

On l'a déjà noté, *Booz endormi* se conclut par un vers très semblable à la chute du *Sonnet en or-yx* :

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

Et l'on voit tout de suite que l'ensemble de *Booz endormi* respecte la structure « contre-réformiste » de l'allégorie de Mallarmé : en bas, la scène terrestre, en haut, sa contrepartie céleste. Une première fois dans l'arbre de Jessé sorti du ventre de Booz, une seconde fois dans la méditation de Ruth. Plus généralement, comme le souligne Walter Benjamin, le genre épique (surtout biblique), entretient un rapport secret avec le genre allégorique¹.

Pourtant, les objections viennent immédiatement à l'esprit. Certes, chez Hugo, la vision céleste rédime et transfigure la condition des personnages terrestres tournés vers le Styx, *Comme un bœuf ayant soif penche son front vers l'eau*. Mais les étoiles semblent de plain-pied avec la vie pastorale de ces temps très lointains, et ce n'est pas dans un cadre, mais baignée par l'immense bonté tombant de firmament, que Ruth, la glaneuse, reconnaît dans les moissons du ciel la continuité de la moisson terrestre. L'ambiance de la scène terrestre ne reflète d'ailleurs pas vraiment le malheur du monde d'ici-bas, le deuil de l'Idéal. Bien au contraire, tout le poème se présente comme une immense attente, un prologue *nuptial, auguste et solennel*, de la transfiguration de la Terre, à travers l'image authentiquement bucolique, virgilienne, de la sexualité reproductrice.

En réalité, il faudrait consacrer à cet Himalaya de la poésie française qu'est *Booz endormi* une bien plus vaste étude qu'au petit sonnet de Mallarmé. Comme le souligne Péguy, *Booz endormi* est l'exemple unique d'une vision de l'Incarnation comme événement survenu, non point à Dieu, mais à l'Humanité.

*Il avait senti [Hugo] que jamais homme peut-être, pas même les anciens Grecs, pas même les antiques païens, Homère, Hésiode, Eschyle, n'étaient entrés aussi à plein, aussi à bloc, dans le plein de la création charnelle, dans le ventre de la création, qu'il n'avait pas seulement atteint une cime, mais que d'un coup, il dominait toute la création charnelle, tout le monde temporel et charnel, que jamais homme peut-être n'était entré aussi à plein, aussi d'un coup dans le secret de la création (charnelle), et même littéralement de l'incarnation, c'est-à-dire littéralement de la mise en chair, de l'insertion de l'éternel dans le temporel.*²

Dès lors, toute la scène terrestre, sans occulter les misères humaines (la vieillesse, le veuvage, la mort, la pauvreté des glaneuses), se présente comme un grandiose Avent de quelque chose dont l'Humanité est porteuse et que la Poésie réalise : sa transformation immanente en Dieu. Nous sommes donc déjà, exactement et paradoxalement, en résonance avec l'allégorie mallarméenne. Voyons cela de plus près.

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 1925, trad. française Champs/Flammarion, 1985. Benjamin étend de plus cette connivence à la Mélancolie. Attention toutefois : ce livre, qui a inspiré *Le Pli* de G. Deleuze, ne peut être mobilisé sans précaution pour étudier le genre épique et le genre allégorique au XIX^e siècle, tant il s'appuie sur une analyse philosophico-culturelle des formes et du contenu de la piété de l'âge baroque (les années 1600). Et pourtant, nous allons le voir, *Booz endormi* est bel et bien une allégorie, convergente avec celle de Mallarmé. La pertinence de *Ursprung des deutschen Trauerspiels* pour l'analyse du *Booz* d'Hugo est éclatante (surtout dans la seconde partie, p. 170 et suivantes), mais analyser pourquoi, si cela tient à Hugo, à Benjamin, à la forme « poème épique biblique » ou tout simplement à la Poésie, cela nous entraînerait beaucoup trop loin. Contentons-nous d'une indication typiquement péguysante : « L'allégorie a sa demeure la plus durable à l'endroit où l'éphémère et l'éternel se touchent au plus près. » (P. 242)

² Victor-Marie, comte Hugo, dans *Œuvre en prose II*, La Pléiade, p.730. J'en saute... Mais toutes ces pages admirables mériteraient d'être citées.

D'emblée, nous reconnaissons le second principe de composition mallarméen : le premier vers donne la tonalité générale du poème et prépare le dernier vers :

*Booz s'était couché, de fatigue accablé;
Il avait tout le jour travaillé dans son aire
Puis avait fait son lit à sa place ordinaire;
Booz dormait auprès des boisseaux plein de blé.*

D'ailleurs Booz va dormir pendant tout le poème. C'est le thème et le titre. « *Booz dormait* » sera répété régulièrement, six fois. Il dormait parce qu'il était fatigué. Il était fatigué parce qu'il avait moissonné. Et cela se passait entièrement à l'imparfait de l'indicatif. Et tout le poème annonçait les derniers vers, dans le plus pur style contre-réformiste du *Sonnet en or-yx*. En bas, le moissonneur humain, en haut le moissonneur divin :

, et Ruth se demandait,

*Immobile, ouvrant l'oeil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.*

À vrai dire, c'est par un verbe au plus-que-parfait que commence et que s'achève le poème. Par le choix de ce temps qui annonce, de manière presque causale, des conséquences dans le passé et plante le décor, Hugo installe d'emblée le poème dans l'attente. Mais il ne se passera rien, le faux suspense ne sera jamais dépassé. Sauf qu'en chemin, l'attente devient l'Avent. Le poème persiste dans un tranquille imparfait, comme la basse continue d'une cantate de Jean-Sébastien Bach, un imparfait de « sérénité biblique », la tranquille description d'un homme qui dormait. Mais l'imparfait est aussi, chez Hugo, le propre de la Création, engluée de matière, ce qui la distingue du Créateur qui, lui, est plus-que-perfection³. Et la scansion imperturbable de ces imparfaits, succédant au plus-que-parfait initial, confirme insupportablement lectrices et lecteurs dans cet avent : « il va se passer quelque chose ».

Une atmosphère virgilienne et biblique, donc, comme nous en avons eu peu d'exemples dans la poésie française, et qui, avec la révolution industrielle, va complètement en disparaître. Il faudra le cinéma des grands espaces, *Le Pré de Béguine* ou *La ligne générale* d'Eisenstein, ou encore *Les moissons du ciel* de Terence Malick (qui pourtant chantent tous deux la révolution du tracteur et de la moissonneuse-batteuse) pour retrouver cette atmosphère-là.

Virgilienne et biblique, et donc plus généralement néolithique⁴. Le poème chante les moissons, c'est-à-dire la reproduction, la fécondation, la sexualité reproductrice, le sperme fécondant :

*Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril,
Sa gerbe n'était point avare ni haineuse;
Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse :
- Laissez tomber exprès des épis, disait-il.*

Même la très légère note érotique est orientée vers la reproduction, la fécondation :

Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une moabite,

³ Voir « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*.

⁴ Péguy s'émerveille à quel point Hugo se montre ici *premièrement païen , et deuxièmement un grand païen*. (p. 742)

*S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,
Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
Quand viendrait du réveil la lumière subite.*

Mais nous ne reconnaissons pas immédiatement le « premier principe de composition » mallarméen (« la première strophe plante le décor, à la seconde j'interviens »). La première strophe campe en effet le décor dans sa largeur et sa profondeur. Mais le héros apparaît, semble-t-il, dès le titre, dès le premier mot. À moins que le héros ne soit pas Booz. Le héros, le sujet de l'élocution, le point de vue, le porte-parole du poète, serait-ce alors l'héroïne, cette humble Moabite qui n'apparaît qu'à la seizième strophe ?

En fait, le corps de Booz endormi n'est d'abord qu'un détail du décor d'une nature morte baroque⁵:

*Près des meules, qu'on eût prises pour des décombres,
Les moissonneurs couchés faisaient des groupes sombres;*

Toutes les premières strophes campent Booz en patriarche (mais il n'est déjà plus un chasseur nomade glapissant après quelques chèvres). Elles élargissent progressivement ce qu'il peut y avoir de restrictif aux qualificatifs de « biblique et virgilien » :

*Les tribus d'Israel avaient pour chef un juge ;
La terre, où l'homme errait sous la tente, inquiet
Des empreintes de pieds de géant qu'il voyait,
Était encore mouillée et molle du déluge.*

En occultant, mine de rien, *L'Exode* et Moïse, en plaçant *Les Juges* juste après *La Genèse*, Hugo « déjudaïse » son poème, oublie l'Alliance particulière de Dieu et d'Abraham. Surtout, la succession des imparfaits porte Booz à la dimension de la communauté planétaire, de tous les hommes et de la boue terrestre, *ce limon qu'ils étaient en principe et sont redevenus* (Péguy). Tout en introduisant, d'une touche, par un présent, l'ombre d'une transcendance :

*Le vieillard, qui revient vers la source première,
Entre aux jours éternels et sort des jours changeants...*

Oui, il va « arriver » quelque chose, à Booz, d'abord, à l'humanité toute entière, à cette terre encore molle du déluge. Quelque chose doit advenir, pour en finir avec les imparfaits. Et le passé simple, l'événement, fait enfin trou dans l'imparfait, en plein milieu du poème. Après ce long piémont qui l'enracine dans l'immanence, le poème s'élance vers un premier sommet. Ou plutôt non, c'est le Ciel, la Nue, l'Idéal, l'Azur qui se penchent vers l'homme et son limon, comme par effraction. Mais l'Ange de l'Annonciation est ici moins brutal qu'en la Nuit d'Idumée mallarméenne :

*Or, la porte du ciel s'étant entrebâillée
Au dessus des sa tête, un songe en descendit.*

*Et ce songe était tel que Booz vit un chêne
Qui, sorti de son ventre allait jusqu'au ciel bleu ;
Une race y montait comme une longue chaîne ;
Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu.*

⁵ Sur le rôle des ruines dans l'allégorie baroque, voir W. Benjamin, cité, p. 191 : « Dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. Ainsi, l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au delà de la beauté. Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses »

Dieu, l'Infini, se penche vers la boue, et lui fait une promesse. Entrouvrant (*comme un blasphème*) la frontière des deux Mondes, l'Ange vient offrir l'Immortalité, sinon à Booz le vieillard, du moins à sa lignée. A Booz, qui n'a pas de fils, et qui n'a plus de femme. *Inexhaustible veuvage...*

Et Booz répond « Non ». Booz n'y croit pas. Booz n'en veut pas. En quelques strophes bouleversantes, premier sommet du poème (et l'un des sommets de notre littérature), il assume tranquillement son choix de l'immanence et de son être-pour-la-mort :

*"Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,
O Seigneur ! a quitté ma couche pour la vôtre ;
Et nous sommes encore tout mêlés l'un à l'autre,
Elle à demi vivante et moi mort à demi.*

*Une race naîtrait de moi ! comment le croire ?
Comment se pourrait-il que j'eusse des enfants ?
Quand on est jeune on a des matins triomphants,
Le jour sort de la nuit comme d'une victoire ;*

*Mais vieux, on tremble ainsi qu'à l'hiver le bouleau.
Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe,
Et je courbe, ô mon Dieu ! mon âme vers la tombe,
Comme un bœuf ayant soif penche son front vers l'eau."*

Nous revoici aux bords du Styx, mais notre Orphée (car, bien sûr, ce poème est un poème orphique) ne rêve que d'y rejoindre son Eurydice, celle que, plus simple ou plus sage que le Mallarmé du *Tombeau d'Anatole*, il n'a, malgré la mort, qu'à demi quittée.

Cela, c'est le *dire* de Booz (ou son rêve : *Ainsi parlait Booz dans le rêve et l'extase*). Dans le doute de Booz, on peut lire simplement la sempiternelle dispute entre Dieu et son peuple, au long de cette longue scène de ménage qu'est l'Ancien Testament. Et même le Nouveau, du doute de la Mère (*Je ne connais point d'homme*) au doute du Fils (*Eli, Eli, Pourquoi m'as-tu abandonné ?*). Mais qu'en pense Hugo ? Hugo le rédacteur, le narrateur qui adopte ici non le genre lyrique mais le genre épique, qui « parle » de ses personnages comme d'êtres étrangers⁶ ? Arrachons-nous un peu à l'intertextualité biblique, et relisons plus attentivement le tableau du rêve :

*Une race y montait comme une longue chaîne ;
Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu.*

La réminiscence biblique et iconographique est si forte (l'arbre de Jessé, l'échelle de Jacob), que l'on traduit sans y penser les métaphores, presque des clichés : en bas, le Roi-Poète David, en haut le Christ. On croit reconnaître le schéma contre-réformiste. Sauf qu'Hugo, qui « *vient de coucher avec Dieu* » (Péguy) et peut littéralement tout se permettre dans ce poème, dit textuellement : « en haut, dieu est mort, en bas chante un roi-poète ». Sommes-nous si loin de Mallarmé ?

Bien sûr, la « religion de Mallarmé » n'est pas celle de Victor Hugo. Mallarmé est athée, matérialiste hégélien. Hugo est spiritualiste, et même spiritiste, sur un fond mazdéen⁷. Mais, rappelons-le, en mettant d'autres

⁶ Encore qu'on retrouve dans le doute de Booz les accents d' *A Villequier*.

⁷ Par exemple : *Ce que dit la bouche d'ombre* (*Les Contemplation*, p. 386 de l'édition Poésies/Gallimard, et la notice correspondante). Le mazdéisme, dont les principes furent fixés par Zarathoustra (Zoroastre) en langue védique, était la religion de la Perse, aire culturelle où fut rédigée la Bible juive au retour de l'Exil à Babylone. Ses principes sont encore très présents dans les sectes juives qui foisonnent à l'époque de la prédication de Jean

poèmes à l'épreuve du *Sonnet allégorique de lui-même*, nous ne traquons pas le syncrétisme de ce qui fut conquis, mais le langage immémorial de la conquête. Que fait Hugo lorsqu'il fait un poème ? Comment voit-il sa mission ? Par rapport à l'Azur ? à l'Humanité de chair et de boue ? Poursuivons.

Après ce sommet et cette plongée au bord du Styx, le poème, qui aurait très bien pu s'arrêter là – et il aurait déjà été pas mal du tout – reprend, dans le mode épique, et sur la cadence des contes (*Il était une fois...*) :

*Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une moabite
S'était couchée aux pieds de Booz...*

Nouveau plus-que-parfait annonçant un nouveau passé simple ? Eh bien non. Il ne va plus rien se passer, plus rien du tout. Redescendu du Mont Ararat, le poème s'engage sur un haut-plateau anatolien, visiblement ascendant. Les imparfaits succèdent inexorablement aux imparfaits, la basse continue enfle en alexandrins à « cadence nationale », qui bientôt contraindront la poésie française à changer de rythme ou périr :

*Un frais parfum soufflait des touffes d'asphodèle;
...
L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle;
...
La respiration de Booz qui dormait
Se mêlait aux bruits sourds des ruisseaux sur la mousse,
...
...*

La beauté, la sérénité deviennent peu à peu insoutenables, comme l'air se raréfie dans l'ascension du Taurus :

*Ruth songeait et Booz dormait; l'herbe était noire ;
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement;
Une immense bonté tombait du firmament ;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.*

Ce n'est pas possible ! Nous sommes à deux strophes de la fin, il VA se passer quelque chose...

le Baptiste et de Jésus le Nazoréen. Voir les premières pages de la « Règle de la Communauté » (*Ecrits inter-testamentaires*, La Pléiade), qui semblent avoir directement inspiré le christianisme paulinien, mais aussi les judéo-chrétiens, lesquels, réfugiés en Mésopotamie et en Arabie, influeront sur la naissance du manichéisme et de l'Islam. On peut donc considérer que le mazdéisme constitue le socle religieux commun dans une aire culturelle immense, couvrant tout l'occident du Vieux Monde.

Sa matrice est simple : l'opposition d'un Dieu du Bien - Lumière et d'une divinité du Mal – Matière, le premier ayant créé la seconde (sauf dans des hérésies minoritaires comme le zurbanisme et le manichéisme), et l'âme humaine ayant la capacité de choisir de participer au plan du Dieu du Bien et de faire triompher la Lumière, ou de chuter dans la Matière avec la divinité du Mal. À cette matrice, ni la religion d'Hugo, ni même celle de Mallarmé, ne pouvaient échapper, et cela prédétermine la similitude de leur « explication orphique du monde ». J'espère cependant montrer que les similitudes vont au-delà de cette matrice fondamentale.

Et puis, après tout, peut-être il y a-t-il en effet une réminiscence du mazdéisme d'Hugo chez Mallarmé, qui bien sûr a lu et relu *Les Contemplations*. Faut-il reconnaître, dans la prodigieuse rédemption cosmique du final de *Ce que dit la bouche d'ombre*, une image qui influença, même inconsciemment, le rédemption poétique de *Ses purs ongles très haut* ?

*On verra le troupeau des hydres formidables
Sortir, monter du fond des brumes insondables
Et se transfigurer ;
Des étoiles éclore au trou noir de leurs crânes (...)
Eperdus ! on verra des auréoles fondre
Les cornes de leurs fronts.*

*Tout reposait dans Ur et dans Jérivadeth ;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,*

*Immuable, ouvrant l'oeil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.*

Voilà. C'est terminé. Lisez, récitez ce poème à quiconque a la chance de ne pas le connaître encore : il ou elle sait à coup sûr que c'est terminé, qu'on a atteint le sommet, qu'au-delà de ce vers, de cette splendeur, il n'y a plus rien.

Il faut des dizaines de pages à Péguy pour commenter ces huit derniers vers (gag du Jérivadeth compris), pour épancher son enthousiasme. Pour lui, résolument enraciné dans l'intertextualité biblique et dans sa propre intertextualité (la *Tapiserie d'Eve*), le sens est clair : c'est le poème de l'Incarnation vue depuis le limon. Certes, certes. Mais à nouveau, oublions toute intertextualité : le texte, rien que le texte, ou, à la rigueur, ce texte et celui de Mallarmé.

Pourquoi savons-nous que c'est fini ? Parce que le dernier vers est encore plus beau que les autres ? C'est assez subjectif. Dans le genre *too much*, la fin de la dix-septième strophe n'était pas mal non plus, et on aurait pu en rester là⁸ :

*Booz ne savait pas qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait pas ce que Dieu voulait d'elle.
Un frais parfum soufflait des touffes d'asphodèles;
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.*

A s'en tenir à l'interprétation religieuse (la Promesse), Hugo en serait d'ailleurs resté là. Alors pourquoi ces cinq dernière strophes d'ascension, et qui nous dit que nous sommes arrivés ? Sans doute le retour du plus-que-parfait. La profonde houle des imparfaits était partie d'un homme qui s'était couché, fatigué de moissonner. Elle vient mourir en écume sur la falaise d'un ultime plus-que-parfait, dans le regard d'une femme qui se demandait quel dieu avait négligemment jeté sa faucille, *en s'en allant*. Redoublant le sens, un artifice strictement littéraire, et même grammatical, encadrant les imparfaits entre les plus-que-parfaits, enchâsse le poème comme en un cadre doré.

Et que fait, pardon, que faisait donc cette femme ? Elle mettait en rapport les trois premiers vers et les trois derniers. Elle, l'étrangère, la Moabite, la glaneuse⁹, en ces temps très anciens, levait les yeux au ciel, non pour prier un dieu (qui « s'en est allé »), mais pour créer une métaphore entre la faucille et les fruits des champs,

⁸ Petit test personnel auprès de plusieurs lectrices qui se souvenaient vaguement avoir lu, jadis, *Booz endormi* : « Ah ouais ! Les asphodèles ! ».

⁹ La glaneuse n'est pas une moissonneuse, pas même une ouvrière agricole. Elle ramasse ce qui, offert par la nature, n'est même pas recueilli par l'homme selon le mode d'exploitation dominant. Dans son œuvre de prime jeunesse, « La loi sur le vol des bois » (*La Gazette rhénane*, 1842), Marx écrivait : « L'arbre appartient au maître, le bois tombé en terre appartient en propre au malheureux ». Ainsi, quoique épuisée par sa quête, Ruth se rapproche du statut du poète et du saint, du Lys des champs et des oiseaux du ciel qui ne sèment ni ne moissonnent : « *Le fruit est pour l'homme mais la fleur est pour Dieu, et la bonne odeur de tout ce qui naît* » (Claudél). Ruth est aussi l'ancêtre de Marie, sœur de Marthe.

d'une part, la lune et les étoiles, ces fleurs de l'ombre, de l'autre. Entre la peine des hommes et ce qui là-haut éclate. Par une transfiguration. Comme lui diront ses amies glaneuses, demain, quand elle leur racontera ça : « Eh ma pauvre ! tu fais de la poésie ! » Exactement.

Non, nous ne sommes vraiment pas loin du cadre où se fixe, au-dessus du Grief du Sol et de la Nue, transfigurant la défunte Nue, le scintillant septuor d'un Poème.

Mais, suprême audace d'Hugo : le divin Orphée, le Maître qui, par un œil profond et le miracle de sa voix, nomme les étoiles « *fleurs de l'ombre* » et la lune « *faucille d'or* », et, par là, les fait exister pour l'Humanité, de vue et non de vision (contrairement à Booz), n'est pas le sage patriarche, *bon maître et fidèle parent*. Ni le roi-poète David. Non, c'est une humble glaneuse du peuple non-élu. Une femme surtout.

Toute la pensée occidentale, d'Aristote (*La matière aspire à la forme comme la femelle au mâle*) à Lacan et ses disciples, même féminines (Montreley : *L'Ombre et le Nom*), en passant par Mallarmé, qui confie au Père le soin de faire exister son enfant dans sa pensée quand la Mère ne peut plus le faire survivre dans la chair¹⁰, attribue à la femme le rôle d'enfanter, et à l'homme le rôle de nommer. Victor Hugo montre pourtant un homme qui refuse la promesse d'éternité parce qu'il ne croit plus en sa réalisabilité biologique, en sa propre virilité physiologique (*Quand on est jeune, on a des matins triomphants...*) Booz, dans sa mélancolie, se voit lui-même telles les meules qu'on eût prises pour des décombres : comme une ruine.

Je suis seul, je suis veuf, et sur moi le soir tombe

Sa maturité, comme celle des blés moissonnés, il la voit comme une ultime étape avant la décomposition, la fragmentation. Mélancolie typique du *Trauerspiel*, le « Jeu de la tristesse », le drame – et l'allégorie — baroques¹¹. Et c'est le point de vue d'une femme, de Ruth, la nouvelle Ève, qui, par le Verbe, par la poésie, réenchante et réunit le monde, en retrouvant l'unité des épis mûrs couchés par la faucille et des célestes *fleurs de l'ombre*. Faisant advenir l'Intemporel. Par son regard diaphane resté là sur ces fleurs, nulle ne se fane car elle les a nommées...

En tout cas, il n'y a plus de doute. En deux quatrains somptueux peignant la rêverie de Ruth, Hugo confirme le blasphème caché dans son tableau, apparemment contre-réformiste, de la vision de Booz (*En bas chantait un roi, en haut mourait un dieu*). Du ciel, « un dieu s'en est allé ». En bas, une poétesse, bisaïeule d'un roi-poète¹², tisse des métaphores, nomme et met en rapport les choses de ce monde-ci. Nous sommes exactement chez Mallarmé.

¹⁰ Voir *Pour un Tombeau d'Anatole*. Il est vrai que le couple de Maria et de Stéphane incarnait à la perfection la division sexuelle du travail, et même la division des rôles symboliques de genres.

¹¹ Sur ce rapport entre allégorie et mélancolie, voir les pages éclairantes de W. Benjamin, sur lesquelles Agnès Sinaï a attiré mon attention. Par exemple : « [La nature ne se présente pas aux allégoristes] à l'état de fleur ou de bourgeon, mais dans l'état de maturité avancée, de déclin de ses créatures. La nature leur apparaît comme l'éternel passé, le seul où le regard saturnien de ces générations reconnaissait l'histoire... La nature où s'imprime l'image du cours de l'histoire est la nature déchue. La tendance baroque à l'apothéose est le pendant de sa façon propre de voir les choses. » (p. 192).

¹² *Booz engendra Obed, de Ruth, Obed engendra Jessé. Jessé engendra le roi David.* (Evangile selon St Matthieu).

Chronologiquement, il serait plus juste d'écrire que Mallarmé est chez Hugo¹³ ! Mais les deux poèmes semblent si différents qu'on a peine à croire que le premier ait inspiré le second, si ce n'est par une commune, inévitablement commune, conception de la poésie. Mallarmé ne manifeste aucune sensibilité proprement virgilienne ni bucolique. Hugo voit le Monde, le Ciel et les moissons d'or comme Ruth les voit, comme Homère les voit : directement, frontalement¹⁴. Mallarmé tisse les rapports entre les aspects du Monde avec son intellect, comme l'araignée avec sa salive¹⁵. Et pourtant... Lisons le témoignage du plus fidèle de ses disciples, Paul Valéry¹⁶, sur leur dernière promenade à Vavins.

Nous sommes allés dans la campagne. Le poète "artificiel" cueillait les fleurs les plus naïves. Bleuets et coquelicots chargeaient nos bras. L'air était feu; la splendeur absolue, le silence plein de vertiges et d'échanges; la mort impossible ou indifférente; tout formidablement beau, brûlant et dormant; et les images du sol tremblaient.

Au soleil, dans l'immense forme du ciel pur, je rêvais d'une enceinte incandescente où rien de distinct ne subsiste, où rien ne dure, mais où rien ne cesse; comme si la destruction elle-même se détruisait à peine accomplie. Je perdais le sentiment de la différence de l'être et du non-être. La musique parfois nous impose cette impression, qui est au-delà de toutes les autres. La poésie, pensais-je, n'est-elle point aussi le jeu suprême de la transmutation des idées?

Mallarmé me montra la plaine que le précoce été commençait à dorer : "Voyez, dit-il, c'est le premier coup de cymbale de l'automne sur la terre.

Quand vint l'automne, il n'était plus.

¹³ Certains auteurs rapprochent bien la chute de *Ses purs ongles très haut* (la Grande Ourse au septentrion...) de celle de *Nomen, Numen, Lumen*, un des plus exécrables poèmes des *Contemplations*...

¹⁴ Réécouter le commentaire de Fritz Lang sur Homère dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard.

¹⁵ Voir Jean-Michel Maulpoix, « Portrait du poète en araignée », in *Le poète perplexe*, ed. José Corti, 2002

¹⁶ *Variation II*, p. 275. Paul Valéry, quoique poète d'Etat de la III^e République, poussa la fidélité jusqu'à la Résistance (cf son éloge funèbre de Bergson, défi à Vichy). Elu à l'Académie française pour la succession d'Anatole France, il prononça l'éloge obligatoire de son prédécesseur sans prononcer une fois son nom, pour venger l'affront fait à Mallarmé par France, qui, un demi-siècle auparavant, avait refusé la publication de *L'après-midi d'un faune* dans le *Parnasse Contemporain* (« Nous serions ridicules »).