

Sur le *Toast* funèbre de Mallarmé à Théophile Gautier

Après *La nuit approbatrice*, première version (1868) du *Sonnet en or-yx*, plus rien. Mallarmé, laissant provisoirement de côté *Hérodiade* et *Le faune*, semble entré dans un cycle optimiste qui l'éloigne provisoirement de la poésie. Il lance, en Avignon, un cours d'anglais pour jeunes filles de la bonne société. Il laisse complètement passer la guerre et la Commune sans rien y voir ni rien y comprendre. Rentre sitôt la guerre finie dans Paris dévasté, caressant l'espoir d'un poste de bibliothécaire où il pourrait arrondir ses difficiles fins de mois en faisant des traductions d'anglais (Maria est alors enceinte d'Anatole). Se résigne à retourner dans l'Education nationale, comme petit prof chahuté. Lance une revue de mode féminine dont il sera l'unique et polygraphique auteur (un de ses pseudonymes sera Monsieur Ix)... De poésie, rien. *La Nuit approbatrice* ? Un faux départ...

Et pourtant, c'est par un véritable coup de tonnerre qu'en 1873, il recommence, non seulement à écrire, mais à publier. Le prétexte en est une commande de Catulle Mendès : un livre d'hommage à Théophile Gautier. Commande extrêmement précise. Les auteurs doivent s'insérer dans une série de toasts funèbres qui s'enchaînent : la première paire de rimes doit nécessairement être féminine et la dernière masculine. On invoquera Gautier à la deuxième personne du singulier, et on soulignera dans le toast ses plus éminentes qualités. Mallarmé s'empresse de répondre : « Sa plus grande qualité, c'est de voir, ce que l'on ne fait pas. » Et, pratiquement dans les délais, il rend sa copie, surclassant nettement celle de Victor Hugo, qui est du bon Hugo, mais enfin, du Hugo...

Emilie Noulet fut sans doute la première, non seulement à déchiffrer, mais à comprendre l'importance capitale de ce poème, véritable coupure poétique et épistémologique dans l'œuvre de Mallarmé. Poétiquement, dit-elle, « avant on pouvait comprendre avec une attention un peu soutenue, après, on entre dans le Mallarmé volontairement hermétique. » Cette première coupure ne nous est plus guère sensible, justement grâce au travail d'Emilie Noulet qui sût magnifiquement éclairer, décortiquer ce texte au point de nous le rendre presque aussi lisible que *La lune s'attristait*.

Mais surtout, le texte se présente comme un résumé, un condensé de tout ce que va être la production poétique future de Mallarmé, ou plus exactement de son fondement théorico-philosophique : la découverte du Néant et l'élaboration d'une réponse du Poète au Néant. Noir sur blanc, nous devrions donc trouver, ici, ce dont le *Sonnet en or-yx* serait l'allégorie, que ce soit sous la forme primitive écrite cinq ans plus tôt (*La nuit approbatrice*) ou sous la forme définitive, quatorze ans plus tard, *Ses purs ongles très haut*.

Après l'Envoi d'un premier vers, le poème se compose de quatre longues strophes. La première affirme avec force le néant auquel retourne l'âme du poète, et contradictoirement son immortalité en tant que poète. La deuxième et la troisième développent, chacune pour leur part, ces deux aspects de la première partie. La

quatrième, dialectiquement, transcende la mortalité du poète comme condition même de l'immortalité de son œuvre.

L'ensemble du poème, en plis successifs d'unités de contraires, épouse donc à la fois le fond dialectique hégélien découvert grâce à Villiers, et la forme en « éventail qui se déplie » du *Sonnet en or-yx*. Et comme, dans ce dernier, le premier vers (la libation) éclaire et résume l'ensemble :

Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème !

Ce vers magnifique frappe immédiatement l'ensemble du poème du sceau de la dialectique et de l'unité des contraires (*bonheur / fatal*). Mais aussi, et c'est inattendu, ce poème — pas du tout allégorique, et qui expose, en quelque sorte au style direct, didactiquement et dogmatiquement, une profession de foi poétique — commence par une référence au monde de l'allégorie. Car l'*emblème*, comme plus loin *les blasons*, ou encore les *monuments funéraires* qui en sont les supports, appartiennent, de l'Antiquité à l'Age baroque en passant par l'héraldisme moyenâgeux ou Renaissance, au monde de l'allégorie¹. L'*emblème*, attribut d'un personnage, est le noyau de l'allégorie. La poésie aurait-elle intrinsèquement partie liée avec l'allégorie ?

Le plus curieux est que c'est le mort, c'est-à-dire Gautier, ou plus précisément, on le verra plus loin, le destin de Gautier, qui nous est présenté comme l'*emblème* du bonheur des poètes, ici rassemblés pour une veillée funèbre. Comme si les qualités que Mallarmé va généreusement prêter à Gautier étaient, par excellence, ce qui constitue le bonheur, le fugace bonheur, des poètes. Sans pour autant les faire échapper à la fatalité. Car ni les poètes, ni ce qu'ils chantent, n'échapperont au néant : d'eux, il est simplement exigé de voir et de chanter.

La première strophe commence par une charge effrénée contre l'idée même de l'immortalité de l'âme, fût-ce l'âme d'un poète :

*Salut de la démence et libation blême,
Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor
J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !
Ton apparition ne va pas me suffire :
Car je t'ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre.*

La libation est vaine et le salut absurde, il ne reste plus rien de son destinataire, Théophile Gautier. À Tournon et Besançon, Mallarmé a non seulement perdu la foi en Dieu, mais la foi en tout idéalisme, en tout spiritualisme, et contrairement à Hugo, en tout spiritisme. Il ne croit pas ces histoires de revenants par le corridor de la mort et, Saint Thomas définitif, il ne croirait même pas l'apparition du fantôme de Gautier. Il a choisi lui-même la pierre du tombeau, comme il le fera toujours, porphyre pour Gautier, pierre météorique pour Edgar Poe, granit pour Verlaine². Et un roulement de tambour pour couvrir cette grande voix :

*Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau
Contre le fer épais des portes du tombeau*

Arrêtons-nous tout de même un moment sur le fameux vers, qu'il s'en fut en Normandie tester sur José Maria de Hérédia :

J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !

¹ Voir Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, cité.

² Comme le remarquera Jean-Michel Maulpoix.

Nous avons déjà évoqué la blague de potache de Mallarmé et la platitude du commentaire de Hérédia. Mondor n'y croit pas, Noulet y croit. Toujours est-il que depuis, au dire de Bertrand Marchal, ce vers a suscité autant de commentaires que le *ptyx* lui-même.

Les interprétations symboliques se bousculent ! Un freudien reconnaîtra dans le « monstre d'or » quelque tête de Chimère ou plutôt de Gorgone, symbole de ce que l'homme ne peut regarder en face : le soleil, la mort et le sexe de la mère. La critique littéraire « fin de siècle » (je veux dire fin XXème siècle, post-Barthes ou pire post-Baudrillard...) y reconnaîtra bien entendu un symbole de la poésie, et plus particulièrement de la poésie mallarméenne, à la fois *vide* et *monstre d'or*, c'est-à-dire chef-d'œuvre formel, sans référent, sans aucune signification, pur signe en son narcissisme, aboli bibelot d'vanité sonore.

Mais nous ne traquons pas tant ici les symboles que les allégories. Dans notre lecture croisée du *Toast funèbre* et du *Sonnet en yx*, deux choses nous frappent immédiatement.

D'abord, évidemment, ce vers est le frère jumeau de *Ces purs ongles très haut dédiant leur onyx*. Même geste d'élévation : les mains en coupe. Même auto-référence : des ongles qui ne dédient qu'eux-même. La coupe vide où souffre un monstre d'or est certainement, pour Mallarmé, emblème de la poésie.

Mais qui dit emblème dit allégorie. C'est même la forme un peu « facile » de l'allégorie : la statue d'un personnage, sans autre signe distinctif que l'emblème ou le blason, l'attribut qu'il porte au côté, et qui nous « dit » ce dont il est l'allégorie, voire tout simplement la représentation, quand il s'agit d'un personnage historique : le lion ou la rose pour le roi d'Angleterre, le lys pour le roi de France...

Et quel est le personnage qui se désigne au spectateur en portant une coupe vide où s'agite un petit dragon d'or ? Toutes les guides, devant les chefs-d'œuvre primitifs flamands ou baroques espagnols (du *Polyptique de Gand* aux collections de saints de Zurbaran et du Greco), tous vous le diront sans ambiguïté : saint Jean.

« Mais quel saint Jean ? clameront les amateurs. Saint Jean-Baptiste ? Saint Jean l'Évangéliste ? Saint Jean Bouche d'Or ? Saint Jean de la Croix ? » La bonne réponse est la seconde. Mais il est probable qu'elle indiffère totalement Stéphane Mallarmé qui, depuis des années, avec une parfaite bonne conscience, s'obstine à désigner du nom d'Hérodiade un personnage biblique dont tout le monde sait (y compris tous les artistes pré-raphaélites ou symbolistes de son temps) qu'elle s'appelle Salomé. En se posant ainsi comme le héros dont l'emblème est une coupe vide où souffre un monstre d'or, Mallarmé s'identifie à un saint Jean générique, c'est-à-dire à une classe de saints connus pour le caractère éminemment poétique de leur Parole, qu'il s'agisse du précurseur du Christ dont la tête fut décollée pour Salomé et Hérodiade, ou qu'il s'agisse de l'Aigle de Patmos, auteur de l'Évangile à l'incipit mallarméen : *Au commencement était le Verbe*.

Je ne crois pas risquer gros en formulant l'hypothèse que cette ambiguïté arrange Mallarmé. S'il emprunte l'emblème à l'apôtre Jean, il pense d'abord, sur le fond, à Jean le Baptiste. Cette apparition de saint Jean au quatrième vers du *Toast funèbre* nous oblige à ouvrir une parenthèse que nous nous étions promis de garder soigneusement fermée, celle d'*Hérodiade*.

Pour faire au plus court : l'Hérodiade de Mallarmé est le symbole de la beauté virginale, que seule parviendra à émouvoir la tête coupée de saint Jean-Baptiste. Les critiques modernes voient dans cette tête coupée le poète devenu impersonnel dans sa *disparition élocutoire*, séparé de ce qui le rattache à la vile matière, enfin digne, par son ascèse, d'approcher la Beauté idéale d'Hérodiade.

On mesure maintenant, par la publication des notes les plus tardives de Mallarmé (les notes sur *Le Livre* et sur *Epouser la notion*) que le sentiment d'impuissance littéraire et de panne d'inspiration éprouvé par le jeune Mallarmé, dont le *Don du poème* (*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée*) est l'une des expressions les plus significatives, s'est transmué, dans sa maturité, en conscience d'une difficulté plus structurale que psychologique. Vouloir écrire la beauté pure et virginale, c'est déjà la déflorer, la violer, lui « ôter le pucel » (*Epouser la notion*).

Quel rapport avec le *Sonnet en oryx* ? Dans la première version (*La Nuit approbatrice*), Mallarmé en est encore à la lutte avec l'ange du Beau, et emprunte en effet l'image d'un viol (l'erreur de la nixe qui croit emporter de force un dieu dans la glace). Dans la version finale, l'anecdote de la nixe coquine disparaît, remplacée par le combat fatal avec les licornes. La question lancinante du rapport aristotélicien, c'est-à-dire quelque peu machiste (« *La matière aspire à la forme comme la femelle au mal* »), de l'intellectuel à l'Idée, semble alors convenablement résolue par une certaine dose d'ascétisme de la part du poète...

Pour maintenir un rapport entre Saint Jean et *Ses purs ongles très haut* (version finale), il faut donc revenir à la question des *licornes ruant du feu contre une nixe*. « *Peut-être* », avons-nous dit, ce ne sont pas des licornes, sans doute s'agit-il plutôt d'une hydre. Car alors, la petite allégorie d'or agonisant au bas du miroir s'interprète simplement comme le bas-relief ornant le tombeau d'Edgar Poe : le combat du Sol et de la Nue... Ces bêtes à cornes seraient l'allégorie du Sol, de la bêtise à mufle de taureau, de la vile matière, le monde, eux, la mort, le néant, etc...

Mais si, *peut-être*, il s'agissait bien de licornes ? Ces jeunes poulains, armés d'une hampe phallique, à la blancheur immaculée, amoureux des vierges... Alors, *le décor de licornes ruant du feu contre une nixe* serait bien une allégorie acceptable de la contradiction du poète, condamné à violer et tuer celle qu'il aime : la Beauté, *elle, défunte nue en le miroir*, justement parce que les nixes sont de ces beautés qui aiment à séduire les hommes sans se donner à eux...

Une telle interprétation ne serait pas contradictoire avec celle retenue dans la première partie de cet essai. Elle en élargirait vertigineusement la portée. Le poète, dans son impureté d'homme, être matériel, condamné au néant comme toute la matière, serait structurellement inapte à tenir son rôle orphique... à moins d'accepter d'avoir la tête coupée du reste de son corps.

Car ce Saint Jean à la tête tranchée, seul à pouvoir « épouser la notion », est aussi bien sûr Orphée, dont la tête arrachée par les Ménades fut jetée dans le fleuve Hébrois, et transmuée en constellation. C'est donc la tête de tous les poètes hermétiques ou orphiques, ces amants éternellement frustrés de la beauté, comme le Nerval d'*El Desdichado* (*Suis-je Amour ou Phébus ? Lusignan ou Biron ?*), jusqu'au vers définitif d'Apollinaire :

*Soleil cou coupé*³

Osons un compromis. La *coupe vide où souffre un monstre d'or* est la tête coupée des poètes orphiques. Et, refermant la parenthèse *Hérodiade*, revenons à l'allégorie elle-même, celle qui désigne Saint Jean l'Évangéliste et non Saint Jean-Baptiste. D'où nous vient-elle ?

³ Je dois à mon maître Vicard, qui au lycée guidait nos pas d'amateurs, ce rapprochement. Si Lusignan est connu pour avoir, par amour, violé l'intimité de Mélusine, les « Biron » connus (le vainqueur d'Arques et d'Ivry-la-Bataille, comme celui de Pithiviers) eurent la tête tranchée.

Lors d'une de ses missions, l'apôtre Jean fut contraint par le pontife Aristodème à boire, lui et deux prisonniers, une coupe de poison. Bien entendu, Saint Jean y survécut, ses compagnons succombèrent, mais son manteau les ressuscita. *La coupe où souffre un monstre d'or* est un symbole de résurrection, de victoire sur la mort. Ce qui nous mène directement au deuxième mouvement de la première strophe du *Toast funèbre* :

*Et l'on ignore mal, élu pour notre fête
Très simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout entier :
Si ce n'est...*

Si ce n'est ! Exact pendant du encore que du Sonnet en or-yx :

*, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.*

L'image qui suit dans le *Toast funèbre* est d'ailleurs à peu de chose près la même, le reflet du soleil couchant sur un carreau remplaçant le reflet des étoiles mortes dans le miroir :

*Si ce n'est que la gloire ardente du métier,
Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,
Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,
Retourne vers les feux du pur soleil mortel !*

Cette formule presque magique résume si parfaitement le point où Mallarmé en est arrivé, après les hésitations de *La nuit approbatrice* (la nixe sur ou dans le miroir...) qu'elle mérite d'être analysée mot à mot.

D'abord la gloire du métier. Poète, c'est un *métier*, un travail, c'est-à-dire un supplice. Quant à la *gloire*, il ne s'agit nullement de la gloire mondaine que (dénégation ?) Mallarmé a toujours affirmé mépriser (voir par exemple le poème en prose *La gloire*). Il s'agit plus précisément de la *gloire ardente*, c'est-à-dire de la mandorle qui entoure le Christ retourné au Père. Ici, le Père archétypal de toute matière – et donc de toute divinité – est le soleil couchant, et le soir (le Fils) est fier de se refléter dans le Saint Esprit, le carreau qu'il illumine. Non plus le carreau *d'aromates et d'or* transpercé par la lumière de l'Aube dans le *Don du poème*, mais un vitrail où se reflète la lumière, fière de s'y refléter, parce que justement le vitrail procède du Père pour produire cet effet-là. La fenêtre est définitivement devenue miroir, et le poème est l'Esprit de la Matière.

Dans le matérialisme poétique de Mallarmé, l'esprit, et sa pointe la plus purifiée, le poème, est une émanation de la matière prenant conscience d'elle-même. La poésie rend au jour que souillait le néant toute sa pureté.

Car, et c'est le plus bouleversant, même cette matière archétypale, le soleil, n'est pas éternelle. Nous ne sommes ni chez Pascal ni chez Baudelaire, opposant la fragilité de la vie humaine à la permanence de la création ou de la sphère céleste. Le soleil lui-même est mortel. Que le *pur soleil* lui-même, pour Mallarmé, soit mortel n'est évidemment ni une cheville ni la simple reprise, à la Gardner, du mythe ancien du soleil couchant. Il s'agit bien d'une thèse matérialiste et dialectique, en résonance avec ce qui aujourd'hui paraît une évidence, mais déjà soupçonné par les avant-gardes matérialistes et dialectiques du 19^{ème} siècle.

Par sa correspondance, nous savons les lectures de Mallarmé en philosophie hégélienne ou en théorie du langage. Nous n'avons en revanche aucune indication d'un intérêt quelconque pour la physique ou la cosmologie de son époque. Mais, à partir du moment où il s'affirme prophète matérialiste et prophète dialectique, Mallarmé

ne peut manquer de croiser la réflexion matérialiste et dialectique de son temps, c'est-à-dire les premiers évolutionnistes, les penseurs du vide électromagnétique comme Maxwell et, bien entendu, les matérialistes dialectiques historiques comme Marx et Engels. Ce qui n'implique évidemment aucune influence de ces derniers sur Mallarmé : il n'a sûrement pas lu *L'Anti-Duhring* ni *La dialectique de la nature*. Simplement, on ne peut être à la fois matérialiste et dialectique sans penser que les étoiles sont mortelles ! On retrouvera cette idée que les étoiles et les constellations sont des soleils morts, opposée à l'intemporalité (forme mineure d'immortalité) du génie humain, dans le sonnet *Quand l'ombre menaça...*, avec son tableau de la voûte céleste :

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

Ambiguïté de la beauté de la matière chez Mallarmé : « le monde est », et il est beau, le monde est mortel, et il est mensonge, démenti par le Néant. Mais il s'est doté d'une conscience : le Poète, qui va tenter de l'immortaliser, en lui tendant le miroir d'un poème.

L'image du miroir où se reflète le soleil couchant n'épuise certes pas la richesse de l'allégorie développée aux deux tercets du *Sonnet en or-yx*. Nous ne connaissons pas encore le rôle actif du poète dans la réduction des choses à l'essentiel et leur transposition en images poétiques. En images ? ou en sons, d'ailleurs : manque le *ptyx*. Nous avons déjà la base philosophique de la religion de Mallarmé, mission et gloire du poète : mort et résurrection. Les deux strophes suivantes du *Toast funèbre* vont chacune développer l'un de ces aspects.

Enchaînant directement avec la splendeur et la mortalité du soleil, la deuxième strophe débute par un vers magnifique, quasi pascalien, pour aboutir, par une vertigineuse descente aux Enfers, à la mortalité de l'Homme. Poétiquement, qu'ajouter au commentaire d'Emilie Noulet ? Il s'agit sans doute de la plus extraordinaire vision de ce qu'est « entrer dans l'au-delà de la mort »⁴, pour qui sait que cet au-delà n'existe pas.

Toujours selon la technique de l'éventail qui se déploie (excellent ordre d'exposition pour une dialectique pascalienne), la magnificence de l'homme bascule en dix vers, jusqu'au linceul :

*Magnifique, total et solitaire, tel
Tremble de s'exhaler le faux orgueil des hommes.
Cette foule hagarde ! Elle annonce : Nous sommes
La triste opacité de nos spectres futurs.
Mais le blason des deuils épars sur de vains murs
J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme,
Quand, sourd même à mon vers sacré qui ne l'alarme
Quelqu'un de ces passants, fier, aveugle et muet,
Hôte de son linceul vague, se transmuait
En le vierge héros de l'attente posthume.*

Qui est cet homme (un peu plus loin désigné comme *l'homme aboli de jadis*) ? Pour Charles Mauron, c'est le croyant qui espère une vie après la mort. J'ai quelques doutes. Cette interprétation ne tient qu'aux mots *attente posthume*. Après tout, je crois plutôt qu'il s'agit de l'homme ordinaire, *l'Homme des foules* d'Edgar Poe repris par Baudelaire dans *Les foules (Le spleen de Paris)*. Cet homme, c'est vous, c'est moi, c'est l'un

⁴ A la rigueur peut-on y reconnaître quelques réminiscences de la visite d'Orphée aux Enfers, dans les *Géorgiques*, ce qui n'a rien d'illégitime.

quelconque, un mortel... C'est peut-être Socrate, mais ce n'est pas Gautier. Car, ne l'oublions pas, le *Toast* affirme à la fois la mort de Gautier et son immortalité comme poète.

Le vierge héros de l'attente posthume signifie tout simplement le héros, totalement ignorant, qui s'aventure vers ce que l'on peut attendre après la mort. Avant d'avancer de ces quelques pas dans le néant, notons au passage ces deux détails : *le blason des deuils épars sur de vains murs* et *J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme*. Même s'il respecte déjà les morts qui le précèdent, Stéphane Mallarmé ne sait pas encore les pleurer. Et du coup, nous prenons conscience de ceci : dans *Ses purs ongles très haut*, le poète ira « puiser des pleurs *au Styx* », mais à cette époque encore, dans *La nuit approbatrice*, « *le Maître est allé puiser de l'eau du Styx* ». Il faudra que s'écroulent les plus chers blasons pour que Stéphane Mallarmé apprenne à pleurer. Pour l'heure, la mort reste encore pour lui théorique. Mais déjà, quel tableau !

*Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,
Le Néant à cet Homme aboli de jadis :
"Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ?"
Hurle ce songe ; et, voix dont la clarté s'altère,
L'espace a pour jouet le cri : « Je ne sais pas ! »*

Quiconque n'est pas resté « sourd même à ces vers sacrés qui l'alarment » sait désormais ce qui l'attend. C'est la synthèse de la nuit mystique de Tournon-Besançon, c'est *l'angoisse, ce minuit...* A l'âme du défunt, qui, pour un instant encore garde quelque conscience avant de se dissoudre, le Néant n'apporte que question, et c'est le mort qui répond « je ne sais pas ». La mort n'est pas le lieu des réponses, mais le lieu où se perdent même les questions et le souvenir des réponses.

Nouveau détail en passant : quelle idée Mallarmé se fait-il du Néant « personnifié » ? Un trou à l'intérieur du vide :

Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume

On peut évidemment entendre cette étrange définition à partir de la dialectique centrée sur le néant qui est celle de Mallarmé. Il y a le néant, et son contraire, l'être, et son contraire, le vide, et le contraire du contraire : le trou dans le vide... On peut tout aussi bien y remarquer, une nouvelle fois, la sensibilité matérialiste de Mallarmé : typique de son époque. Déjà le vide, l'espace des physiciens de son temps, est un vide plein, un *amas de brume*. Même Poe et Hugo le savent : cela s'appelle *l'éther*. L'éther, qui transmet les vibrations, sonores, optiques ou électromagnétiques. Malgré toutes les disputes entre Einstein et les quantiens, notre vide spatial est resté le même, un espace-temps déformé par des puits de matière, parcouru d'ondes gravitationnelles et traversé d'hyper-cordes, une soupe de particules et d'anti-particules, naissant et s'annihilant par paires, au hasard. Cette notion de *brume*, vide-hasard, cette identification même du vide au hasard prendra tout son sens avec la théorie de la communication de Claude Shannon : le bruit de fond, le hasard, c'est le vide, l'être est le message improbablement ordonné, tel un poème sur une page blanche, bulle de silence dans le désert des bruits. Idée qui sera anticipée par Mallarmé dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Mais qu'est-ce qui creuse un gouffre dans le hasard ? Un nouveau prodige dialectique : le vent des mots que le mort n'aura pas dits. Le mort mortel, complètement mort et pas du tout immortel, est celui-là qui, à la colère du Vide, n'a pas su prononcer les mots qui auraient pu mettre de l'ordre dans l'amas de la brume, qui auraient pu faire reculer le hasard. D'où il résulte peut-être (mais sur ce point, Mallarmé ne sera jamais tout à fait

clair) que la gloire du Poète, qui, lui, aura su dire les mots (et abolir le hasard), survivra à l'extinction du soleil et des constellations.

Dans le doute, préférons parler de la Poésie comme conquête de *l'intemporalité*, plutôt que de l'éternité ou de l'immortalité...

Nous arrivons ainsi à la troisième strophe, la réponse du Poète au Néant. Tout l'art poétique ou plutôt l'ontologie poétique qu'elle expose est fondée sur une dialectique entre les deux vibrations de l'éther, la vibration optique, « voir », et la vibration acoustique : « parler ». Le poète est celui qui sait voir ce monde mortel, y compris le soleil qui n'est pas nommé (*mais sa présence est parmi nous..*), et qui le fait accéder à l'intemporel, en le nommant :

*Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas,
Apaisé de l'éden l'inquiète merveille
Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille
Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom.
Est-il de ce destin rien qui demeure, non ?*

Incorrigible Mallarmé : dans les développements les plus graves, il ne peut s'empêcher d'une petite facétie. Oui, oui, de ce destin, il demeure bien l'immortalité du poète...

Comme Emilie Noulet l'a bien vu, cette troisième partie est déjà le brouillon de la *Prose pour Des Esseintes* : cette « île aux fleurs », avec sa famille des iridées, que le regard du poète vient isoler et magnifier. Ainsi donc, le fondement du matérialisme poétique (orphisque) de Mallarmé n'est pas tant le soleil qui se reflète dans le carreau du poème, mais le réel, c'est-à-dire l'Eden, le paradis terrestre, l'ensemble des merveilles de la nature, dont le Soleil n'est que l'archétype et la Fleur le paradigme. Le Soleil ne joue pas chez Mallarmé le rôle d'un dieu créateur, ce n'est ni Ahura-Mazda, ni Hélios, ni Aton. Le soleil, c'est le morceau de la nature qui permet de voir les autres : les fleurs. Et donc d'en parler.

(Sur la Rose et le Lys, reprendre passage ancien...)

Dernier avertissement à celles et ceux de ses camarades poètes (dont, encore une fois, Hugo) qui seraient tentés de rechercher l'immortalité ailleurs que dans leur œuvre :

*O vous tous, oubliez une croyance sombre.
Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre.*

Et vient alors la formule, proprement alchimique, qui va définir le *modus operandi* de l'immortalisation, ou plutôt l'intemporalisation, que réalise la Poésie. Lisons, et accrochons-nous à la syntaxe :

*Moi, de votre désir soucieux, je veux voir,
À qui s'évanouit, hier, dans le devoir
Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre
Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
Que, pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane
Isole parmi l'heure et le rayon du jour !*

De cette phrase magique, épluchons d'abord les incises, relatives et appositions qui en masquent la structure. Elle se réduit à :

Moi, A, je veux voir, B, survivre, C, une agitation solennelle par l'air de paroles, D, que, E, le regard diaphane, F, isole parmi l'heure et le rayon du jour.

Bref, l'art du Poète (dont il crédite Gautier) se résume à la capacité de transformer ce qu'il voit en ébranlement de l'air, paroles solennelles, musique. Le chassé-croisé entre ce que le poète voit et ce qu'il chante (il veut voir des paroles que le regard isole !) serait constitutif de la poésie, même lyrique. L'intemporel conquis, c'est une agitation sonore de ce que le regard isole parmi les beautés de la Nature, et qu'ainsi il arrache au temps et à la mort.

L'essentiel étant dit, quelques mots tout de même sur chacune des digressions.

A. De votre désir soucieux : Mallarmé ne conteste pas aux poètes le légitime espoir d'immortalité, il va simplement leur rappeler qu'ils n'y parviendront pas par les méthodes spiritistes chères à Hugo.

B. Je veux voir survivre... à qui ? À Gautier, mort au champ d'honneur de la Poésie :

*À qui s'évanouit, hier, dans le devoir
Idéal que nous font les jardins de cet astre.*

On retrouve ici, comme à la fin de la première strophe, cette idée fondamentale : la matière elle-même confie au poète le devoir d'éterniser sa beauté (ses jardins), en la nommant.

C.. pour l'honneur du tranquille désastre : cette exigence de la matière à l'égard des poètes (l'immortaliser en la nommant) est précisément la contrepartie de cette conscience qu'à l'univers d'être périssable.

D. pourpre ivre et grand calice clair : cette apposition n'est qu'un exemple de la façon dont le Poète nomme le monde, ou, plus précisément dans la continuité de cette strophe, *dans sa voix seule éveille pour la rose (pourpre ivre) et le lys (grand calice clair) le mystère d'un nom*. Car, ne nous y trompons pas, si la mission du poète est de nommer la matière avant qu'elle ne s'efface, ce n'est certes pas, chez Mallarmé, par *les mots [vulgaires] de la tribu*. **Nommer par suggestions, par métaphores, est « comme création ».**

E. pluie et diamant : cette nouvelle apposition renvoie, elle, à la suite de la strophe. Comment s'y prend le regard diaphane pour isoler, découper les fleurs, et les rendre immortelles (F : *dont nulle ne se fane*) ? Dans la *Prose pour Des Esseintes*, Emilie Noulet évoque une sorte de loupe qui, l'une après l'autre (*ordinairement*), « agrandirait » les fleurs (*Hyperbole !*). Ici, le poète est plus précis, presque plus technique : d'abord il les arrose (*pluie*), ensuite il les découpe dans le paysage avec un *diamant*.

Ainsi, il les *Isole parmi l'heure et le rayon du jour* : c'est l'opération même d'éternisation, d'intemporalisation, l'exacte équivalent de la fixation fugace du passage de la constellation de la Grande Ourse selon le miroir d'un salon bourgeois aux fenêtres grandes ouvertes au septentrion. Emilie Noulet compare Mallarmé à un « Chinois ». Je penserais davantage à l'*awaré* des Japonais : le culte du fugace, la fixation pour l'éternité d'une jonquille singulière dans l'ombre d'une maison de thé.

Et la quatrième strophe s'achève, prouesse dialectique, par un retour au tombeau de Gautier comme « négation de la négation du poète ». Négation de la mort qui l'empêchait de remplir son devoir sacré. Ainsi le tombeau lui-même devient symbole d'immortalité. Pour tenir cette gageure, Mallarmé rappelle pour la troisième fois ce fameux devoir que le monde réel impartit au poète :

*C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour,
Où le poète pur a pour geste humble et large
De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge*

Arrêtons-nous un instant sur le r minuscule de *rêve*. Deux interprétations, en apparence divergentes, s'offrent à nous. Celle, aujourd'hui dominante, « marchalienne » : le rêve que le poète doit interdire, par le geste de l'ange barrant la route du paradis terrestre, c'est le *méchant plumage, Dieu, la vieille Chimère, l'Idée* : la croyance en Dieu ou en l'immortalité de l'âme. Le poète pur, en son Jean-Baptiste Mallarmé, ne saurait servir d'autre religion que celle du néant, de la conscience de la *mort ancienne*.

Problème, qu'Emilie Noulet a bien noté : ce Rêve avec un grand R poursuivra sa carrière, dans un sens resté positif, dans l'œuvre de Mallarmé. Dès la lettre à Cazalis où il annonce qu'il perdu la foi en Dieu, Mallarmé se promettait de recréer ce Rêve par la poésie. Et voyez ce poème de la période « classique » (1883)⁵ :

*Quand l'ombre menaçait de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,
Affligé de périr sous les plafonds funèbres,
Il a ployé son aile indubitable en moi.*

Il y aurait donc deux « rêves ». Le Rêve avec une majuscule, indubitable, l'œuvre à accomplir, le Livre, l'idéal de beauté que, justement, la matière charge le poète pur d'éterniser : par transposition, sublimation, transfiguration. Et puis, il y a le rêve, avec une minuscule, celui qu'emploie sans doute le professeur Mallarmé (« Elève Dupont, vous rêvez ! »), celui qu'emploient en murmurant ses propres élèves désespérés d'attendre qu'il daigne leur enseigner l'anglais (« mais il rêve encore ? »). Le rêve, la rêverie tout bonnement, rêverie érotique probablement, bref, tout ce qui empêche de travailler. Le rêve, ennemi du chercheur, du savant tout autant que du poète.

J'avoue que les arguments philologiques d'Emilie Noulet me semblent les plus forts et que, lorsqu'on étudie un texte de Mallarmé, on a le plus grand intérêt à distinguer le « Rêve » du « rêve ». Mais je proposerais peut-être un compromis. Le rêve minuscule n'est autre que le divertissement pascalien. C'est-à-dire tout ce qui nous détourne d'affronter le tragique de la mort : mondanités, travail, et même la religion – l'auteur de *L'apologie de la religion chrétienne* ne le démentirait pas forcément.

C'est par le travail, mais le vrai travail, pas celui pour « s'occuper », mais le travail-supplice, jour et nuit, jusqu'à la pose désenchantée du matin, pour recréer le monde à travers la poésie, que le poète échappe à la mort. Mais dans la quête de ce Rêve, il lui faut deux instruments, l'un optique, l'autre acoustique : ses yeux, sa bouche, que la mort va lui ôter :

*Afin que le matin de son repos altier,
Quand la mort ancienne est comme pour Gautier
De n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire,*

Mais s'il a su utiliser à temps ces deux outils, sa voix, ses yeux, s'il a su *chanter la région où vivre*, avant que *du stérile hiver [ait] resplendi l'ennui*, alors le sépulcre peut bien se refermer sur ces propriétés physiologiques de la matière prenant conscience d'elle-même. Il n'enfermera que le silence et la nuit, laissant

⁵ Voir *OC 2004*, t. I, p.1184, les commentaires de L. J. Austin et B. Marchal.

s'échapper, comme *la défunte nue* à l'hydre crachant du feu, le miroir d'un poème, réponse intemporelle au silence et à la nuit.

Et la profération des derniers vers de ce *Toast funèbre* nous porte aux péroraisons d'un Bossuet ou d'un Malraux :

*Surgisse, de l'allée ornement tributaire,
Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit,
Et l'avare silence et la massive nuit.*