

## **La poésie au miroir – encore une fois sur l'autoréflexivité mallarméenne**

*Virág PATAKI*

Quoi de nouveau à propos d'un sujet aussi rebattu que le caractère autoréflexif ou, si l'on préfère, autoréférentiel de la poésie mallarméenne ? – pourrait-on demander, et non sans justesse. Si l'on se propose tout de même d'aborder de nouveau un tel lieu commun de la critique, c'est qu'il résume malgré tout un aspect fondamental de cette poésie et rend compte de son caractère insolite et de son statut unique dans l'histoire de la poésie française. Cette poésie du XIX<sup>e</sup> siècle dans laquelle elle est profondément enracinée et dont elle atteste l'héritage profond, plus qu'elle n'en marque une rupture. Mais Mallarmé suivit le chemin qui s'était tracé devant lui avec une telle intransigeance, lucidité et esprit de suite qu'au bout de son voyage, la « contrée » poétique où il se retrouva ressemblait finalement peu à celle de ses contemporains. Le mot de passe pour entrer ce pays est depuis longtemps connu sous le nom de « métapoésie » et l'entreprise isolée et extraordinaire de Mallarmé est dès lors décrite en termes spéculaires. Ces expressions traduisent incontestablement quelque chose d'essentiel et donc d'incontournable de la poésie mallarméenne. Peu importe l'aspect sur lequel nos investigations se portent, nous allons inévitablement buter contre ces notions.

Pourtant ces expressions un peu fourre-tout (qu'on associe invariablement avec la « modernité » de Mallarmé, autre monnaie courante de la critique), fatiguées par l'usage, risquent de devenir opaques et, au lieu de révéler quelque chose de fondamental sur l'œuvre, elles la dissimulent plutôt au lecteur qui se lasse de ces termes. N'oublions pas tout d'abord qu'une bonne partie de la poésie écrite à cette époque-là était déjà métapoétique dans le sens où un grand nombre de poèmes avaient la poésie en tant que leur sujet apparent. De plus, il existait toute une tradition satirique qui, par le recours à des ruses prosodiques, avait développé un langage conscient et subversif servant des fins parodiques, puis visant l'ensemble du système prosodique français depuis longtemps fossilisé et donc jugé désuet. Des auteurs comme Banville, Corbière ou Laforgue employaient des moyens de distanciation par rapport à un ensemble de règles qu'ils continuaient à observer tout en le mettant à leur profit. Cette dévalorisation quasi masochiste du langage poétique qui parasitait sur l'ancien système des contraintes pour en élargir les limites se manifestait le plus spectaculairement dans le traitement des rimes. Mallarmé héritera de cette conscience ironique jusque dans son emploi d'appareils prosodiques. Sa poésie de circonstance témoigne abondamment de cet héritage (cf. son goût pour les jeux onomastiques ou pour les rimes difficiles et insolites) qui survivra même assimilé dans sa poésie plus sérieuse.

En quoi consiste alors la spécificité de l'autoréflexion de la poésie mallarméenne ? Sans prétention à l'exhaustivité ou à une systématisation rigoureuse

nous nous proposons de passer en revue quelques caractéristiques de l'autoréflexion mallarméenne dans l'espoir de mieux comprendre ce qui constitue son originalité. Au delà d'un « simple » catalogage de techniques nous espérons pouvoir rendre compte de la complexité d'une oeuvre « si bien préparée et hiérarchisée » – pour reprendre les mots mêmes de l'auteur – qu'on ne saurait pas « sans endommager quelques unes de [ses] impressions étagées rien en enlever<sup>1</sup> ».

Mais avant même de dresser ce catalogue, une autre ambition nous retiendra : nous voudrions nous attarder un peu sur l'origine de ce repliement. En bon enfant d'un siècle par excellence religieux, Mallarmé – quoiqu'athée – conçoit sa poétique en étroite liaison avec une métaphysique, la permanence de son interrogation sur l'écriture et les divers procédés poétiques qui en découlent sont profondément ancrés dans une réflexion ontologique et épistémologique<sup>2</sup>. A aucun moment il ne faut perdre de vue cet arrière-plan religieux<sup>3</sup> de l'esthétique mallarméenne, la dépendance de sa pensée et sa pratique poétiques d'une vision globale de l'homme et du langage, de la nature et de la société.

Dans son ouvrage majeur, Bertrand Marchal retrace les différentes étapes de l'évolution spirituelle<sup>4</sup> de Mallarmé à travers sa correspondance, *Les Dieux antiques*, mais surtout dans la prose des *Divagations*, qu'il lit comme « une psychanalyse religieuse de l'humanité », un travail d'archéologie sur l'imaginaire conçu comme une entreprise de récupération humaine de la divinité. L'unité de la réflexion mallarméenne trouve son emblème dans la figure du drame solaire dont l'importance a été mise en évidence en son temps par Gardner Davies<sup>5</sup> mais qui n'est explorée dans toute son ampleur que chez Bertrand Marchal<sup>6</sup>.

A travers une symbolique de lutte entre la lumière et l'ombre, la tragédie de la nature révèle pour Mallarmé un archétype psychique, une antinomie

---

<sup>1</sup> MALLARME, *Œuvres complètes*, éd. par H. Mondor et Jean-Aubry (abrév. O. C.), Paris, Gallimard, 1951, p.1490. Pour des raisons de commodité, toutes les références renvoient désormais à cette ancienne édition de la Pléiade.

<sup>2</sup> Pour Paul BENICHOU (*Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995), l'œuvre de Mallarmé représente en ceci l'étape ultime du romantisme dont il a poussé aux dernières conséquences le désenchantement.

<sup>3</sup> Dans le sens où B. Marchal entend ce terme quand il parle de la religion de Mallarmé. Dans son ouvrage de première importance (MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988), il se propose de montrer le substrat idéologique de l'œuvre, la religion latente de Mallarmé qui – loin d'être un cérémonial nouveau ou un fétichisme de l'œuvre – « fait la cohérence et l'unité invisibles de toute sa réflexion » qui « n'est pas d'abord esthétique, mais se fonde sur une conception religieuse de l'homme » (*Op. cit.*, p. 8-9). Cette religion « tient dans la volonté de rendre à l'homme moderne, sous la forme d'une célébration poétique, la double dimension, cosmique et sociale, qui le constitue, et la conscience de sa divinité fictive » (*Ibid.*, p. 551).

<sup>4</sup> Elle va de la critique religieuse à l'utopie religieuse, de la théologie à l'anthropologie, « du ciel chrétien au ciel de la fiction ». *Ibid.*, p.550.

<sup>5</sup> DAVIES, Gardner, *Mallarmé et le drame solaire*, Paris, Corti, 1959.

<sup>6</sup> Pour Marchal, la tragédie de la nature est bien la scène primitive de la psychanalyse mallarméenne, « une scène primitive qui manifeste, sous le signe de l'angoisse, l'avènement symbolique de l'homme dans la conscience de la mort, et inaugure ainsi son être-au-monde. » (MARCHAL, *Op. cit.*, p. 553).

irréductible et tragique, constitutive de l'âme humaine : le conflit primordial de l'être et du néant, que Mallarmé nomme le « secret de la race », ou le « signifiant fermé et caché, qui habite le commun ». Il « n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur<sup>7</sup> » écrit Mallarmé à propos d'une représentation de *Hamlet*. Ce destin de l'homme est depuis toujours inscrit « sur la page des Cieux<sup>8</sup> », dans les « significatifs prestiges » de la nature en automne ou du ciel vespéral pour celui qui sait lire ces horizons, dont « l'œil lucide » peut en « pénétrer le sens<sup>9</sup> ».

Mais l'exaltation ultime du couchant ou l'apothéose d'une forêt d'octobre est en même temps une scène de gloire, une mort splendide. Catastrophe et apothéose en même temps, le drame solaire, le « suicide beau » traduit d'une part l'angoisse première de l'homme face au néant mais fait figure aussi de l'agonie des chimères religieuses et d'une célébration de la divinité récupérée de l'homme<sup>10</sup>. Dans sa lettre souvent citée, Mallarmé écrit à Cazalis en avril 1866 :

Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être, et cependant s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas ...<sup>11</sup>

C'est cette projection de l'homme au-delà de lui-même – « notre idée (à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme)<sup>12</sup> » – qui constitue sa propre divinité ou « le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur<sup>13</sup> ». Et – selon Marchal :

... la conscience réflexive par laquelle l'âme parvient à son idée est ce que Mallarmé appelle la divinité de l'Intelligence, c'est à dire la divinité non plus aliénée mais consciente de soi de l'homme moderne, qui a renoué la généalogie de ses chimères<sup>14</sup>.

Car il s'agira encore de rendre à l'homme - par la vertu réflexive de la poésie - la conscience de ce mystère (qui n'est encore qu'un « secret intime ignoré<sup>15</sup>»), c'est-à-dire la conscience tragique de sa condition mais celle aussi de sa gloire. Autrement dit, rendre visible une loi symbolique déjà inscrite « au folio du ciel<sup>16</sup> » pour que chacun découvre en soi cette tragédie et prenne conscience ainsi de sa divinité. Dans ce sens, dans l'argumentation de Marchal, la poésie, comme l'art de la fiction,

<sup>7</sup> *Hamlet*, in *O. C.*, p. 300.

<sup>8</sup> *Richard Wagner. Réverie d'un poète français*, in *O. C.*, p. 545.

<sup>9</sup> *Hamlet*, in *O. C.*, p. 299.

<sup>10</sup> « ... la Divinité qui jamais n'est que Soi ». *Catholicisme*, in *O. C.*, p. 391.

<sup>11</sup> Lettre à Henri Cazalis, avril 1866, in *Correspondance I*, éd. par H. Mondor et J-P. Richard, Paris, Gallimard, 1959, p. 207-208.

<sup>12</sup> *Crayonné au théâtre*, in *O. C.*, p. 293.

<sup>13</sup> *Le genre ou des modernes*, in *O. C.*, p. 314.

<sup>14</sup> MARCHAL, *Op. cit.*, p. 100.

<sup>15</sup> *De même*, in *O. C.*, p. 397.

<sup>16</sup> *Crayonné au théâtre*, in *O. C.*, p. 294.

prendra le relais de la mythologie en tant qu'elle veut être le lieu où se joue le sens même de l'expérience humaine.

Ce n'est évidemment pas notre propos de montrer comment toute la richesse de ce dispositif imaginaire est déployée à travers l'œuvre versifiée ou en prose ni de répéter par quelles voies (prédilection naturelle pour les spectacles de la nature, révélation naturaliste au cours de son séjour à Cannes en mars 1866, découverte de la mythologie à travers la traduction des *Dieux antiques*) Mallarmé a découvert puis élaboré cette figure<sup>17</sup>, mais seulement de souligner qu'il ne s'agit pas d'un thème parmi d'autres mais bien d'une figure englobante dans l'arrière-fond de toute la réflexion mallarméenne. « Tout se résume dans un beau soir<sup>18</sup> » pourrait-on dire avec Mallarmé.

Parallèlement au développement de la vision religieuse de Mallarmé, l'évolution de sa poétique connaît plusieurs étapes. D'après le témoignage de sa correspondance, sa crise métaphysique de 1866 est en relation directe avec la gestation d'*Hérodiade*. La découverte du néant est intimement liée à son travail exigeant sur *L'Ouverture ancienne*<sup>19</sup>. D'une œuvre expérimentale destinée à éprouver une poétique nouvelle, *Hérodiade* devient alors une œuvre charnière, la manifestation symbolique d'une crise d'identité à la fois religieuse et poétique.

Avec la disparition de l'horizon théologique, devant « le Rien qui est la vérité<sup>20</sup> », c'est évidemment toute la problématique de la motivation de la parole poétique qui se met en jeu. Fondée sur le néant, la poésie risque de devenir un discours vide, le pur produit du hasard. Sans garant d'en haut, elle doit se justifier par elle-même, créer une plénitude par les seuls moyens immanents au langage. Il faudra aussi redéfinir sa relation avec la réalité entourante qui n'a pas disparu pour autant. Mallarmé conçoit la poésie comme le microcosme spirituel de l'univers, capable d'en retrouver la constitution logique. En saisissant les rapports qui existent entre les choses, en devenant un « hymne [...] des relations entre tout<sup>21</sup> », la poésie saura « dégager, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental<sup>22</sup> ».

... les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> Voir MARCHAL, *Op. cit.*

<sup>18</sup> Propos de Mallarmé rapportés par GHIL, René dans *Les Dates et les Œuvres*, Paris, Crès, 1923, p. 22 et cités par RICHARD, Jean-Pierre dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 209.

<sup>19</sup> « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...] et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. » Lettre à Cazalis (fin avril 1866), in *Correspondance I*, p. 207-208.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Le Livre, instrument spirituel*, in *O. C.*, p. 378.

<sup>22</sup> *La Musique et les Lettres*, in *O. C.*, p. 655.

<sup>23</sup> *Sur l'Évolution littéraire*, in *O. C.*, p. 871 et aussi « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; [...] Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports ... », *La Musique et les Lettres*, in *O. C.*, p. 647.

Comme l'écrit Pierre Campion : « Ce sont des relations instituées au sein du vers et du poème qui représentent, et ce qu'elles représentent, ce sont d'autres relations, celles qui s'établissent au sein de la réalité, et entre elle et lui<sup>24</sup>. » C'est par la voie réflexive, par une exploration de soi que la poésie peut devenir un moyen de découverte et fournir cette « explication orphique de la Terre<sup>25</sup> » que Mallarmé définit comme le seul devoir du poète – une explication « orphique », c'est-à-dire par les moyens de la poésie, et d'une poésie qui porte toutes les leçons d'une descente aux enfers. (Même une technique comme la suggestion s'inscrit dans cette logique négative – en abolissant en un sens la réalité, en passant par l'absence, elle instaure le néant central au cœur même de la signification.)

L'écriture – « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini<sup>26</sup> » – n'est capable de cette médiation que par une logique de clôture et de repliement sur soi dans laquelle elle se motive « par la mise en rapport de l'ensemble de ses éléments avec eux-mêmes<sup>27</sup> ».

Mallarmé inaugure ainsi une pratique poétique nouvelle qui, en mettant en jeu toutes les virtualités réflexives du langage [...] tend à refermer le poème sur lui-même et évacue de l'espace verbal désormais clos toute forme de transcendance. [Le poème] devient le lieu privilégié d'une liturgie de l'immanence où le sens, rejetant toutes les cautions extérieures et les illusions réalistes, n'est plus en définitive qu'un effet de langage, ou qu'un « mirage interne de mots même<sup>28</sup> ».

La poésie trouve en elle-même, par sa logique réflexive, sa preuve interne. En 1869, la découverte de la science linguistique (cf. le projet de thèse linguistique de Mallarmé qui aurait eu pour titre *De divinitate*, affirmant ainsi une corrélation du langage et du divin) et de la notion cartésienne de la fiction viennent soutenir le rêve poétique de Mallarmé.

A travers la science du langage Mallarmé trouve la confirmation théorique d'une poésie qui se veut allégorique de lui-même ; et cette convergence historique de la poésie et de la science inaugure pour lui une « époque de réflexion du langage » qui consacre définitivement la fiction comme l'horizon indépassable de l'esprit humain<sup>29</sup>.

Après cet aperçu forcément sommaire de l'évolution de l'esthétique mallarméenne et de sa relation étroite avec sa pensée « religieuse », nous avons à découvrir quelques-unes des conséquences sur sa pratique poétique proprement dite.

Des termes comme « métapoésie » ou « autoréflexion » peuvent renvoyer en général à des réalités textuelles très différentes. Les mécanismes propres à l'introspection s'opèrent dans des unités textuelles de grandeur et de nature très

<sup>24</sup> CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, P.U.F., 1994, p. 30.

<sup>25</sup> *Autobiographie*, in *O. C.*, p. 663.

<sup>26</sup> *L'Action restreinte*, in *O. C.*, p. 370.

<sup>27</sup> KAUFFMANN, Vincent, *Le Livre et ses adresses*, Paris, Klincksieck, 1986.

<sup>28</sup> MARCHAL, *Op. cit.*, p. 77-78.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 88.

diverses, leur emploi peut être massif ou ponctuel, incorporé ou coïncident au texte entier, se manifestant sur le plan de l'énoncé ou sur celui de l'énonciation. Les appareils métalinguistiques sont souvent imbriqués les uns dans les autres – et c'est plus particulièrement le cas de Mallarmé – et peuvent atteindre des degrés d'explicitation différents. Ces facteurs (distribution, place textuelle accordée, complexité, degré d'explicitation) doivent être tous pris en considération quand on décide de la pertinence d'un élément et, conséquemment, de la teneur métapoétique de l'énoncé.

Parmi les textes les plus visiblement autoréflexifs, il y a d'abord ceux dont le caractère métapoétique est imposé par le choix d'un genre particulier – comme l'art poétique ou les hommages ou tombeaux écrits en l'honneur d'autres artistes – ou par la référence à une situation d'énonciation particulière comme celle de porter un toast ou de commémorer un événement artistique, historique voire personnel. C'est ici qu'il faut souligner l'importance de la circonstance qui a été la cause d'une grande partie de l'œuvre de Mallarmé<sup>30</sup>. La circonstance, par la référence à un contexte, dans une logique de « par rapport », favorise le développement d'un discours métalinguistique au sein du texte qui se donne à lire dans sa relation à un événement ou un objet extérieur – et c'est surtout le cas des *Vers de circonstances* proprement dits où les vers s'élaborent souvent en fonction d'un support matériel comme un éventail, une enveloppe de poste, une photographie, un exemplaire d'un recueil de poésies, un œuf de Pâques ou n'importe quel autre don ou simplement un galet ramassé au bord de la mer.

La mort figure « naturellement » parmi les occasions les plus importantes susceptibles d'inspirer Mallarmé. Le *Toast funèbre* de Gautier et les tombeaux d'Edgar Poe, de Baudelaire et de Verlaine – ensemble avec ses hommages en l'honneur de Puvis de Chavannes, de Wagner ou de Vasco dal Gama – constituent un chapitre important de ses poèmes commémoratifs. Sans vouloir donner une interprétation détaillée de ses textes, notons brièvement la façon dont Mallarmé – tout en adhérant à une tradition littéraire et observant les contraintes génériques – conjugue et détourne d'une manière originale les éléments quasi obligatoires du genre (le motif du monument funéraire, celui de « spargite flores », les topoi de la gloire et de l'immortalité de l'auteur à travers l'œuvre, l'inscription du nom du dédicataire) pour filtrer dans le poème ses propres préoccupations. Au niveau thématique, les tombeaux poétiques de Mallarmé procèdent d'une recherche d'un emblème funéraire adéquat, ils opèrent la substitution au monument réel d'un tombeau imaginaire dans l'esprit du défunt. Ce travail de transfiguration et de compensation qui se lit – à travers un réseau métaphorique complexe – aux niveaux thématique et intertextuel se double d'une pratique allitérative ou anagrammatique.

---

<sup>30</sup> Sur la poésie de circonstance de Mallarmé en général voir KAUFFMANN, *Op. cit.* ; BERSANI, Léo, *The death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge University Press, 1982 et ZWERLING SUGANO, Marian, *The Poetics of the Occasion. Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford University Press, 1992.

Dans un geste analogue à celui de la dispersion des cendres, l'auteur dissémine les phonèmes du nom du dédicataire à l'intérieur de son propre texte qu'il construit sur la prédominance de ces phonèmes. Décider de la valeur exacte de ces procédés ambivalents comme la décomposition du nom propre ou la citation (c'est-à-dire l'incorporation des paroles de l'autre à son propre discours par la voie intertextuelle) n'est pas notre propos. Retenons pour l'instant le procédé allitératif ou assonant (dans le cas de Poe) ainsi que la pratique anagrammatique<sup>31</sup> par laquelle le nom de Verlaine – ou du Pauvre Lélian si l'on préfère – s'inscrit à l'intérieur de plusieurs vocables du sonnet.

Cette même technique, avec laquelle Mallarmé « grave » dans ses textes-tombeaux le nom et quelques citations de ces confrères, est employée par lui pour signer son hommage ambigu à Wagner. Cet hommage « boudeur » – sous l'apparence d'une célébration d'une forme nouvelle de l'art incarnée par Wagner – exprime « la mélancolie plutôt d'un poète qui voit s'effondrer le vieil affrontement poétique, et le luxe des mots pâler<sup>32</sup>. » La célébration n'est qu'un prétexte, et le sonnet traite plus ou moins ouvertement du thème de la rivalité entre poésie et musique pour réaffirmer, malgré l'apparence, la primauté de la première. Comme dans sa rêverie sur Richard Wagner, Mallarmé prend ses distances et garde le privilège du dernier mot, en cachant les syllabes de son nom dans la suite phonique du dernier vers :

Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre  
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.

Les deux autres hommages (celui dédié à Puvis de Chavannes et le sonnet intitulé *Au seul souci de voyager ...*) fournissent d'autres occasions d'autodéfinition pour la poésie<sup>33</sup>. Dans le dernier, c'est le salut poétique qui se met au premier plan : suivant une allusion autoréférentielle par laquelle le texte se désigne comme tel (« – Ce salut soit le messager / Du temps »), l'évocation du voyage de Vasco – qui est censée être le « sujet » du poème – est reléguée au second plan derrière le « comme » du début du deuxième quatrain et – quoique élaborée durant dix vers – ne sert que de comparant au salut qui l'englobe. La pratique intertextuelle, l'embranchement sur l'extratexte littéraire en général ainsi que sur l'extratexte mallarméen, s'ajoute à cette astuce initiale : la vieille métaphore de la navigation et

<sup>31</sup> Sur le procédé anagrammatique que Ferdinand de Saussure a cru découvrir comme une loi fondamentale de la littérature latine voir STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>32</sup> Lettre de Mallarmé à son oncle le 17 février 1886, citée par B. Marchal dans son édition des *Poésies de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1992, p. 248.

<sup>33</sup> Pour une exploration originale de ce thème voir ROBB, Graham, *Unlocking Mallarmé*, New Haven and London, Yale University Press, 1996, p. 95-106. Robb considère ces deux sonnets des arts poétiques à peine dissimulés et compare l'image du bâton « frappant dur » de l'*Hommage* à Puvis de Chavannes aux ronds de fumée d'un art poétique plus direct : *Toute l'âme résumée ...*

celle de l'oiseau sont également exploitées, d'une manière propre à l'auteur, au profit d'une autodéfinition de la poésie.

Naturellement, le plus souvent, c'est par le biais de la métaphore que s'élabore un métalangage implicite du texte sur lui-même ou sur son code. Il y a tout d'abord une longue tradition de métopoèmes métaphoriques qui, surtout concernés par les questions de la vocation poétique et de l'identité artistique, représentent le poète sous une de ses figures. Conformément à l'interprétation changée du rôle de poète, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le répertoire classique des prototypes mythiques (Orphée ou Pan) s'enrichit de figures clownesques plus ou moins grotesques comme le pitre, le saltimbanque ou le Pierrot de la *commedia dell'arte*<sup>34</sup>. Sans vouloir nous attarder sur ce type de poème, nous nous contentons de signaler que ces figures du poète connaîtront leurs avatars chez Mallarmé, qu'il s'agisse du pitre, du faune ou d'Igitur.

A côté de ces « portraits d'artistes », on peut distinguer un autre type de poèmes dont la thématique – grâce à certains indices textuels – peut être lue comme métaphore de l'écriture. Les métaphores privilégiées de ce type de poésie (différents oiseaux, ailes et plumes, fleurs, pierres précieuses, navigation, tissu, etc.) subissent un traitement particulier chez Mallarmé qui en détourne l'usage. Il intègre ces figures-clichés dans son propre univers métaphorique très consistant où, entre autres, il les fait souvent renvoyer, comme on verra plus loin, à des réalités prosodiques très concrètes. Comme toujours, il marque son adhésion à une tradition poétique mais, en même temps, il explore et exploite à fond les possibilités fournies par cette tradition en la rénovant ainsi de l'intérieur<sup>35</sup>.

Arts poétiques plus ou moins dissimulés, prédilection pour la circonstance comme prétexte à l'écriture, emploi original de métaphores-clichés, quelques jeux prosodiques – jusqu'ici rien d'extraordinaire, pourrait-on dire. Empressé d'en savoir davantage, le lecteur se précipite alors sur un poème qu'on appelle – marquant ainsi son statut exceptionnel – le sonnet en -yx (*Ses purs ongles très haut...*) dont la première version a été un peu didactiquement intitulée par Mallarmé *Sonnet allégorique de lui-même*. On connaît le sort critique<sup>36</sup> de ce texte énigmatique, combien de tentatives ont été faites pour en élucider le sens qui, malgré une interprétation globale plus ou moins reçue résiste encore dans plusieurs détails à la compréhension et notamment dans l'interprétation du fameux « ptyx » qui reste un sujet de controverse. La première préoccupation de la plupart des commentateurs a été évidemment de rendre compte de ce « mirage interne des mots

---

<sup>34</sup> Cf. à ce sujet STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970 et ZAYATZ BAKER, Dorothy, *Mythic masks in self-reflexive poetry : a study of Pan and Orpheus*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1986.

<sup>35</sup> Voir par exemple sa prise de position significative envers la prosodie classique et plus particulièrement envers l'alexandrin, son pivot.

<sup>36</sup> Sur les différentes interprétations de ce sonnet voir la note bibliographique correspondante dans MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Corti, 1985, p. 165-189 et une autre étude : LOWE, Catherine, « Le mirage de ptyx : implications à la rime », *Poétique*, n° 59, sept. 1984, p. 325-345.



mêmes » que désigne Mallarmé – dans son envoi du poème à Cazalis en juillet 1868 – comme une source possible du sens du sonnet (« s'il en a un », ajoute-t-il). Rendre compte donc d'un phénomène de mise en abyme à l'intérieur d'un « sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons ». Certains critiques traitent ce sonnet comme un cas isolé ou comme le témoignage d'une étape précise de la poétique mallarméenne, d'une voie partiellement abandonnée plus tard ; d'autres<sup>37</sup> soulignent que si Mallarmé a supprimé le titre original, c'est parce qu'il avait perdu son sens et était devenu superflu, étant donné que pratiquement toute sa poésie ultérieure s'est construite d'après les mêmes principes. Pour eux, il s'agit d'une découverte, d'une première manifestation d'une technique qui devient ensuite dominante. Comme tel, le sonnet peut servir d'illustration à la technique réflexive des textes mallarméens en général.

Les limites de la présente étude ne rendent pas possible une exposition détaillée des mécanismes déployés dans ce sonnet. Quelques brèves remarques s'imposent cependant. La leçon à tirer du sonnet en -yx est avant tout cette manière complexe dont les éléments sont mis en rapport avec eux-mêmes, ce jeu d'échos formels grâce auquel le poème doit donner l'image d'une structure nécessaire. Comme l'écrit Bertrand Marchal :

... tout le poème témoigne ainsi du désir de saturer entre les mots les relations où se nouent les significations, de surdéterminer le langage, organisé et structuré en une forme qui exclue les mots improbables ou gratuits<sup>38</sup>.

Ou à en croire à Mallarmé :

... le hasard n'entame pas un vers [...] ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme<sup>39</sup>.

Le sonnet multiplie alors les reflets sémantiques (onyx et ongles, Phénix et cinéraire amphore), les ambiguïtés syntaxiques (ce minuit, défunte nue) ou sémantiques (crédences, ptyx, agonise, selon) et les échos prosodiques. Parmi ces derniers, on note tout d'abord les rimes précieuses (avec ceci de remarquable encore que les rimes des tercets -ixe et -or inversent les formes masculines et féminines des rimes des quatrains -yx et -ore), et une rime fantôme (l'oryx, qui réapparaît néanmoins dans le texte sous forme de licorne), les rimes internes répétées ou inversées (le DECOR/DES liCORnes, au NORd vacante uN OR, rÊVe VEsPÉRAL bRûLÉ PAR, ABOLI BIbeLOt d'InanIté sOnOre), les allitérations (Se fixe/De ScinTillaTions

<sup>37</sup> Voir par exemple ROBB.

<sup>38</sup> MARCHAL 1985, p. 174.

<sup>39</sup> Lettre à F. Coppée (5 déc. 1866), citée par H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1943, p. 227. Cf. encore : « L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. » *Crise de vers*, in *O. C.* p. 366.

SiTôt le SepTuor) ou l'anagramme (ANGOISSE-AGONISE). N'oublions pas non plus cette trouvaille graphique par laquelle la rime initiale –yx à la fois figure et préfigure iconographiquement les deux types de mouvement – convergence et chiasme ou réflexion – qui dominent le sonnet<sup>40</sup>. Le miroir comme métaphore du processus réflexif lui-même apparaîtra sous ses variantes (fenêtre, vitre, verre, lac gelé, pierre précieuse) dans de nombreux textes de Mallarmé avec d'autres formes de thématization de la réflexion et du repliement (cf. les figures du livre, des ailes d'oiseau, de l'éventail)<sup>41</sup>.

Arrêtons-nous un instant sur ces échos sonores qui, loin d'être de simples outils d'euphonie, font partie intégrante de l'architecture réflexive des textes. Éléments indispensables d'une construction symbolique, ils servent une musicalité proprement mallarméenne, la musique étant à entendre en tant que « l'ensemble des rapports existant dans tout »<sup>42</sup>. Que ces échos prosodiques ne soient pas de pures coïncidences mais des effets délibérés peut être facilement jugé à la lumière de la série des *Quelques médallions et portraits en pied*, où l'on trouve de nombreux exemples de jeux onomastiques fondés sur des références graphiques, phonétiques, anagrammatiques, étymologiques ou sémantiques<sup>43</sup>. Les appareils prosodiques découverts dans le sonnet en –yx sont omniprésents dans la poésie versifiée de Mallarmé ainsi que dans sa prose. Nous nous proposons d'en donner quelques exemples éclatants en tenant compte des problèmes qu'une énumération pareille implique<sup>44</sup>. En ne citant que quelques vers tronqués sans contexte en illustration d'un procédé, nous ne pouvons pas faire voir d'échos plus distants, disséminés dans le texte entier, ni rendre compte du rôle d'un tel mécanisme dans l'économie totale du sens.

Une autre difficulté réside dans la notation : il est impossible de différencier les phonèmes des graphèmes – pourtant le travail littéral de Mallarmé s'étend sur les deux. Comme si la gestion conjuguée du sens et des sonorités n'avait pas posé suffisamment de problèmes, Mallarmé s'inventa une contrainte supplémentaire : tenir compte des graphèmes. En renvoyant la littérature à son étymologie, il a

... pris soin de conserver [...] une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> Cf. LOWE, *Op. cit.*

<sup>41</sup> Sur ces figures constantes voir avant tout RICHARD, *Op. cit.*, p. 172-183. et 223-226.

<sup>42</sup> *Crise de vers*, in *O. C.*, p. 368.

<sup>43</sup> Voir ROBB, *Op. cit.*, p. 14-31.

<sup>44</sup> Nous avons puisé ces exemples dans des études différentes ainsi que dans nos propres lectures de Mallarmé.

<sup>45</sup> *La Musique et les Lettres*, in *O. C.*, p. 646.

Pour voir comment il a mis terme à l'emploi uniquement euphonique des phonèmes et des graphèmes et fait de la lettre la plus petite unité sémantique, pour comprendre comment l'activité littérale du texte mallarméen est impliquée dans l'économie générale de la signification du texte dont « elle peut même, à l'occasion, inverser tout à fait ou transgresser le sens », nous renvoyons le lecteur à l'étude fort intéressante de Jean-Pierre Ramet<sup>46</sup>.

Mais revenons aux échos sonores. Pour des raisons de commodité et en occultant un peu ainsi le caractère propre à telle ou telle technique, nous traitons ensemble les répétitions sonores (ou graphiques) qu'on pourrait étiqueter respectivement d'allitérations, de rimes internes, de rimes inverses ou de contrepèteries. Ces figures sont souvent conjuguées et, faute de pouvoir expliquer chaque exemple en détail, nous laissons le lecteur les déchiffrer lui-même. (Pour éviter toute confusion, nous n'avons pas gardé les majuscules originales).

<i>Salut :</i>	RIEN, cette écume, vIERge vERs Telle IOIN se NOIe une troupe de sIRENes mAINte à l'EnvERS d'HIVERS ... IVRESse SaLuT ... SoLiTude, réCif, éToiLe
<i>L'Après-Midi d'un Faune :</i>	aVIDE / D'IvrEsse
<i>Prose :</i>	sol des cent iRS, son Site / IIS savent S'Il a bien été l'enfant abDiQue son eXtase / et DoCte Déjà par chemins sEPULCRé ... PULCHERie (voir aussi les rimes complexes)
<i>Victorieusement fui ... :</i>	FUI le sUICide beau un tRESOR pRESOMptueux de tête un Peu de PuéRil tRiomphe
<i>Le Tombeau de Charles Baudelaire :</i>	toujouRS à ReSPiRer si tu nouS en PéRiSSons
<i>Au seul souci de voyager ... :</i>	outré une INDe spleNDIde et trouble Temps, CaP Que ta POUPe dOuble
<i>Surgi de la croupe ... :</i>	jaMAIs à lA MÊme chiMÈre sylPHe de ce Froid plaFond
<i>Une dentelle s'abolit ... :</i>	une DenTELLE s'abolit / Dans le DouTe Du Jeu suprême éTernELLE ... TELLE TristeMENT DORT une MANDORE tELLE QUE vers quELQUE fenêtre
<i>Quelle soie aux baumes de temps ... :</i>	la TORse et naTive nue

<sup>46</sup> RAMET, Jean-Pierre, « Le point sur le i. Une forme de jouissance dans le texte de Mallarmé », *Revue d'Etudes Françaises* publiée par le Département d'Etudes Françaises et le Centre Interuniversitaire d'Etudes Françaises de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, n° 5, 2000, p. 141-147. Voir aussi BONNEFIS, Philippe « L'Activité littérale », *Revue des Sciences Humaines*, n° 142, avril-juin 1971.

que, hORS De Ton miROir Tu Tends  
les TROUs De Drapeaux  
dIS SI je ne suIS pas joyeux ...  
rubIS  
coMMe MOURiR pOURpRe la ROU  
BASSE de BASalte et de laves  
tu/le sAIS écume, mAIS y baves  
L'ABÎme ... Le sI BLANc ... Le FLANc  
ENfANt  
cette FRIGIdité se Fond / en du RIRE de  
FleuRIR IvRE  
l'aRÔME EmanE de MERy

M'introDuire dans ton histoire ... :

A la nue accablante tu ... :

Eventail de Méry Laurent :

A côté des ces répétitions phoniques, faisons mention aussi des calembours comme « Ô de – Ode » (*Toast funèbre*), « des astres – désastre » (*Le Tombeau d'Edgar Poe*), « d'égout – dégoût » (*Le Tombeau de Charles Baudelaire*) ou « vertige – vers tige » (*Autre éventail*).

Il est évidemment risqué de discourir de ce qui manque dans un texte, mais l'absence peut être aussi significative, surtout si un mot qui « hante » le texte sémantiquement apparaît sous une forme phonétique cachée. C'est le cas par exemple des anagrammes sylphe-fils (*Surgi de la croupe ...*), MAInt RICHe MAIS CHU tRophée – chimère (*Tout Orgueil ...*) ou Papphos – Sappho (*Mes bouquins refermés ...*). Ce dernier exemple est en même temps une rime fantôme, une rime qui n'a pas été utilisée mais dont le sens travaille le texte en s'intégrant dans son réseau sémantique – ainsi langage et voile dans *Salut*, avarie dans *Au seul souci de voyager ...*, songe (qui fait écho à la rêveuse du premier vers) dans *Autre éventail*, miroir, choir et Orphée (qui hante les rimes en –phée et –oir, ainsi que les mots immORTelle, ORgueil, tORche, tous dans le premier quatrain) dans *Tout Orgueil ...*, encensoir dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire* ou deuil dans *Sur les bois oubliés ...*.

Une des clés de la poésie mallarméenne est à chercher dans sa relation à la rime, ce « luxe essentiel à la versification<sup>47</sup> ». En dehors de la prédilection parnassienne de Mallarmé pour les rimes riches et difficiles, c'est son goût pour les mots sans ou avec très peu de rimes qu'a découvert Graham Robb. Grâce à l'étude du *Dictionnaire des rimes françaises* de Jacques Heugel<sup>48</sup>, Robb s'est rendu compte de la présence massive dans le vocabulaire de Mallarmé de mots qui n'ont pas de rimes dans la langue française ou qui riment avec très peu d'autres mots – comme « sylphe, simple, hurle, pourpre, humble, sépulcre, monstre, docte, sceptre, triomphe, thyrses, luxe, vaincre, siècle, spectre, hymne, marbre, divulgue, défunte/emprunte, trouble/double, écorche/torche, moins/témoins, ongle, nymphe, cadre, temple » ou « vergue » pour ne citer que les plus patents. (Ce n'est peut-être

---

<sup>47</sup> *Planches et feuillets*, in *O. C.* p. 327.

<sup>48</sup> HEUGEL, Jacques *Dictionnaire des rimes françaises*, Paris, Editions de « Psyché », 1941.

pas par hasard non plus qu'on trouve le pronom indéterminé sans rime « quelque » devant tellement de substantifs dans les *Poésies* : « miroir, sentier, noir mélange, funeste moule, vergue, fenêtre, gazon, perdition haute, guivre, apparence, cigare »). Outre leur résonance typiquement mallarméenne, beaucoup de ces mots récurrents occupent une place importante dans l'univers métaphorique de l'auteur.

Cette découverte initiale du statut privilégié de la rime et de la prosodie en général chez Mallarmé – qui est largement attesté par ses *Vers de circonstance*<sup>49</sup> ainsi que dans ses écrits critiques – a conduit Robb à lire sa poésie en accord avec un système de règles prosodiques qu'elle observe et auquel elle renvoie sans cesse. Dans les écrits critiques de Mallarmé il atteste ainsi une métaphorique constante renvoyant à des réalités prosodiques – les figures les plus fréquentes qui représentent une rime étant : « jeu, preuve, sceau, sourire, oiseau, ses deux ailes et son vol, fleur, pierres précieuses, luxe, richesse, gardienne » et « baiser ». Parallèlement au drame solaire, il découvre ensuite ce qu'il appelle le drame du vers – un drame qui raconte les activités fictionnelles de la rime personnifiée<sup>50</sup> – et affirme que la plupart des poèmes d'après 1868 peuvent être lus comme des allégories prosodiques d'eux-mêmes. Il donne une lecture thématique des aspects formels du vers mallarméen, une lecture dans laquelle « formal elements usurp some of the functions of theme and draw attention to the conditions of the poem's production<sup>51</sup> ». Evidemment, il y a différentes étapes dans l'évolution du drame, et Robb en suit les métamorphoses

... from a descriptive, « imitative » use of prosodic features, to a metaphorical use – in which the events of the poem are reenacted in the verse itself or described in terms that can also be applied to verse [...]. Finally to the full prosodic allegory, where verse is treated as the primary source of everything<sup>52</sup>.

C'est dans cette prosodie figurée, dans cette représentation allégorique des fonctions du vers que Robb voit le caractère autoréférentiel propre à la poésie mallarméenne et ce qui souligne sa distance méthodologique de ses confrères symbolistes. Quoiqu'on puisse contester telle ou telle interprétation ou remarque individuelle, la pertinence de la méthode est indiscutable : elle révèle un aspect fondamental de l'écriture mallarméenne qui n'a pas encore été exploré dans toute son ampleur et qui parfois seul permet d'élucider certains des textes plus obscurs.

<sup>49</sup> « ... the principal function of nearly all the *Vers de circonstance* [...] is to lead up to a rhyme. Often the rhyme is deduced from a name, which implicitly makes a linguistic point with philosophical connotations: names which seem at first immune to the poet's interference can after all be incorporated into verse. The rhyme which makes this assimilation possible therefore comes to represent a poetic victory. » ROBB, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>50</sup> « The very process of producing rhyming verse constitutes for Mallarmé an allegorical drama [...] The writing of the poem represents a victory over the arbitrary nature of language, and the poem itself, apart from its ostensible function as a homage, a toast, a tableau or the address on an envelope, tells the story of how this victory was won or the battle lost. » *Ibid.*, p. X.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

L'accentuation des aspects matériels des mots témoigne chez Mallarmé d'une conscience aiguë d'un potentiel symbolique de la langue jusqu'alors peu exploité et d'une exploration méthodique des moyens de signification du langage à travers ue œuvre où « le principe [...] n'est – que le Vers ! » et « le sujet apparent n'est qu'un prétexte », un motif parmi d'autres dans le « système agencé » du vers<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> *Solennité*, in *O. C.*, p. 333 ; lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 31 déc. 1865 et *Diptyque II. La Littérature*, in *O. C.*, p. 850 : « le vers, système agencé comme spirituel zodiaque ».