec minutie les idées et le style. Du même coup il révèle en négatif (revanche de Sainte-Beuve sur Proust) tout ce que l’on perd à ne connaître quasiment rien de la vie d’un auteur[[6]](#footnote-6). Thibaudet ne sait rien de la *Correspondance*, rien de la crise maniaco-dépressive de Tournon-Avignon et des lettres sur le tournant athée de Mallarmé, il le croit idéaliste platonicien qui s’ignore, nie toute influence de Hegel, le présente comme un mari petit-bourgeois modèle, ignore ou feint d’ignorer sa liaison avec Méry Laurent, ignore la mort d’Anatole.

Pourtant il devine beaucoup de choses, devine son sens de l’honneur et du devoir, son orgueil qu’il compare à celui d’Alfred de Vigny (et nous mesurerons la valeur de cet extraordinaire « coup d’œil »), mais reconnaît la sensualité omniprésente dans sa poésie sans deviner qu’il s’agit souvent de la reprise hypercodée d’érotiques baudelairisants de jeunesse, est sensible à son humour, qu’il attribue à sa politesse exquise. Sur ces deux points il est encore loin du compte. Henri Mondor le comprendra mieux : « Il y a, en Mallarmé, un auteur comique d’un goût et d’un pétillement dont la littérature, en France, ne fait pas voir beaucoup d’exemples. »[[7]](#footnote-7) Bien plus tard, Jean-Louis Backèsécrira : *«*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.*»*.[[8]](#footnote-8)

Je dirai même plus : on ne comprend pas certains poèmes, ni surtout le rapport entre ses lettres et ses poèmes, si l’on ne tient pas compte de l’esprit carrément farceur, voire potache de Mallarmé, resté jusqu’au bout l’amateur des jeux et spectacles de foire, l’étudiant avec ses copains au Carrefour des Demoiselles, à Fontainebleau. *Le Sonnet en or-ix* est incompréhensible si l’on ignore cet esprit potache.

Polémiquant avec la génération symboliste (Camille Mauclair), qui imposa cette idée qu’il ne faut pas chercher à comprendre ce que Mallarmé veut dire mais simplement comment il le dit, quelles impressions sa poésie suscite en nous, Thibaudet pense possible et nécessaire de déchiffrer Mallarmé. Sur ce point, il a raison (et tout mon livre vise à le prouver !) Il y a un formidable malentendu quant au rapport de Mallarmé au mouvement symboliste, jusqu’à l’emploi du mot « mystère ». Mallarmé ne veut pas créer un halo de mystère pour le plaisir, l’obscurité de ses poèmes (du moins jusqu’aux années quatre-vingt) vise au contraire à « l’explication orphique du monde ». Il partage sans doute l’avis de son ami Édouard Manet sur l’œuvre de Gustave Moreau : « Il marche dans une voie mauvaise… Il nous ramène à l’incompréhensible, nous qui voulons que tout se comprenne. »[[9]](#footnote-9)

Mais il manque à Thibaudet trop d’éléments extratextuels. Ses interprétations des grands poèmes tels *Hérodiade* (poème en fait plus parnassien qu’hermétique) et surtout du *Faune* et même de la *Prose pour des Esseintes*, fondées sur ce qu’il a compris de l’ « idéalisme poétique » de Mallarmé (appelons le provisoirement ainsi) plus que sur un véritable déchiffrement du texte, tombent assez juste. Mais quand il commente, à plusieurs reprises, le minuscule *Tout orgueil fume-t-il du soir* que nous lirons ensemble dans la deuxième partie de mon livre, il me donne l’impression d’un complet contresens.

Le livre de Thibaudet reste cependant prodigieusement utile, car on n’a guère fait mieux, hors l’ajout du jargon de chaque époque, dans l’analyse littéraire de Mallarmé : ses « Ordres négatifs », ses images, ses métaphores, ses « images composées », sa sonorité, sa rythmique, ses mots, ses vers, son style, tics compris… Quelques exemples, précieux pour notre *Sonnet en or-ix*(lisez puis revenez au sonnet, c’est saisissant de justesse !) :

- que les poèmes de Mallarmé ne sont pas des histoires, mais des paysages, des juxtapositions d’images qui résonnent entre elles, formant des « images composées »,

- que néanmoins les verbes de Mallarmé sont presque toujours des verbes de mouvement, accéléré ou décéléré.

Nous soupçonnons déjà les raisons de cet apparent paradoxe (*le vivant panorama des formes du devenir,* selon la définition de la poésie empruntée par Mallarmé à l’*Isis* de Villiers de l’Isle-Adam), mais Thibaudet en sait trop peu pour l’interpréter. Citons encore ce tic stylistique : la tendance de Mallarmé à élider le verbe de la proposition principale, même recouverte d’une subordonnée assez longue, et reconnaissons : *Elle, défunte nue en le miroir, encor / Que…*

La contrepartie, c’est qu’on retient de ce livre la figure d’un Mallarmé styliste de la suggestion. Il faut certainement y reconnaître la principale contribution de Mallarmé au « style 1900 », mais c’est justement ce que Thibaudet avait voulu éviter en critiquant les interprétations symbolistes à la Mauclair (ne pas chercher à comprendre ce qu’il veut dire). C’est qu’il tombe dans un piège tendu involontairement par Paul Valéry – et dans lequel se débattent encore aujourd’hui les meilleures lectures de Mallarmé : que le contenu de la poésie de Mallarmé ne serait rien d’autre que le langage lui-même, et encore plus précisément l’écriture, et encore plus précisément la sienne. Thibaudet l’avoue en citant longuement (p. 376), une lettre de Paul Valéry que le disciple résumera lui-même dans ses *Variétés II* [[10]](#footnote-10):

La littérature ordinaire me semblait comparable à une arithmétique, c’est-à-dire à la recherche de résultats particuliers, dans lesquels on distingue mal le précepte de l’exemple ; celle qu’il [Mallarmé] concevait me paraissait analogue à une algèbre, car elle supposait la volonté de mettre en évidence, de conserver à travers les pensées et de développer pour elles-mêmes les formes du langage.

Cette comparaison (algèbre / arithmétique) nous sera très utile. Mais ne tombons pas dans le piège d’ignorer qu’en plus, Mallarmé appliquait son algèbre à une arithmétique particulière : la sienne, sa « religion ». Qu’il expose, sous forme allégorique, dans le *Sonnet en or-ix*.

Du *Sonnet en or-ix*, faute de connaître la *Lettre à Cazalis*, Thibaudet ne devine pas l’importance quasi programmatique (à la fois « extrait d’un texte sur la Parole» et « expliquant comme il peut l’Univers»). Il ne lui consacre que trois lignes : l’intuition géniale d’un certain rapport entre un paysage (le salon), la page, et la constellation. Mais il ne pousse pas plus loin…

## Déchiffrer Mallarmé

Un an plus tard, tout ce monde de la Belle Époque sombre dans la Grande Guerre et en sortira épouvantablement diminué et meurtri. Au fond des tranchées, Camille Soula, médecin militaire, futur grand physiologiste et grand résistant, reprend le travail de décryptage dans ses *Gloses sur Mallarmé*.[[11]](#footnote-11) En médecin et soldat, lui n’hésite pas à décoder les contenus érotiques. De *M’introduire dans ton histoire* (qui se termine par *vespéral de mes chars*), il écrit joliment : « C’est une idylle et fort décolletée… C’est à propos de cette pièce surtout que l’analyse pourra paraître la violation d’une pudeur. » Heureusement, l’érotisme de Mallarmé se centre sur la chevelure (mais laquelle ?)

Soula s’essaie à comprendre le *Sonnet en or-ix*. C’est un désastre. Encombré de la même ignorance que Thibaudet, il croit y voir la suite du poème qui le précède dans l’édition Deman, *Victorieusement fui le suicide beau* (autre érotique tardif de la période « décadente ») et, on ne sait comment, y lit : « la suite et le développement du précédent ; il poursuit l’analyse des émois de l’amant protégé contre le découragement par une chevelure tutélaire. ». On peut dire ça, oui…

Dans l’Entre-deux-guerres, pas de progrès important[[12]](#footnote-12), si ce n’est dans la ligne de Thibaudet, et déjà beaucoup d’articles à la recherche du *ptyx*… La distinction commence à se faire entre Mallarmé et le Symbolisme, et déjà Antoine Orliac saisit l’essentiel du rapport de Mallarmé au réel — il est vrai que les progrès parallèles du surréalisme dans la poésie et la peinture créent une atmosphère intellectuelle propre à mieux comprendre Mallarmé sur ce point :

Un magicien noir, né pour, en d’autres temps, le bûcher, et qui, opérant au moyen de la langue et de l’écriture, fait du poème un instrument d’une incomparable puissance orphique. Son charme cabalistique enrôlera les âmes par les infinies suggestions d’un chant aux résonances nombreuses, agissant par le pouvoir incantatoire des musiques sourdes, le sortilège des vocables pris dans une acception nouvelle (…) créant un jeu de facettes mystérieuses où le réel reflété sur plusieurs plans se fragmente, se diversifie, se rajeunit, se transfigure…[[13]](#footnote-13)

Surtout paraissent les précieuses suggestions de Paul Valéry dans *Variétés II* sur « l’algèbre » de Mallarmé, et ses souvenirs sur la rédaction de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Le disciple a bien saisi tout un pan de la personnalité et de la pensée de Mallarmé. Son orgueil[[14]](#footnote-14) d’abord, d’où vient que: « Il n’y a point, dans les rares ouvrages de Mallarmé, de ces négligences qui apprivoisent tant de lecteurs et les flatte secrètement d’être familiers avec le poète. » C’est vrai, sauf dans les lettres à ses amis qui n’étaient pas des disciples, sauf avec les amis d’autrefois, poètes, ou les amis d’aujourd’hui qui ne sont pas poètes, sauf dans ses rapports avec les femmes, et le problème est justement que cette vie personnelle de Stéphane Mallarmé[[15]](#footnote-15), à laquelle Valéry n’eut pas accès, détermine aussi ce que son intelligence a choisi de glisser, parfois, dans ses poèmes, y compris les plus abstraits ou les plus profonds.

Paul Valéry va ainsi dicter à la postérité une vision désincarnée de Mallarmé, poète du seul langage, et non du désir et du sourire, de la splendeur et du deuil, du néant et de la mort, la mort des êtres chers et celle qui nous est promise, et de l’aspiration à laisser quelque chose de soi, face à tout ce qui nous angoisse, nous, simples mortels, morceaux de matière dotés de cet insupportable handicap : la conscience. Avec pour armure, au côté de la poésie pure, cette politesse du désespoir chez un homme qui ne manquait ni de l’une ni de l’autre : l’humour. Si l’on n’entend pas cela, cette « arithmétique » propre à Mallarmé, on déchiffrera sans doute les « grands poèmes » (*Hérodiade, Le Faune*) mais on manquera quelque chose à la lecture des sonnets. C’est justement le Mallarmé que va révéler Henri Mondor : « Ne voir en lui que le héros, le sage et le poète pour cosmogonies, ne pas s’aviser de son esprit gracieux, des ressources insidieuses d’un érotisme mental rarement apaisé, d’une ironie amène, et lui dénier les séductions, les prodigalités de l’âme, c’est compasser le personnage, oublier le meilleur de l’œuvre… »[[16]](#footnote-16)

Au fond, le Mallarmé de Valéry, qui va devenir le Mallarmé des intellectuels, c’est le Mallarmé réduit au poète idéal, une sorte d’Alexandre Grothendieck des lettres, celui de *Un coup de dé jamais.* Il est vrai que ce poète-là, Valéry en fut l’unique, l’irremplaçable et le décisif témoin.

Et c’est au beau milieu de notre tragédie, 1940-1941, que paraissent, presque ensemble, le Noulet, le Mondor, le Mauron.

Émilie Noulet, avec *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé* (1940) frappe le premier coup de cymbale qui va révolutionner la lecture de Mallarmé. L’illustre philologue belge, épouse du Prince des poètes catalans Josep Carner I Puig-Oriol, est la première à présenter enfin une interprétation d’ensemble, claire et fondée sur la rigueur syntaxique et l’analyse linguistique, de la trajectoire poétique et des principaux poèmes de Mallarmé. Et cela — peut-être parce qu’Émilie Noulet était femme et belge — dans un style empathique et lumineux, sans la moindre complaisance pour les tâtonnements initiaux ni les excès finaux du grand homme.

La mise au jour d’un vaste fonds de lettres de Mallarmé[[17]](#footnote-17) par le chirurgien Henri Mondor, et leur présentation dans *La vie de Mallarmé* (1941), marquent, elles aussi, une rupture. On découvre que « Mallarmé l’Obscur » s’expliquait longuement à quelques amis (Cazalis, Lefébure, Villiers, Aubanel…), dans la langue de la tribu. Connaître ces lettres change tout, en sorte que même les témoignages et analyses du plus grand de ses disciples directs, Paul Valéry, comme celles du professeur Albert Thibaudet, pâlissent devant les études « post-Mondor ».

Les livres d’Émilie Noulet et d’Henri Mondor sont 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. Mais encore récemment un professeur de lettres me disait « Mondor, c’est de l’anecdote ». Ce qui est parfaitement exact, mais quelles anecdotes ! Par exemple… la *Lettre à Cazalis*, la plupart des lettres de la *Correspondance* sur la crise de Tournon-Besançon, l’amitié profonde, indéfectible, le dévouement jusqu’à leur grabat funéraire envers Villiers et Verlaine, et le doigt ainsi pointé vers la compréhension de ce que Mallarmé a vraiment aimé, dans la musique de Verlaine et la dialectique hégélienne à la sauce Villiers. Et aussi peut-être une inimitié difficilement explicable envers Rimbaud, un mauvais sourire à la mort de Hugo dont Stéphane boycottera l’enterrement, une mauvaise plaisanterie sur les écrivains antillais. Les grands hommes ont leurs faiblesses. Les découvertes de Mondor révèlent un autre Mallarmé et font lire différemment ses poèmes.

Cette même année 1941 paraît un troisième livre décisif : le *Mallarmé l’Obscur* de Charles Mauron qui, introduisant la « psychocritique » au côté de la méthode philologique de Noulet, plante le second pilier de la future « nouvelle critique ». Mais celui-là ne plaira pas du tout à Henri Mondor, totalement rétif à la psychanalyse.

E. Noulet, outre le fatras du fonds sur lequel travaille Mondor, met la main sur un texte publié mais oublié qu’elle juge fondamental, et qui explique le choix délibéré de l’hermétisme chez Mallarmé : « Hérésies artistiques. L’art pour tous », paru dans la modeste revue *L’Artiste*, 15 septembre 1862.[[18]](#footnote-18) Il a vingt ans, et campe dès la première ligne une posture à laquelle il ne renoncera jamais, et reprendra dans l’ouverture tout aussi ferme de son éloge funèbre de Villiers :

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s’enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l’abri d’arcanes dévoilés au seul prédestiné : l’art a les siens.

Ces arcanes sont les conventions propres à chaque art, tel le langage des partitions musicales. Or la poésie s’écrit dans la même langue que la publicité.

Et depuis qu’il y a des poètes, il n’a pas été inventé, pour l’écartement des importuns, une langue immaculée — des formules hiératiques dont l’étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal.

D’où la proclamation d’aristocratisme poétique :  *L’homme peut être démocrate, l’artiste se dédouble et doit rester aristocrate*. Et la conclusion : *Ô Poètes, vous avez toujours été orgueilleux. Soyez plus : devenez dédaigneux.*

Mais si Mallarmé choisit de parler le français dans une langue spéciale, « immaculée », comme étrangère, cela reste du français, qu’il faut traduire, avec deux armes : les dictionnaires et la syntaxe, que — suppose-t-elle — Mallarmé respecte, et plus généralement l’arme de la philologie. Bref, comme une version latine. Et tel sera aussi notre boussole dans les textes de Mallarmé. E. Noulet diagnostique l’adoption de cette nouvelle langue avec le *Toast funèbre* (et donc après la rédaction de la majeure partie d’*Hérodiade*, et de la première version du *Faune*). Ce qui découpe déjà Mallarmé en deux périodes, mais É. Noulet ne cache pas la sévérité de son jugement sur une troisième période « décadente », et un certain scepticisme (qu’elle révisera dans les années 1950) sur *Un coup de dés*. Et quoiqu’elle connaisse les lettres à Cazalis et Lefébure, elle ne prête pas une attention particulière à *La nuit approbatrice*, poème qu’elle juge « parmi les plus clairs » (tout est relatif) et donc le classe avant la coupure de *Toast funèbre*… Tout juste a-t-elle ce réflexe banal pour une philologue : parcourir les dictionnaires pour chercher le mot *ptyx*. Et partant de l’interprétation dictée par le contexte (et partagée à l’époque) selon lequel *ptyx* évoque un objet qui produit des sons du fait de sa cavité, comme une conque, elle trouve partout le sens « pli » en grec, et découvre enfin dans le colossal *Thesaurus linguae graecae*, effectivement, le sens de coquillage.

Mauron, pour sa part, suivra avec bien plus de lucidité que Mondor la vie psychologique de Mallarmé, et, plus junguien que freudien, identifiera les « images obsédantes »[[19]](#footnote-19) de Mallarmé. Après la guerre, c’est à lui et non à H. Mondor, devenu académicien et maître d’œuvre des *Œuvres complètes* dans La Pléiade, que les éditions du Seuil confieront le *Mallarmé par lui – même* de la collection Microcosmes (1963).

Tous deux (Noulet et Mauron) se livrent à l’exercice du décryptage systématique de Mallarmé l’Obscur. Comprendre ce qu’il a dit : un art dont elle et lui nous livrent les clefs et par lequel chacun devra désormais passer avant de vaticiner sur « ce qu’il a voulu dire au fond » ou « l’impression qu’il a voulu donner ». Lagarde et Michard, humblement, reconnaissent que, pour eux, les poèmes de la seconde période étaient de purs rébus, tout spécialement la *Prose pour des Esseintes*, et que sans Émilie Noulet (nonobstant donc le travail de Thibaudet) ils n’y auraient jamais rien compris.

S’agissant du *Sonnet en or-ix*, toutefois, E. Noulet n’apporte guère d’éclairage. C. Mauron considère que sa richesse stylistique en obscurcit nécessairement le sens : « presque une gageure». Il donne sa langue au chat : « une devinette encore intacte». On doit pourtant à la première une clef du mot *ptyx*, au second, nous le verrons, l’élucidation de la clef de voûte du *Sonnet allégorique de lui-même*: le sens allégorique (« peut-être», risque-t-il) du *septuor*. Émilie Noulet publiera en 1948, chez Droz, un petit livre d’exégèses : *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, toujours en négligeant le *Sonnet en or-ix*, et enfin en 1967 une réédition élargie, toujours chez Droz : *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, où elle nous livrera enfin son exégèse de *Ses purs ongles très haut*, « dont tout à coup j’ai vu le sens ». Exégèse assez décevante, nous verrons pourquoi dans mon livre.

Désormais, l’intelligentsia française a du pain sur la planche pour attendre la fin de l’Occupation ou se délasser entre deux actions de résistance. Que voulez-vous ? La ville était matée. Que voulez-vous ? Nous étions désarmés. Que voulez-vous ? Nous avons lu Mallarmé. Et Mallarmé entre dans une nouvelle vie, assez imprévue : enjeu d’une guerre civile, poète enfin « lu » et qu’on peut supposer engagé. Oui, mais dans quel camp ?

J’ai sous les yeux le numéro d’avril 1944 de *Le Point. Revue artistique et littéraire*, éditée à Lanzac par Souillac (Lot), numéro entièrement consacré à Mallarmé, et sur cinq années de parution c’est le premier écrivain ainsi honoré. En ces années où les actes notariés sont tapés en simple interligne, sans aller jamais à la ligne pour économiser le papier rationné, la revue est brochée, avec un à-plat, bien aérée par de multiples reproductions, dont une pleine page polychrome reproduisant le portrait de Mallarmé par Renoir. Articles de Mondor, inédits de Mallarmé (dont *Le conte des trois cigognes*). Introduction de Paul Valéry « de l’Académie française »  — dont il est en réalité destitué depuis 1941 pour avoir prononcé l’éloge funèbre du juif Bergson, et qui est membre clandestin du Front National de la Résistance. Intéressant article de Gaston Bachelard sur « La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne » qui mesure assez bien les limites de l’emprunt à Hegel de « l’unité des contraires » (mais néglige l’importance que Mallarmé accorde au troisième terme, comme nous le verrons), et confirme implicitement le recours de Mauron à la psychanalyse de Jung plutôt qu’à celle de Freud. Etc.

Bref, Mallarmé est l’auteur sur lequel on a le droit d’écrire (avec la dotation de papier) en Zone sud désormais occupée, et notamment sous la plume de résistants intellectuels, alors même que dans le Lot la guerre fait rage entre maquisards et Waffen-SS. Il doit cette position extraordinaire :

- à sa situation désormais patrimoniale dans la littérature française, à l’égal de Ronsard ou de François Villon, c’est-à-dire que même des critiques collaborationnistes tels Thierry Maulnier peuvent désormais le défendre en tant que « grand écrivain français » ;

- à sa position ancienne d’avant-gardiste, de dynamiteur des formes, en un mot de résistant, et à son orgueil même, qui n’est pas sans évoquer *Le silence de la mer* de Vercors ;

- au préjugé lancé une première fois par les symbolistes de son temps, une seconde fois par Valéry, qu’il ne parle que de l’algèbre de la langue et non de l’arithmétique des contenus particuliers, bref qu’il ne fait absolument pas de politique.

Corollaire : quand on ne cherche plus ce que le poète a vraiment voulu dire, on peut lui faire dire n’importe quoi. C’est l’époque où Julien Benda rédige (en s’appuyant entre autres sur le cas Mallarmé) *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, publié chez Gallimard le 1er août 1945, pour fustiger cette poésie pure comme résignation à la collaboration, tandis que le résistant communiste Louis Aragon publie un éloge du *clus trovers*, la poésie semi-hermétique des trouvères, pour fait passer « en contrebande » des poèmes de résistance sous forme de poésie amoureuse.[[20]](#footnote-20)

## La question de la poésie pure

Se réactive ici un débat de l’Entre-deux-guerres, où déjà Mallarmé tenait un rôle emblématique : la question de la « poésie pure », lancée par l’Abbé Henri Brémond :

Est donc impur — oh ! d’une impureté non pas réelle, mais métaphysique ! — tout ce qui, dans un poème, occupe ou peut occuper immédiatement nos activités de surface : raison, imagination, sensibilité ; tout ce que le poète nous semble avoir voulu exprimer, a exprimé en effet, tout ce que nous disons qu’il nous suggère, tout ce que l’analyse du grammairien ou du philosophe dégage de ce poème, tout ce qu’une traduction en conserve. Impur, c’est trop évident, le sujet ou le sommaire du poème ; mais aussi le sens de chaque phrase, la suite logique des idées, le progrès du récit, le détail des descriptions, et jusqu’aux émotions directement excitées. Enseigner, raconter, peindre, donner le frisson ou tirer des larmes, à tout cela suffirait largement la prose, dont c’est aussi bien l’objet naturel. Impure, en un mot, l’éloquence, entendant, par là, non pas l’art de beaucoup parler pour ne rien dire, mais bien l’art de parler pour dire quelque chose.[[21]](#footnote-21)

Bref, l’impur, c’est le sens, le pur, c’est ce qui rapproche la poésie de la musique (et du mystère, et de la mystique : H. Brémond le soutient par ailleurs, mais cela ne fait pas partie de la définition au sens strict de la poésie pure, et pourrait même la contredire.)

Paul Valéry, à la fureur (parfaitement injuste) de Louis Aragon, adhéra bien sûr à cette définition. André Gide fut plus sceptique : « Que ne voit-il pas [Brémond] qu’il suffit qu’une poésie soit essentiellement intraduisible, à cause du rythme et de la sonorité, sans aller jusqu’à dire que ce rythme et cette sonorité nous suffissent. »[[22]](#footnote-22). En réalité, H. Brémond me semble commettre une erreur fondamentale.

L’erreur, comme nous l’avons vu dans le premier chapitre de mon livre, c’est de chasser *le sens* de la poésie (ou la poésie du sens), et, avec le sens, toute la « création par métaphore », qui est pourtant au cœur de la poésie selon Mallarmé. La plupart des métaphores se traduisent, « Et nous avons des nuits sont plus belles que vos jours » se traduit aussi, le rythme et les sonorités se perdent dans la traduction. Un bon traducteur peut leur chercher des équivalents, mais alors il se comporte en poète de la langue cible.

 « L’impur », même si l’on convient qu’il n’est pas en soi poétique, fait partie du poème, et à ce titre, en tant que sens « traduisible en prose », fait partie de ce que véhicule le poème. Il n’est donc pas illégitime de se poser la question de « ce que le poète a voulu dire » : cela ne fait simplement pas partie de la composante « poésie pure » de son poème. La poésie pure n’est pas forcément de « l’art pour l’art ». Ce sont deux concepts différents.

Nous en aurons un exemple évident dès la première strophe du *Sonnet en or-ix*, mais restons-en aux années d’Occupation ou déjà au tragique avant-guerre, quand chaque écrivain était historiquement sommé de dire « quelque chose », même quand il semblait ne rien dire et donc « consentir », où Maurice Blanchot – comme tant d’hétérodoxes de droite de l’avant-guerre — rompt avec l’antisémitisme par esprit de résistance, où Camille Mauclair, comme Céline ou Drieu, bascule à l’inverse dans l’immonde, où Aragon redécouvre la poésie pure tout en agressant Valéry, où Valéry sacrifie toutes les gloires et les pompes à l’honneur de l’humanisme.

L’exemple même donné par H. Brémond dans son discours soulève sans le vouloir le problème :

Attendons enfin que les philosophes de la poésie-raison nous expliquent, d’abord, pourquoi le vers de Malherbe,

 Et les fruits passeront la promesse des fleurs,

est un des quatre ou cinq miracles de la poésie française, ensuite, comme il se fait qu’on ne puisse toucher à la moindre lettre de ce vers, sans le dégrader tout entier. (…)

Ce vers a un sens — la récolte sera bonne, — mais si indigent qu’on ne peut imaginer que tant de poésie en découle.

Désolé, Monsieur l’Abbé, ce vers — que nous avions cité en exemple des pouvoirs du mot *fleur* — n’a pas du tout ce sens-là, et tout le contexte de la *Prière au Roi Henri partant en Limousin* l’indique clairement : « Sire, soyez clément avec les révoltés du Limousin, voyez comme vous avez su ramener la prospérité dans le Royaume en faisant la paix entre catholiques et protestants ». Ce vers veut simplement dire « Ne révoquez pas l’Édit de Nantes, le Royaume y gagnera », ce qui en effet peut fort bien se dire en prose, mais est loin de l’indigence – comme le rappelleront les « actes dits lois » antijuifs de 1940. Et cette exhortation très politique ajoute une certaine résonance poétique[[23]](#footnote-23) que n’aurait pas reniée, sinon Mallarmé, du moins un poète – notre plus grand poète, à mon avis — qui subordonnait sa poésie « pure » au genre dramatique à portée politique et psychanalytique, j’ai nommé Jean Racine*.* Pour en rester aux moissons et aux guerres civiles, poursuivons la tirade déjà citée dans le premier chapitre de mon livre (*J’ai perdu dans la fleur de leur belle saison / Six frères*…) :

Le fer moissonna tout et la terre outragée

But à regret le sang des enfants d’Érechthée.

Ce n’est pas mal non plus comme poésie pure[[24]](#footnote-24), et cette chaîne incroyablement subtile de métonymies et de métaphores aboutit en réalité à l’amer souvenir de la répression de la Fronde… Mais encore faut-il savoir « lire » (ou « entendre »).

Prenons maintenant le refrain de *Ô mares sur la terre au soir de mon pays* (1944), de Louis Aragon[[25]](#footnote-25), les versets :

Mon pays, mon pays a des mares où se reflètent les gestes fous des fugitifs et se ride la mémoire des vents.

(…)

Mon pays, mon pays a des mares, et larmes le jour le soir les fait sang.

(…)

Mon pays, mon pays, lis toi-même au fond de tes mares l’histoire mêlée aux présages, dans tes mares pareilles en toutes choses aux yeux magnifiques des mourants.

Difficile de ne pas penser à la « poésie pure » des incantations de Saint-John Perse, *ha ! comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres*[[26]](#footnote-26):

Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette grandeur,
   Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde, et sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague proférant
   Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible…

Et pourtant, les versets d’Aragon ont un sens, donné par le hors-texte : « Mon pays, sèche tes larmes, prends les armes, la Libération viendra. »

## L’Action restreinte

Et Mallarmé, qu’en pensait-il vraiment ? Difficile à dire, tant l’écart est grand entre les lettres où il indique sans l’expliciter la portée immense du *Sonnet en or-ix*, « explication orphique de la Terre tirée d’une étude sur la Parole », et l’apparence de ce *sonnet nul*, tant il faut deviner aussi d’humour et d’autodérision dans ces lettres et dans ce poème lui-même…

Politiquement, on peut qualifier Mallarmé d’« intellectuel modérément engagé à gauche », au sens qu’ont pris ces mots depuis l’Affaire Dreyfus. Comme Hugo et Blanchot, il glissa de droite à gauche en vieillissant, et la communarde Louise Michel, à l’indignation des poètes aristocrates, sut lui en être reconnaissante[[27]](#footnote-27). À l’origine catholique et d’une aristocratie littéraire toute parnassienne, séduit dès l’adolescence par le « printemps des peuples » de ce siècle (1848…) et les luttes pour l’indépendance de la Grèce et de l’Italie[[28]](#footnote-28), intéressé à vingt ans, à Londres, par les luttes des minorités nationales (Irlandais, Polonais) mais rebuté par la vulgarité du mouvement ouvrier naissant, tout en méprisant « le bourgeois » comme tous les jeunes poètes baudelairisants et même une bonne partie des écrivains « reconnus » de son époque (Flaubert…), il sera totalement absent du débat sur la Commune[[29]](#footnote-29). Puis, il penchera de plus en plus à gauche, recommandera auprès de la mère de Rimbaud un ancien communard, Paterne Berrichon, désireux d’épouser sa fille[[30]](#footnote-30), plaidera pour les anarchistes dont Félix Fénéon, allant jusqu’à louer leurs « feux d’artifice » — leurs bombes – tout en leur recommandant de ne pas mettre de clou dans ces bombes[[31]](#footnote-31), et félicitera Zola pour son *J’accuse*.

Un petit passage boulangiste (inspiré par sa fille et sa femme) est fort excusable : le populisme de gauche a souvent, et encore aujourd’hui, été bien porté par nombre d’intellectuels. Mallarmé devenu vedette et prince des poètes concevra un ingénieux système mutualiste pour aider les poètes débutants. Enfin, avec les brouillons du *Livre* publiés en 1957, on devine chez lui l’ambition de faire de la culture une religion républicaine, un demi-siècle avant le Front populaire et la Libération, et Jacques Rancière interprétera, assez généreusement, ses fameux textes sur les ouvriers qui le dérangent à Valvins comme un regret de n’avoir pu mieux « servir le Peuple », sans exclure que l’art solitaire du poète puisse, dans le futur peut-être, se révéler utile à « l’homme de la pioche ».[[32]](#footnote-32)

Mais tout cela reste assez discret. L’engagement « modéré » de Mallarmé en politique n’est pas un engagement pour une politique modérée (devenu quasi-anarchiste, il remercie Fénéon d’envoyer ses poèmes au « maître » Kropotkine), c’est un choix de s’engager modérément. Il s’en est justifié en 1895 dans un texte, repris dans *Divagations*, « L’action restreinte ». Ce texte, qui va jouer un rôle considérable dans les lectures de Mallarmé après-guerre, est comme la plupart des textes théoriques en prose de la même période aussi hermétique que ses poèmes, la différence étant l’absence de toute recherche du rythme et de la parcimonie qui au contraire caractérisent les sonnets ou les « vrais » poèmes en prose. Sauf à supposer un sens extrêmement riche qui nous échappe, on a parfois l’impression d’un délayage badin.

À un jeune camarade venu l’interroger sur « Que faire ? », Mallarmé répond d’abord (je traduis au fur et à mesure) :

Se détendre les poings, en rupture de songe sédentaire [Cesser de dormir à poings fermés], pour un trépignant vis-à-vis avec l’idée, ainsi qu’une envie prend ou bouger [par une envie de militer ou de faire du sport] : mais la génération semble peu agitée, outre le désintéressement politique, du souci d’extravaguer du corps [mais notre époque n’est guère plus sportive que militante]. Excepté la monotonie, certes, d’enrouler, entre les jarrets, sur la chaussée, selon l’instrument en faveur, la fiction d’un éblouissant rail continu. [Sauf pour le vélo, sport à la mode].

Agir, sans ceci et pour qui n’en fait commencer l’exercice à fumer, signifia, visiteur, je te comprends, philosophiquement, [En fait, tu veux t’engager autrement qu’en bavardages dans la fumée d’un salon] : produire sur beaucoup un mouvement qui te donne en retour l’émoi que tu en fus le principe, donc existes, dont aucun ne se croit, au préalable, sûr [pour agir sur les autres afin de te prouver enfin que tu existes]. Cette pratique entend deux façons ; ou, par une volonté, à l’insu, qui dure une vie, jusqu’à l’éclat multiple — penser, cela [Tu peux le faire en militant obscurément jusqu’à une hypothétique révolution, mais il faut y croire] : sinon, les déversoirs à portée maintenant dans une prévoyance, journaux et leur tourbillon, y déterminer une force en un sens, quelconque de divers contrariée, avec l’immunité du résultat nul [ou alors te multiplier à signer des manifestes de protestation dans les gazettes, avec le confort d’un effet nul].

À son jeune camarade, Mallarmé recommande plutôt d’écrire pour un temps meilleur. Tout le problème est que le style de la prose publique du Mallarmé décadent, tranchant avec la divine époque des lettres à Cazalis et Lefébure, est tel qu’on ne saura jamais si cette « action restreinte » est inhérente à la littérature, ou bien propre à cette « Belle » époque, où notre belle jeunesse ne fait plus, au mieux, que du vélo en attendant la Guerre. Il y a certes un avertissement général :

Ainsi l’Action, en le mode convenu, littéraire, ne transgresse pas le Théâtre ; s’y limite, à la représentation — immédiat évanouissement de l’écrit.[Certes la littérature a une dimension publique, le Théâtre]. Finisse, dans la rue, autre part, cela, le masque choit, je n’ai pas à faire au poëte : parjure ton vers, il n’est doué que de faible pouvoir dehors, tu préféras alimenter le reliquat d’intrigues commises à l’individu.[En dehors de ça tu peux t’engager, comme individu, mais pas en tant que poète, parce que la poésie n’a qu’un faible effet politique].

Mais il y a aussi la prise en compte d’une conjoncture : quinze ans après la Commune, la France s’ennuie.

Extérieurement, comme le cri de l’étendue, le voyageur perçoit la détresse du sifflet. « Sans doute » il se convainc : « on traverse un tunnel — l’époque — celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne. » [Il est minuit dans le siècle] Le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l’édifice de haut verre essuyé d’un vol de la Justice. [Pendant ce temps, prépare, par ton œuvre, la sortie du tunnel] (…) Il n’est pas de Présent, non — un présent n’existe pas… Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. [Nous ne sommes pas dans une période insurrectionnelle] Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, [Nous ne sommes plus des Lamartine ou des Hugo] désertant, usurpant, avec impudence égale [mais il serait aussi grave de se désintéresser du cours des choses que de s’en croire le prophète], quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remêlent perplexement en vue de masquer l’écart. [L’ancien se meurt, le nouveau ne parvient pas à voir le jour, dans cet interrègne surgissent les monstres, comme l’écrira Gramsci].

Mallarmé a parfaitement conscience que le long XIXe siècle, celui des révolutions libérales et de l’émergence de la bourgeoisie industrielle se termine, il ne sait pas encore quelles « foules » mobiliseront le court XXe siècle, celui des révolutions anticoloniales et socialistes et des guerres mondiales, qui commence en 1905 en Russie, puis au Mexique (1910) et en Chine (1911) et s’achèvera avec la chute du Mur de Berlin (1990)[[33]](#footnote-33). Mais il ne « déserte » pas non plus, car la Révolution de 1789 reste inachevée, avec encore deux grandes forces antirépublicaines, l’Église et l’Armée : il s’engagera immédiatement derrière Zola dans l’affaire Dreyfus. Mais pas plus en tant que poète que Zola ne s’y engageait en tant que romancier. Ce qui nous ramène au problème : poésie pure ou « art pour l’art » ?

Mallarmé est l’inventeur du terme « poésie pure », en un point bien précis : le commentaire à Cazalis sur son poème *L’Azur.*

(…) terrible difficulté de combiner, dans une juste harmonie, l’élément dramatique, hostile à l’idée de Poésie pure et subjective, avec la sérénité et le calme de lignes nécessaires à la Beauté.[[34]](#footnote-34)

Pour lui, « poésie pure » ne veut rien dire d’autre que « poésie purement lyrique », et surtout pas épique, et surtout pas de récit, ni d’ailleurs de rhétorique, ce qui nous rapproche déjà à moitié de Brémond. Selon Aristote en effet[[35]](#footnote-35), toute la poésie se décline en trois « genres » : la poésie épique qui raconte une histoire, la poésie dramatique qui oppose sur la scène plusieurs personnages, et la poésie lyrique où le poète chante ses sentiments ou ses impressions. À la première, Mallarmé n’a jamais songé, et c’est explicitement la cible de son refus : le récit, ce qu’il appellera « l’universel reportage ». La poésie ne doit pas servir à raconter une histoire, elle n’est pas le miroir de ce qui se passe, elle s’ajoute au monde. Pourquoi alors conçoit-il initialement *Hérodiade* et *Le Faune* comme des poésies dramatiques, pourquoi rêve-t-il de les faire représenter sur la scène — ce qui suppose une intrigue, donc une forme de récit [[36]](#footnote-36) ? B. Marchal donne incidemment une réponse dans son livre sur le Symbolisme : parce qu’à cette époque, passer sur les planches est *la* forme de consécration littéraire, comme aujourd’hui passer à la télévision. Il y a sans doute une raison plus profonde : si le but du Monde est d’en faire un Livre, ce livre doit être lu en public, sur une scène. Mais Mallarmé comprendra très vite que sa poésie ne peut pas davantage mettre en scène un conflit que raconter une histoire.

Et incontestablement il se laissera de plus en plus aller, dans sa prose théorique, à sembler (je dis : *sembler*) chasser le sens de sa poésie, « sens » qu’il semble réduire à un « numéraire », un équivalent commode servant à l’échange d’un contenu quelconque entre un émetteur et un récepteur, comme dirait aujourd’hui une théorie naïve de la communication. Nous serions alors en plein Brémond, y compris l’usage du mot « mystère » pour désigner ce que la poésie pure « suscite » à la lecture ou à l’audition. Mais simultanément, Mallarmé ne renoncera jamais au programme énoncé dès la lettre sur *L’Azur*: « susciter » justement une impression définie chez l’auditeur, ce qui est bien un minimum de communication, et même apporter une connaissance nouvelle, sur un nouveau rapport entre aspects de l’Univers, par la création d’une métaphore inattendue — et c’est là un maximum, selon la théorie moderne de l’information : plus le message est inattendu, sort du bruit de fond, plus il est fort. Ce que récuse Brémond.

Mallarmé a « quelque chose à dire », et il le dit, non seulement par le contenu occulte, ésotérique, « sous » sa poésie pure, par exemple l’allégorie indiquée explicitement dans le titre original du *Sonnet en or-ix* comme un défi à relever*,* mais aussi, nous le verrons, à travers sa pureté même : l’Or et l’iX.

Ce quelque chose est à mes yeux la question la plus politique qui soit, sa grande découverte de Tournon-Avignon : comment « bien vivre », dès lors que nous nous savons mortels et que Dieu n’existe pas. Mais ce n’est pas en ce sens que l’on pense à l’engagement politique, du moins avant l’ouverture de la question écologique, qui obligera à élargir « le politique » jusqu’au contenu des assiettes. Le Mallarmé politique qui émerge dans les années 1940 est politique en un sens beaucoup plus traditionnel : la question du pouvoir, des insurrections — ou pas, etc.

L’Après-guerre prolonge ce temps béni où les partis en présence s’arrachent Mallarmé. Évidemment, Sartre, avec sa théorie initiale de la littérature engagée porte la question à l’incandescence, mais il va immédiatement se heurter au « calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur *»* qu’est la matérialité, ouverte et anachronique, du texte de Mallarmé, et aussi de la vie de Mallarmé (telle que peinte par Mondor, et qu’il faudrait nuancer, mais qu’importe). Le détachement mallarméen (l’Action restreinte), acte de résistance ou de soumission ? D’une politique de l’écriture, il faudra bientôt passer à la politique de la lecture : un poète n’est ni le produit ni le moteur de son époque (mais bien plus de l’histoire des textes passés), son texte en revanche, les lectures de son texte, sont un produit posthume des époques ultérieures. Sur l’histoire de ces lectures, il faut lire l’amusante et subtile analyse de Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*. [[37]](#footnote-37)

Lirai-je avec vous un Mallarmé écologiste ? Possible, après tout, mais ne m’en veuillez pas si je lis *l’explication orphique de la Terre* en un temps qui n’est peut-être pas la fin des temps, mais à maints égards le temps de la fin (selon le mot de G. Anders[[38]](#footnote-38)). Je vous propose d’explorer le plus honnêtement possible « ce que Mallarmé a voulu dire », et si ce qu’il dit (du moins ce que j’y crois lire) sert mes préoccupations politiques, c’est peut-être aussi la raison profonde qui m’a fait aimer Mallarmé.

Mais avant d’en venir à mon livre, encore quelques pages.

## Le strucuralo-mallarmisme

Depuis le tournant des années quarante, depuis la découverte de la *Lettre à Cazalis*, depuis les apports philologiques de E. Noulet et psychocritiques de C. Mauron, la seconde moitié du XXe siècle a désormais toutes les cartes en main pour « lire » le *Sonnet en or-ix* tel que Mallarmé indique qu’on doit le lire : comme une allégorie. Et pourtant peu vont s’y risquer, sans aller beaucoup plus loin que les remarques éclairantes de ces deux pionniers. Qu’est-ce qui bloque ?

Probablement le retour sous une troisième forme au dogme de Mauclair et de Valéry, terribles exécuteurs testamentaires : il ne faut pas chercher à comprendre ce que veut dire Mallarmé, mais admirer comment il le dit. Et, ultime avatar, sur cette page blanche de sens, bâtir sa propre *lecture* allégorique, lire dans Mallarmé l’allégorie du siècle des révolutions, ou au contraire de leur échec irrémédiable.

En réalité, l’après Mondor-Noulet-Mauron voit à nouveau Mallarmé s’engager dans une double vie. D’une part celle des professeurs de lettres, chez José Corti ou dans les revues spécialisées, où il est désormais considéré comme un poète certes difficile mais qu’il faut désormais s’attacher à déchiffrer avec ces nouveaux outils, dans l’humble espoir de « voir s’imposer progressivement une sorte de consensus à l’égard de la *vaine couche suffisante d’intelligibilité* »,selon les mots de Gardner Davies[[39]](#footnote-39). Et d’autre part, au Seuil, chez Gallimard ou aux éditions de Minuit, dans les revues philosophico-politiques où, des *Temps Modernes* à *Tel Quel* et *Change*, s’affrontent le bruit et la fureur d’une lutte de classes dans la littérature, chez les grands intellectuels qui occupent le devant d’une scène qu’à l’étranger on va bientôt appeler *french studies* comme il y a des querelles byzantines : Sartre, Blanchot, Barthes, Derrida, Lacan, Deleuze, les althussériens…

Comment s’opère, en cette seconde moitié du XXe siècle, l’éternel retour à Mauclair et Valéry ? Mais tout simplement par la part de vérité qu’ils expriment. Oublions la *Lettre à Cazalis* et toute la *Correspondance*, ou n’en lisons que la moitié (que ce poème est extrait d’une étude sur la Parole), ne lisons plus que *Crise de vers* et quelques textes théoriques des *Divagations*, tels que « L’Action restreinte », ne lisons plus la poésie de Mallarmé qu’à partir de *À la nue accablante tu* et *Un coup de dé jamais*, et on aura raison… à 50 %. Mallarmé est bien LE poète qui écrit consciemment à partir d’une réflexion sur le langage, et sa poésie, mise en œuvre de cette réflexion, n’est que variations sur le langage, n’a pas d’autre contenu que la poésie elle-même, plus précisément la sienne. Et oublions qu’elle « explique comme elle peut l’Univers », que son but est « l’explication orphique de la Terre*»*, but encore confirmé dans sa lettre à Verlaine du 16 novembre 1886, certes bien avant *Un Coup de dés*, mais juste avant la publication de la version finale de *Ses purs ongles très haut.*

Et encore faut-il distinguer. Selon une première ligne philosophico-politique, les uns, de Blanchot à Derrida, évidant ce que Mallarmé a pu chercher à dire, vont exalter le caractère révolutionnaire de la distance qu’il institue entre le signifiant et un sens de plus en plus évanescent, jusqu’à l’absence de référent (dont le *ptyx* sera l’emblème), jusqu’à révoquer la conception antique de l’Art comme imitation (*mimesis*) de la réalité, et selon J. Derrida jusqu’à la disparition du Présent[[40]](#footnote-40). Et, selon une seconde ligne plus précisément linguistique, on va utiliser ce que Mallarmé a en effet dit, pour lui faire dire qu’il ne parle que du langage et de la fiction, et pas de l’Univers et de son rapport à la poésie.

Or, les années 1960 voient précisément converger, à l’enseigne du structuralisme, la philologie d’É. Noulet devenue linguistique et sémiotique, et la psychocritique de C. Mauron devenue psychanalyse lacanienne. Ces deux outils (auxquels vient s’ajouter le marxisme althussérien), qui servaient en 1940 à comprendre Mallarmé, deviennent l’objet d’étude lui-même, et la poésie de Mallarmé se trouve réduite à un simple banc d’essai.

Butte témoin intéressante de cette période : le recueil dirigé par le grand narratologue Algirdas Greimas, *Essais de sémiotique poétique*.[[41]](#footnote-41) Ce livre semblera particulièrement rebutant aux amateurs de poésie. Profondément engoncé dans le jargon structuralo-lacano-linguistique de l’époque, il ne semble s’éclairer que lorsqu’on en vient enfin aux exemples, dans la majorité des cas : des poèmes de Mallarmé, qui du coup apparaissent, par contraste, lumineux. Mais à ces moments-là, il semble que le « produit » (une explication de texte de ces poèmes comme aurait pu en faire un bon professeur de lycée) ne justifiait pas si pesante machinerie.

Un tel jugement serait cependant injuste. S’agissant du jargon : chaque science, à chaque époque, a le sien[[42]](#footnote-42). Ensuite, il s’agit d’essais méthodologiques prenant pour objet de démonstration Mallarmé, et pas d’essais sur Mallarmé : chacun est libre de reprendre les outils ainsi offerts et de les appliquer au poème de son choix. Enfin, il est incontestable que l’objet de Mallarmé est pour moitié au moins, et en tout cas dans le *Sonnet en or-ix,* « la Parole » (l’autre moitié étant d’expliquer comme il peut l’Univers) : il est donc légitime d’asséner un résumé de linguistique ou de sémiotique en ouverture de l’étude d’un poème de Mallarmé. C’est ce que je fais moi-même dans ce livre, et je préviens tout de suite : il y aura encore d’autres explications « théoriques », que je tâcherai de rendre aussi légères et peu jargonnantes que possible.

Pour organiser ce recueil, A. J. Greimas est parti d’une idée de Jakobson[[43]](#footnote-43) : que la corrélation entre son et sens est constitutive du discours poétique. L’idée est déjà présente chez Paul Valéry, qui parle d’« équivalence ». Or, comme le montrent plusieurs essais du recueil (et comme nous le constaterons à la lecture du *Sonnet en or-ix*) cette corrélation n’est pas forcément une équivalence : ce peut tout aussi bien être un contraste ou une inversion. Peu importe : saluons dans ces travaux le rappel (on se désole d’avoir à le répéter) qu’en poésie, le sens, ça compte. Mais comme cette évidence est rappelée dans le langage de la linguistique, l’effet immanquable est de rabattre le contenu des poèmes sur un exposé… de linguistique. Mallarmé lui-même, à force de courts essais (résumés dans *Crise de vers*) sur la façon dont il disait les choses (la mort, l’univers), a contribué à faire oublier qu’il disait quelque chose de ces choses.

Nous avons déjà salué au passage, dans une note du premier chapitre de mon livre, tout le profit que l’on pouvait tirer de l’essai de Julia Kristeva : les concepts de *signifiance*, de *différentielle signifiante*, etc. Quelques mots sur celui de François Rastier, « Systématique des isotopies ».

Dans son essai, F. Rastier recommande de repérer, dans un poème, les « itérations » au long des vers (donc horizontalement) de mots renvoyant aux mêmes éléments de sens (les sèmes), puis les métaphores qui revoient d’un sème à un autre, métaphoriquement (« verticalement »). Pour cela, il a construit un dictionnaire des sèmes et sémèmes[[44]](#footnote-44) chez Mallarmé, selon l’hypothèse héroïque que, de 1866 à sa mort (c’est-à-dire à partir de la crise de Tournon) ce dictionnaire est resté à peu près stable[[45]](#footnote-45). Puis il se reporte au niveau prosodique (le plan de l’expression, le « son »), avec lui aussi ses itérations phoniques, et se pose la question de la correspondance ou de la dénégation entre ces « isotopies » de sens et de sons. Il montre (sur l’exemple du poème *Envoi*) qu’on ne peut réduire une famille d’images à l’autre, et que les sonorités peuvent contredire le sens. Appliquant sa méthode aux deux vers finaux du *Toast funèbre*, il montre (on peut le faire autrement) qu’ils signifient tout simplement : « La mort est morte ».

L’intérêt considérable de cet essai est de rappeler qu’un poème peut courir plusieurs lièvres en même temps, dire des choses complexes, et refléter non seulement une pure logique interne, mais un « hors-texte ». F. Rastier va jusqu’à mobiliser sa connaissance du mois et du plan de table du banquet de La Plume, association de poètes où Mallarmé prononce *Envoi* (9 février 1893). Le poème n’est pas une « totalité expressive », toutes ses images ne sont pas équivalentes, une image n’est pas la simple traduction métaphorique de sa voisine. C’est peut-être évident pour le professeur de français d’un lycée, néanmoins beaucoup de critiques littéraires ont tendance à sombrer dans l’explication monomaniaque. Quand donc il m’arrivera, dans le courant de ce livre, d’écrire « un poète dit toujours la même chose », il faudra m’entendre *cum grano salis*, avec une certaine dose d’humour.

Refusant ce droit et à l’exagération et à l’humour, qui, il est vrai, n’est pas la chose la mieux partagée dans les études littéraires, F. Rastier critique ce travers avec virulence comme « idéologie poétique », au point de mettre en cause parfois l’idéologie explicite de Mallarmé lui-même (en tout cas de ceux qui lisent Mallarmé en oubliant son esprit « potache »).

Une autre façon de réduire le contenu du texte consiste à postuler un métatexte, dont le texte ne serait qu’une expression logomachique voilée. Cela reprend le postulat classique de la littérature comme représentation ornementale. Les métaphores ne sont reconnues que dans la mesure où elles conduisent le lecteur au métatexte qu’il postule ; on introduit donc une hiérarchie entre les contenus en relations métaphoriques : l’un serait le véhicule, l’autre serait la teneur (le signifié du « véhicule ») ; la lecture est orientée du véhicule à la teneur, souvent une platitude quelconque ; on entend toujours des explications de Mallarmé par le coucher du soleil (…) L’orientation métaphorique a un rôle très important dans l’idéologie de la poésie : non seulement les chaînes métaphoriques sont censées enregistrer des « correspondances », mais l’orientation qu’on leur suppose est la désignation d’un eidos : Nature, Dieu, Mal, ou « profonde unité », il s’agit d’un signifié transcendantal que cherche la métaphysique…[[46]](#footnote-46)

Le problème que pose une telle condamnation est double. D’abord elle introduit un hors-texte subjectif : les opinions philosophiques du critique F. Rastier (Dieu n’existe pas…) que le poète ou son auditoire ne sont pas obligés de partager. Je partage sans doute celles de F. Rastier, mais comme dirait Newton (*Hypotheses non fingo*) cela ne doit pas interférer avec une étude objective, ni de la Nature ni d’un poète particulier, sinon en conclusion[[47]](#footnote-47). Car, en second lieu, une idéologie peut parfaitement être revendiquée par le poète (Dieu n’existe pas, à nous de faire l’explication orphique de la Terre…) : le rôle du critique est alors de voir si et comment cette idéologie se traduit dans ses poèmes. S’il est en désaccord avec le contenu, que le critique écrive ses propres poèmes… Mais soulignons deux choses : d’une part la lecture de F. Rastier a du moins le mérite de souligner que le poète dit quelque chose, relevant de la philosophie, de l’idéologie ou de la science, ou tout simplement de la vie, et pas seulement de la linguistique, et d’autre part elle met en garde contre la tentation de parasiter indûment un poème en lui faisant dire n’importe quoi, ou toujours la même chose.

## Interprétations et vaticinations

Ce qui nous ramène à la question des lectures « politiques » de Mallarmé, celles de l’Occupation et celles de l’Après-guerre. L’étude de Hamel, *Camarade Mallarmé*, déjà citée, conclut (p. 190) au caractère inévitable, voir souhaitable, des lectures biaisées d’un poète du passé :

Toute politique de la lecture opère à sa manière un détournement de la philologie au profit de l’allégorie, passant de l’historicisation des textes à leur actualisation. C’est au risque de cette superposition des temps, qui rend parfois indispensable le contresens et sa rectification, qu’une politique de la lecture peut renouveler le sens d’une œuvre transmise par la tradition et, par le détour du passé, contribuer à accroître la lisibilité du présent.

La lecture du *Sonnet en or-ix* présentée dans mon livre sera peut-être une illustration « écologisante » de ces indulgentes remarques. Mais il y a quand même des limites ! Sitôt dissoute la vogue du structuralo-mallarmisme (avec la vogue du structuralisme lui-même, du marxisme et de la psychanalyse lacanienne), à partir de la fin des années 1980, on vit refleurir les interprétations les plus subjectivistes de Mallarmé, dans un violent règlement de compte entre plusieurs des grandes figures de la période précédente, souvent par ailleurs anciens maoïstes. Ce qui ne manqua pas d’exercer une certaine influence sur le style des controverses : l’usage parfaitement allégorique de la poésie de Mallarmé dans une bataille politique, à l’image de la lutte sur l’interprétation du *Rêve dans le Pavillon Rouge* lors de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne en Chine.

Ainsi, résume Hamel, pour Alain Badiou, le *Sonnet en or-ix* symbolise en la personne du ptyx la toujours possible irruption du sujet révolutionnaire et de l’événement au cœur de la dialectique morte de la reproduction des structures ; pour Jaques Rancière la poésie de Mallarmé (en la personne de la sirène dans *À la nue accablante tu*) représente une certaine forme de fidélité au rêve de révolution prolétarienne sur les décombres des déceptions du siècle (du XIXe comme du XXe) ; pour Jean-Claude Milner, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* clôt au contraire tout rêve de révolution, pour le XIXe, pour le XXe siècle… et pour l’avenir.[[48]](#footnote-48)

Bien sûr, il faudrait nuancer. Nous avons vu au premier chapitre de mon livre, avec l’exemple de *Facile* interprété comme allégorie de la Théotokos, qu’il est possible de tirer n’importe quel poème vers l’allégorie de ce que l’on veut. Disons qu’en tant qu’interprétation du *Sonnet en or-ix*, celle d’A. Badiou est de l’ordre de celle de C. Soula (je ne parle pas du contenu suggéré, mais de la possibilité de le prêter à Mallarmé : le ptyx est manifestement un objet d’usage courant pour le poète). Jacques Rancière s’inscrit plus « professionnellement » dans la lignée de C. Mauron et de l’identification des images obsédantes saisissant un aspect du réel (par exemple : la coupe, dès le premier vers *Ses purs ongles très haut*). L’interprétation de *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* par J.-C. Milner s’appuie sur un travail qui se veut digne d’E. Noulet (qu’il tient pour sa véritable interlocutrice), et soutient de façon semble-t-il convaincante qu’il présente une réponse consciente au *Cygne* de Baudelaire, et par ce biais une réponse aux espérances romantiques des révolutions populaires (démocratiques, nationales ou socialisantes) du XIXe siècle, et à l’espérance hugolienne de mettre la poésie à leur service. En ce dernier sens, la leçon vaut aussi, selon lui, pour le XXe siècle.[[49]](#footnote-49)

« Un moment arrive toujours où l’on est tenté de dire : *rien n’a eu lieu*. C’est le moment mallarméen. » conclut Milner. Mallarmé ne dit pas cela, mais « Rien n’aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation *»*, ce qui est tout différent[[50]](#footnote-50). Je serais plutôt tenté de dire : « Un moment arrive toujours, où interprétant Mallarmé on lui fait dire n’importe quoi. C’est le moment de la vaticination, dont la conclusion de l’essai de Milner est un parfait exemple. » (De *vaticinor*: prophétiser, le français ajoute la nuance « avec emphase ».) Je n’y échapperai sans doute pas, mais cela fait partie du jeu de la poésie mallarméenne (et rimbaldienne) : elle ne cherche pas à communiquer « comme une pièce de monnaie » un contenu exact, mais à suggérer, susciter, indiquer un champ ouvert d’interprétations possibles.

Mais pendant que les structuralo-mallarmistes se livraient à leurs études savantes, pendant que plusieurs de ses ex-porteurs réglaient leurs comptes sur le dos du camarade Mallarmé, les études littéraires sur l’œuvre de Mallarmé avançaient à grands pas, à leur manière, ancienne ou nouvelle, faisant plus ou moins appel aux travaux des premiers. Ce travail « post-mondorien » fut d’abord un vrai travail de chartiste, d’archiviste : une chasse au trésor que Mondor avait révélé. Il existait en fait d’immenses fonds inexplorés d’inédits de Mallarmé : Marie et Geneviève n’avaient pas « tout brûlé ». En témoigne le doublement en un demi-siècle des *Œuvres Complètes* en édition de La Pléiade.

Par ailleurs, dans la foulée du Thibaudet, se multipliaient les plus passionnantes études stylistiques sur les poèmes de Mallarmé. Nous citerons, sur le *Sonnet en or-yx*, le remarquable travail de Claude Abastado et, à l’échelle du recueil des *Poésies*, le livre de Pascal Durand, qui en reste malheureusement, en 1988, au dogme « quatre-vingtiste » d’un poète du langage et de l’absence de référent[[51]](#footnote-51). Soulignons que les spécialistes littéraires qui se contentent d’analyser le style, et non le contenu, ne font que leur métier. Le problème commence quand, sans justification, ils en déduisent qu’un poème « expliquant comme il peut l’Univers » n’a pas de teneur, et que « l’explication orphique de la Terre » serait une bulle de champagne, « Rien », ce qui n’est pas complètement faux, on le verra, mais demande aussi à être interprété.

Premier de tous ces mallarmistes, qui se distingue par son érudition, son intelligence, son application analytique et son esprit de synthèse : Bertrand Marchal, le maître d’œuvre de la nouvelle édition des *Œuvres complètes*. B. Marchal, qui connaît à fond la littérature mallarméenne et sa critique, est une illustration du mot de Jean de Salisbury, maître d’œuvre de la cathédrale de Chartes, « allégorisé » par les vitraux du transept sud qui montrent les quatre évangélistes portés par quatre prophètes de l’Ancien Testament : « Nous sommes des nains perchés sur les épaules de géants. » Je serais assez fier que mon livre soit reçu comme un petit bonnet ajouté à cet échafaudage…

La grande force de B. Marchal est de n’avoir jamais ignoré la richesse de ce que Mallarmé avait à dire. Son « pavé », *La religion de Mallarmé*[[52]](#footnote-52)*,* représente une somme inédite des *contenus* des textes de Mallarmé, et la dernière partie de mon livre, en forme d’hommage, reprendra son titre pour y apporter un codicille. Et pourtant, même lui, au fil de ses pages influencées par telle ou telle lecture, cédera à l’occasion aux tendances monomaniaques dénoncées par F. Rastier : que Mallarmé ne parle que du soleil couchant, ou que de sémiotique, ou que de sa propre poésie, ou que de fiction.

## L’objection Blanchot

À l’issue de ce tour des « lectures » de Mallarmé, il reste assez surprenant que la si riche critique mallarméenne (y compris des centaines d’articles de linguistes et sémiologues) n’ait pas poussé jusqu’au bout la réflexion sur les précieuses indications de la *Lettre à Cazalis* quant au *Sonnet allégorique de lui-même.* Ni les commentaires, plutôt bibliographiques, de l’édition Mondor 1950 de La Pléiade, ni ceux, bien plus profonds, d’Yves Bonnefoy et Bertrand Marchal pour l’édition *Poésies*/Gallimard, que Marchal reprend dans la nouvelle édition des *Œuvres complètes* et approfondit dans *Lecture de Mallarmé[[53]](#footnote-53)* ne poussent l’analyse des implications de son titre. Le commentaire de B. Marchal en particulier jette des lumières extraordinaires sur tel ou tel aspect du sonnet, mais, faute de prendre au sérieux son caractère « allégorique », manque à faire ressortir sa puissante portée... « religieuse ». Même l’immense Émilie 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...

Pourtant, le titre initialement proposé par Mallarmé au *Sonnet en or-ix* se présente lui-même comme un défi, un *challenge* pour notre intelligence. L’allégorie, scène concrète et matérielle (un salon vide), décrite elle-même dans une langue tissée de métaphores, 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 XIXe siècle[[54]](#footnote-54). 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 voulu dire : « Ce que le poète a voulu dire, soyez certain qu’il l’a dit !*»*[[55]](#footnote-55)*.* Ingénieur, économiste, écologiste et, pire encore, politicien, que suis-je pour prétendre démentir Breton et 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. Blanchot avait-il vraiment compris le dernier vers, version 1887, avant de découvrir par la *Lettre à Cazalis* que la Grande Ourse se reflète dans le miroir ? Je suis sceptique. Nous sommes aujourd’hui rodés au travail utile de la traduction et de l’explication de gravure (c’est le cas de le dire), par la pratique, devenue commune, du sous-titrage et du bonus, du *making-of*. Par exemple, une version en 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 par un critique cinématographique. 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 *signifié* et le *référent* (souvenons-nous : *Je dis : une fleur*! etc…). 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*. Ce sonnet enfin (toujours selon la *Lettre à Cazalis*), est « extrait d’une étude projetée sur la Parole»[[56]](#footnote-56).

Plus particulièrement, *le Sonnet en or-ix* se prête fort 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 pour Cazalis qu’il existait un niveau de langage, 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.

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, en première approximation, 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 en prose donnée par l’auteur de la première version traduit aussi, à peu de chose près (« peu » que nous mesurerons en temps utile) 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 « œuvre 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. Émilie 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, que les poètes que sont tous les lecteurs vêtiront de la chair et des parures qu’ils ou elles penseront y lire.

Un dernier scrupule, inverse, nous retiendrait plutôt 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.» Que le poème ait un sens, Mallarmé le confirme quelques lignes plus loin (la Parole et l’explication orphique de la Terre), et il serait attristé (quitte à en être « consolé ») de n’être pas compris. L’expliquer, toutefois, ne serait-ce point profaner la kabbale ? « Sans le latin, la messe nous emmerde », chantait Brassens. Je confirme.

Mais d’abord, que signifie pour Mallarmé ce mot, *cabalistique*? Peut-être le sens aujourd’hui banal, une formule magique comme *abracadabra* ? Ou bien, alors Avignonnais, lié aux félibres qui recherchent les sources de leur culture occitane, Mallarmé sait-il que la région fut au XIIe siècle, avec Fumel et surtout Vauvers (Posquières à l’époque) l’un des berceaux de la kabbale, cette école ésotérique du judaïsme, proche par certains côtés du catharisme et de la gnose ?[[57]](#footnote-57) Quand il se veut « hermétique », pense-t-il à Hermès Trismégiste ? Nous en discuterons à propos de la « religion » de Mallarmé, mais on ne trouve aucune allusion à de telles recherches dans sa *Correspondance*. Son *Isis* est celle de Villiers, hégélienne, et pas orientale comme celle de Nerval. Pourtant, lorsque dans l’article de *L’Artiste,* fondateur aux yeux de E. Noulet, Mallarmé évoque « les religions et leurs initiés », il pense évidemment aux religions à mystère, telles que… l’orphisme. Mais le texte est clair : Mallarmé ne prône pas une poésie « ésotérique », mais difficile d’accès[[58]](#footnote-58). « Un livre, ça se mérite*»* (Julien Gracq).

À l’objection du nécessaire mystère, Mallarmé a d’avance répondu, à propos de la révélation fort prosaïque des « tours de compositeur » derrière un tout aussi cabalistique poème, *The Raven*, révélation livrée dans un texte célèbre par son auteur lui-même, Edgar Allan Poe : *La philosophie de la composition* [[59]](#footnote-59). Une auto-profanation qui m’avait d’ailleurs 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 siégera à jamais.[[60]](#footnote-60)*

1. Mona Ozouf, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne*, Gallimard, 2009. [↑](#footnote-ref-1)
2. Albert Thibaudet (voir note suivante) donne de nombreux exemples de cette pénible littérature de Mallarmé-*bashing.* On en trouve encore aujourd’hui… [↑](#footnote-ref-2)
3. *La poésie de Stéphane Mallarmé*, éd. de la Nouvelle Revue Française. Je le cite d’après cette édition ; l’ouvrage a heureusement été réédité (Tel-Gallimard). [↑](#footnote-ref-3)
4. Sur cette polémique, voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, 1996, folio/ Gallimard, t. I, p. 433-441. [↑](#footnote-ref-4)
5. Que l’héritage du mouvement symboliste soit beaucoup plus large que la référence à ses petits maîtres est remarquablement illustré par B. Marchal, *Le Symbolisme*, Armand Colin. Sur le « style 1900 », voir mon article sur la littérature des Normaliens dans la Grande Guerre et le cas de *Nous autres à Vauquois* de André Pézard, <http://lipietz.net/Memoire-et-litterature-A-propos-de-Nous-autres-a-Vauquois-de-Andre-Pezard>.
Malgré la conversion de Proust, , *Du côté de chez Swann* paraît encore à compte d’auteur chez Grasset en 1913, refusé par la NRF sous la pression d’André Gide (« C’est un livre de snob »), qui croit sans doute venger l’affront d’Anatole France à l’égard du *Faune*(« On se moquerait de nous*.* »). Gide fera très vite amende honorable vis-à-vis de Proust, Valéry poursuivra la vendetta contre Anatole France jusqu’à l’Académie française. [↑](#footnote-ref-5)
6. Soyons concrets. André Gide, penaud, expliquait ainsi à Marcel Proust pourquoi il avait refusé de publier *Du côté de chez Swann* dans la Nouvelle Revue Française : « Pour moi, vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X ou Y, et qui écrit dans *Le Figaro*. Je vous croyais, vous l’avouerais-je, du côté de chez Verdurin ! un snob, un mondain amateur, quelque chose d’on ne peut plus fâcheux pour notre revue. » (cité par Antoine Compagnon dans sa préface à Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, éditions Complexe, 1987). Parfaite illustration de ce que Proust, précisément, reprochait à la méthode de Sainte-Beuve. Il est évident que ce portrait sociologique de Proust n’offre aucune clé intéressante à *La Recherche du temps perdu*. Or ce portrait n’est pas loin de celui que l’on pourrait dresser de la vie parisienne de Mallarmé. En revanche, c’est un gros handicap pour un critique littéraire que d’ignorer les rapports de Proust à sa mère ou sa grand-mère et son homosexualité, d’ignorer l’orphelinat de Racine et celui de Mallarmé, d’ignorer sa crise de 1867 et la mort d’Anatole, etc. [↑](#footnote-ref-6)
7. *VM*, p. 359. [↑](#footnote-ref-7)
8. Jean-Louis Backès, « Mallarmé », *Encyclopaedia Universalis,* DVD Version 10, 2005. [↑](#footnote-ref-8)
9. *VM*, p. 393. [↑](#footnote-ref-9)
10. « Dernière visite à Mallarmé », *Variété II*, Gallimard, 1930, cité ici d’après l’édition Folio/Gallimard, p. 272. [↑](#footnote-ref-10)
11. Publié en plaquettes puis en livre en 1917, réédité en 1946, éd. Diderot (d’après laquelle je le cite). Notons que c’est le quatrième médecin amateur de Mallarmé que je cite en quelques pages, en comptant le chapitre 2 de mon livre) : le député-maire de Narbonne Ernest Ferroul, qui du vivant de Mallarmé abonne les notables viticoles à *La Vogue*, qui publie *M’introduire dans ton histoire* , puis Camille Soula, puis dans les années trente le médecin du bourg de Mona Ozouf, enfin Henri Mondor, seul d’ailleurs à cumuler l’Académie française et l’Académie de médecine. Ce n’est certes pas un échantillon suffisant pour caractériser, à la Bourdieu, le lectorat de Mallarmé, mais… [↑](#footnote-ref-11)
12. Nous revenons plus loin sur un débat de l’Entre-deux-guerres où les mânes de Mallarmé furent convoquées : la querelle de la poésie pure, car c’est à l’occasion de l’Occupation que les poètes en mesureront vraiment les implications. [↑](#footnote-ref-12)
13. Antonin Orliac, *La cathédrale symboliste*, Mercure de France, 1933, cité dans *VM* t. 2, p. 497. [↑](#footnote-ref-13)
14. Cet orgueil sera associé par C. Mauron (*Mallarmé par lui-même*) à sa tendance dépressive et aux deuils qui l’ont frappé dans son enfance, une attitude de défense, la *depressive position* selon Mélanie Klein, compatible avec une extrême gentillesse. [↑](#footnote-ref-14)
15. Pour la connaître un peu, on peut lire aujourd’hui, outre la *Correspondance* et les lettres déchirantes du Mallarmé des années 1860, sa correspondance avec Berthe Morisot, déjà citée, ou *La Guirlande à Méry* (édité et présentée par B. Marchal, éd. des Équateurs, 2013), ou… visiter Valvins. [↑](#footnote-ref-15)
16. *VM*, t. II, p. 566. [↑](#footnote-ref-16)
17. Il s’agit pour l’essentiel, à ce stade, d’une collection pieusement rassemblée par Geneviève Mallarmé et son mari le Dr Bonniot, héritiers du fonds. Elle a déjà publié un *Mallarmé par sa fille* (N.R.F., 1926), où elle rapportait que son père s’opposait aussi bien à la publication des lettres que des brouillons, « au nom de la perfection que l’on doit laisser dans tout ce qui est écrit. » Elle violait donc, heureusement, la volonté paternelle. Mais du moins les lettres sont suffisamment « parfaites », puisqu’envoyées. Le problème (un problème à la Grothendieck) se posera plus gravement pour les brouillons que Stéphane avait donné consigne de brûler. Finalement, la décision sera prise après la Seconde guerre mondiale de tout publier, ce qui est fidèle à la conception de l’auteur « impersonnel », plume de l’Univers prenant conscience de lui-même, et non pas individu de génie ayant un droit quelconque de propriété posthume sur ce qu’il aura pu émettre. Cela dit, il ne faudra pas « sanctifier » les brouillons : ce que l’auteur n’a pas publié ni repris, il avait ses raisons pour ne pas vouloir le faire. [↑](#footnote-ref-17)
18. Intégralement reproduite dans *OPSM* p. 37. [↑](#footnote-ref-18)
19. Travail prolongé dans : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, 1963. [↑](#footnote-ref-19)
20. « La leçon de Ribérac ou l’Europe française », *Les Yeux d’Elsa*, 1942, *Œuvres complètes*, La Pléiade, t. I, p. 805. [↑](#footnote-ref-20)
21. Henri Brémond, *La Poésie pure*, communication à l’Académie française, 25 octobre 1925, <http://www.academie-francaise.fr/la-poesie-pure> [↑](#footnote-ref-21)
22. Cité par Dominique Combe, « Mallarmé et la genèse de l’idée de ‘’poésie pure’’ », *Europe* n°825-826, janvier-février 1998. [↑](#footnote-ref-22)
23. Si atroce que cela paraisse, les métaphores entre les actes politiques les plus brutaux (guerres et révolution) et les images par lesquelles la parole les désigne relèvent bel et bien, comme toute création de langage, de la poésie. Pensons au magnifique alexandrin en 2-4-4-2 de Barnave, évoquant devant les États Généraux les têtes coupées de défenseurs de la Bastille, « Le sang qui a coulé était-il donc si pur ?*»* ou, traduit du russe, l’ordre du jour du général de l’Armée rouge Toukhatchevski (1920), « La route de l'incendie mondial passe sur le cadavre de la [Pologne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pologne)*. »* [↑](#footnote-ref-23)
24. Surtout quand ces vers de la tirade d’Aricie sont prononcés par Marina Hands sous la direction de Patrice Chéreau. Mais il faudrait introduire ici la question de « l’interprétation » (au sens théâtral) des vers. Ne compliquons pas. [↑](#footnote-ref-24)
25. Préface de *La Diane française*, OC, t. I, p. 987. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Exil*, 1942. [↑](#footnote-ref-26)
27. *VM,* t. 2, p. 492. [↑](#footnote-ref-27)
28. Dans *Le carrefour des demoiselles* (*OC I* p. 53), poème écrit à quatre mains avec Emmanuel des Essarts en 1862 (il a 18 ans) pour célébrer une virée à Fontainebleau qui marquera à jamais sa poésie, ses amours et ses choix de villégiature, il est décrit ainsi : *Fort mal noté par les gendarmes, / Le garibaldien Mallarmé*… [↑](#footnote-ref-28)
29. Dans son enquête minutieuse, Paul Lidsky (*Les écrivains contre la Commune*, F. Maspéro, 1970) note ses position initialement aristocratiques-parnassiennes, puis n’a strictement plus rien à dire de Mallarmé, ni contre, ni pour (à la différence de Verlaine et Rimbaud, de Coppée initialement, de Hugo finalement). [↑](#footnote-ref-29)
30. Voir Rimbaud, *Œuvres complètes*, La Pléiade, p.548, 25 mars 1897 [↑](#footnote-ref-30)
31. « Les engins, dont le bris illumine les parlements d’une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand’pitié, des badauds, je m’y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d’alléguer une définitive incompréhension ; mais j’y récuse l’adjonction de balles à tir et de clous. » (*La Musique et les lettres*, cité chap. 1)

Attention à ne pas sur-interpréter ni sous-interpréter. Mallarmé critique par contraste l’absence de munificence de la République bourgeoise (cf A. Malraux dans *L’espoir* : « La révolution, c’est les vacances de la vie*.* »). Mais la formule « *Je ne connais de bombe que littéraire*» n’est pas de lui, mais de Fénéon à son procès. Mallarmé aborde là, avec sérieux, un problème sérieux de l’action directe. J’ai eu maintes fois à le répéter, en tant que député européen, dans mes discours adressés à des auditoires « démocratiques - légaux » où je savais se cacher des praticiens de la lutte armée, basques, corses, kurdes ou colombiens : le Droit international reconnaît dans certains cas le droit à la résistance ou à l’insurrection armée, mais alors le Droit Humanitaire international (les conventions de Genève) s’applique aussi aux « forces combattantes non-étatiques » : il est criminel de tuer volontairement des civils non-combattants. [↑](#footnote-ref-31)
32. Jacques Rancière, *Mallarmé. La Politique de la sirène*, Hachette, 1996, p. 61 et suivantes. Rancière vise « Conflit » (*OC II* p. 104) et « Confrontation » (*OC II* p. 260) [↑](#footnote-ref-32)
33. Eric J. Hobsbawn, *L’Âge des extrêmes : le court vingtième siècle (1914-1991)*, Éditions Complexe (1999). Je préfère commencer à 1905 (guerre russo-japonaise et première révolution russe, puis révolutions mexicaine et chinoise). Après 1991 un autre monde commence : voir mon livre *Berlin, Bagdad, Rio : le XXIe siècle est commencé*, Quai Voltaire, 1992. [↑](#footnote-ref-33)
34. 7 janvier 1864, *Cor.* p. 162. On reconnaît l’allusion à Baudelaire « Je hais le mouvement qui déplace les lignes. » [↑](#footnote-ref-34)
35. Michèle Narvaez (*À la découverte des genres littéraires*, Ellipses, 2000) apporte quelques nuances sur cette attribution. [↑](#footnote-ref-35)
36. Le théâtre de Péguy et de Claudel montre qu’il est effectivement possible de concevoir un théâtre de poésie lyrique et même « pure », voire même de parvenir à le faire jouer –sans même compter la simple performance de salon où un acteur « dit » un poème. Mais il y faudra du temps — que la mort de Mallarmé refusera à Marguerite Moreno.

Un sondage sur Youtube indique que, hors de l’écrit, l’œuvre de Mallarmé est essentiellement évoquée sous forme musicale (pas seulement Debussy, mais aussi Pierre Boulez, et surtout Paul Hindemith pour une lecture orchestrée de *Hérodiade*) ou alors par la lecture à haute voix des poèmes de la première période (*Apparition, Brise marine*), mais aussi *Prose pour Des Esseintes*. Toutefois on y trouve l’enregistrement d’une véritable — et intéressante — mise en scène du *Faune* et d’*Hérodiade* (y compris l’*Ouverture ancienne*) par Louis Latourre. Dans une lettre, celui-ci me fait part de son agacement de voir le *Faune* mieux connu par sa mise en musique que par l’interprétation de son texte. [↑](#footnote-ref-36)
37. Minuit, 2014 [↑](#footnote-ref-37)
38. Günther Anders, *Le Temps de la fin*, [L'Herne](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Herne), Paris, 2007. [↑](#footnote-ref-38)
39. Gardner Davies, *Mallarmé et la ‘’couche suffisante d’intelligibilité’’*, José Corti, 1988. Nous discuterons au chapitre suivant la citation de Mallarmé, tirée de *Le Mystère dans les lettres*, sa réponse à Proust. Au fil des pages, nous découvrirons les noms de ces défricheurs, et mesurerons le caractère international du chantier. La première réaction significative à la parution de *Un coup de dés* dans *Cosmopolis* était venue des antipodes, de l’Australien Christopher Brennan, d’où peut-être la contribution australienne aux études mallarméennes : G. Davies, L. J. Austin. [↑](#footnote-ref-39)
40. C’est à cet endroit que s’introduit une certaine articulation *a posteriori* entre Mallarmé et Heidegger, d’où l’ouverture d’un nouveau front initié par J.P. Faye : comme l’articulation de la pensée de Heidegger au nazisme devient de plus en plus évidente, et qu’il n’est question pour personne de soupçonner Mallarmé de nazisme (rien à voir avec Maurras ni avec Mauclair), ce sont les lectures heideggériennes de Mallarmé (par Derrida, etc.), selon lesquelles Mallarmé nous parle de l’Être et pas des étants, qui vont être traitées de nazies. [↑](#footnote-ref-40)
41. Librairie Larousse, 1972, déjà cité dans le premier chapitre de mon livre : je lui reconnais une pertinence certaine. La narratologie est la branche de la sémiotique appliquée aux récits, et il peut sembler bizarre de l’appliquer à Mallarmé qui en avait horreur, mais il s’agit en fait d’essais de sémiotique. Dans mon *Phèdre. Identification d’un crime* (A.M. Métailié, 1992*)*, j’ai pu fructueusement utiliser les écrits de A. J. Greimas pour éclairer les deux « tirades des aveux » de la *Phèdre* de Racine. [↑](#footnote-ref-41)
42. Y compris les mathématiques elles-mêmes, et en ce temps-là, en France, il fallait rivaliser avec les *Éléments* de Nicolas Bourbaki. Dès que j’eus moi-même à utiliser les mathématiques dans mes travaux de recherche, j’abandonnai mes polycopiés et me tournai rapidement vers les ouvrages américains ou soviétiques, écrits et traduits autant que faire se peut dans la langue de la tribu… Donc, pas d’ironie à l’égard des études littéraires tombant alors dans l’excès de formalisation. [↑](#footnote-ref-42)
43. Très grand linguiste, héros malgré lui du désopilant et très instructif roman *La septième fonction du langage* de Laurent Binet (Grasset 2015), lecture indispensable pour qui ne connaît rien à la linguistique (pour les autres aussi). [↑](#footnote-ref-43)
44. On distingue les « sèmes », particules élémentaires de sens, et les « sémèmes » qui sont déjà des composés, comme les atomes et les molécules, ces molécules de sens trouvant ou pas dans chaque langue un « lexème », un mot pour les signifier exactement. « Fleur » est un lexème signifiant un sémème : extrémité/ végétale / belle / fécondable / colorée, etc. [↑](#footnote-ref-44)
45. Ce n’est pas tout-à-fait exact : il est évident que la palette des images et même des couleurs n’est pas la même dans le premier poème du Mallarmé d’après Tournon, c’est à dire *La nuit approbatrice,* et dans les derniers (« le cycle des poèmes maritimes »). Mais remarquons que, comme E. Noulet, F. Rastier considère qu’avant « 1866 » les poèmes de Mallarmé ne sont pas « du vrai Mallarmé ». Or *La nuit approbatrice* est de 1868 et Mallarmé précise dans une lettre qu’il n’a plus rien écrit depuis deux ans. Rastier veut sans doute dire qu’il annexe *Hérodiade* au « vrai Mallarmé ». [↑](#footnote-ref-45)
46. Page 97. Il vise là Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d’exégèse raisonnée*, Librairie José Corti, 1959. On le voit, F. Rastier a la dent dure ! Il s’est d’ailleurs récemment signalé par un implacable essai contre le nazisme de Heidegger (*Naufrage d’un prophète. Heidegger aujourd’hui*, PUF, 2015), qu’il traque jusqu’en son bastion le mieux préservé, *Sein und Zeit* (1927 !), rejoignant ainsi la dureté de H. Meschonnic (que nous avons déjà évoqué comme grand sémiologue du rythme). Il n’est pas indifférent que deux des plus acharnés procureurs de Heidegger l’Obscur soient des sémiologues : après tout, ils font leur métier, qui est de décrypter… [↑](#footnote-ref-46)
47. Se pose ici la question du rapport à l’autre qu’est l’écrivain, et que le sémiologue T. Todorov aborde dans son livre *La conquête de l’Amérique : la question de l’autre* (Seuil 1982). Face aux sacrifices humains, l’approche « compréhensive » de Bernardino de Sahagùn (qui analyse avec une certaine exactitude le sens de ces sacrifices dans la religion cyclique des Amérindiens) est bien plus utile, y compris aux Indiens, que les cris d’orfraies des autres témoins européens. Ce « relativisme méthodologique » n’est pas contradictoire avec la promotion de valeurs universelles : montrer que Heidegger est « völkish » et pré-nazi comme la grande majorité des étudiants allemands dès les années vingt n’empêche pas de condamner le nazisme... et de démasquer le « prophète ». [↑](#footnote-ref-47)
48. Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Seuil, 1982 ; Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Hachette, 1996 ; Jean-Claude Milner, *Mallarmé au tombeau*, Verdier, 1999. [↑](#footnote-ref-48)
49. Quand nous lirons ce poème, deuxième partie de mon livre, nous mesurerons les faiblesses de la lecture de Milner. [↑](#footnote-ref-49)
50. Milner eût été mieux inspiré de nommer ce moment le « moment Aragon », celui de la désillusion poststalinienne, illustrée par le poème *Pablo [Neruda] mon ami* :

*Tout n'était-il que ce qu'il fut*

 *Tout n'était-il que ce qu'on voit
Tout n'était-il que ce théâtre*

*(….) Nous aurons au mieux été*

*Des enchanteurs désenchantés*

*D’avoir chanté pour or le cuivre*

*Pablo mon ami qu’avons-nous permis…*

(Notons que Jean Ferrat, contrairement à la chanteuse Maya, n’a pas osé reprendre ces vers les plus ouvertement autocritiques, tant restait amer le souvenir d’avoir été communiste stalinien.) [↑](#footnote-ref-50)
51. *Pascal Durand commente les* Poésies *de Stéphane Mallarmé*, Foliothèque Gallimard, 1988. Ce livre présente l’interprétation la plus radicale (p. 188) d’une « poésie qui n’a rien d’autre à dire que le rien dans lequel elle se résorbe ». Double paradoxe : le livre de Pascal Durand paraît en 1988, la même année que *La religion de Mallarmé* de B. Marchal, et son auteur deviendra plus tard l’un des plus pénétrants interprètes de la « teneur » de cette poésie, qu’il qualifiera joliment de « matérialisme enchanté ». [↑](#footnote-ref-51)
52. Librairie José Corti, 1988. Il s’agit de sa thèse de doctorat d’État. [↑](#footnote-ref-52)
53. José Corti, 1985. [↑](#footnote-ref-53)
54. Et, au XIXème siècle, ce n’est, en effet, plus guère qu’un jeu. Pourtant nous verrons que l’analyse de l’allégorie baroque, « contre-réformiste », par Walter Benjamin, se révèlera d’une surprenante pertinence. [↑](#footnote-ref-54)
55. 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 qui, dans *Mallarmé l’obscur*, donne systématiquement la traduction en « langage de la tribu » (en français ordinaire) des poèmes qu’il analyse. [↑](#footnote-ref-55)
56. Plusieurs interventions au Colloque *Mallarmé, et après ?* (Tournon, 24-27 octobre 1998) traitaient d’ailleurs de l’utilité de la traduction et même du pastiche dans la compréhension de Mallarmé. [↑](#footnote-ref-56)
57. Le [*Sefer HaBahir*](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sefer_HaBahir) (le *Livre de la Clarté*), base de la Kabbale moderne, fut développé en Provence et au Languedoc par Abraham Ben David et Issac l’Aveugle. [↑](#footnote-ref-57)
58. La découverte des brouillons sur *Le Livre* et les réflexions subséquentes sur *Un coup de dés* nous obligeront à nuancer. La religion catholique, modèle implicite pour Mallarmé, a bien des traits d’un religion à mystère et s’en vante, et la cathédrale gothique, sans aller jusqu’aux interprétations alchimistes de Fulcanelli (*Le Mystère des cathédrales*, 1926), fourmille d’une double famille de signes pour initiés, les uns propres aux clercs (la triple nervure des colonnes, mystère de la Sainte Trinité), les autres propres aux compagnons tailleurs de pierre (les futurs francs-maçons). [↑](#footnote-ref-58)
59. *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 çà, 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 grande place à la libre interprétation du lecteur : « L’âme du lecteur jouit absolument comme le poète a voulu qu’elle jouît. » Nous l’examinerons dans la seconde partie de mon livre. Apprenant par la suite que Poe avait ultérieurement nié que *The Philosophy of Composition* soit une relation fidèle de la méthode qu’il avait réellement mise en œuvre pourcomposer *The Raven*, Mallarmé n’en démordit pas : le texte de Poe était réellement la méthode à suivre (réf. note suivante). [↑](#footnote-ref-59)
60. « Le Corbeau », *Scolies*, *OC I* p. 771. Il s’agit d’une note pour l’édition des traductions de Poe en recueil par Deman puis Vannier, 1888, et donc d’un texte assez tardif pour qu’on y voie la position définitive de Mallarmé sur le sujet de la composition… et du hasard en poésie ! [↑](#footnote-ref-60)