

"Du fait à l'ideal" : la transposition mallarméenne

Autor(en): **Gill, Austin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de linguistique romane**

Band (Jahr): **32 (1968)**

Heft 127-128

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-399430>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« DU FAIT A L'IDÉAL » : LA TRANSPOSITION MALLARMÉENNE

(Si John Orr avait assisté au Congrès de la F. I. L. L. M. dont il avait été élu Président, et qui eut lieu à Strasbourg en août-septembre 1966, il aurait reconnu dans une des communications un hommage que lui adressait un ancien élève et un ami de longue date. Je remercie le comité de rédaction de la *Revue de Linguistique Romane* de l'avoir accueillie, à ce titre, dans ce numéro commémoratif.)

Dans un essai sur Théodore de Banville, publié en 1892, Mallarmé proclame :

La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal 1.

Cette phrase célèbre doit signifier à peu près ceci. Dans un univers où tout semble être déterminé par des lois aveugles, l'Homme est le milieu où, conformément à ces lois, la pensée émane de la matière. Mais il échappe au déterminisme universel dans la mesure où il convertit cette fonction que le Hasard lui attribue en une noble tâche, la création de l'Idéal. Voilà l'aspect *idéaliste*, historico-philosophique, de la transposition selon Mallarmé.

Mais la transposition ne sera achevée que lorsque le Poète, celui qu'on attend, aura écrit l'Œuvre. Dans son accomplissement, par conséquent, la transposition idéaliste s'identifie avec la création poétique : la divine transposition va de la réalité à la poésie, « le monde est fait pour aboutir à un beau livre 2 ». Le Vers, dit le poète dans *La Musique et les Lettres*, opère « une transfiguration en le terme surnaturel 3 ». A l'aspect idéaliste ou philosophique de la transposition s'ajoute donc un aspect *poétique*. Mallarmé en voit un troisième, l'aspect *linguistique*.

1. *O. c.* (= *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945), p. 522.

2. *O. c.*, pp. 378 et 872.

3. *O. c.*, p. 647.

Les phrases dans lesquelles il le définit dans ses écrits théoriques ne sont pas moins connues que celles qu'il emploie pour résumer les deux autres aspects, mais il semble qu'on les ait mal comprises. On n'a pas assez remarqué qu'elles formulent autre chose qu'un simple article de la poétique mallarméenne, qu'elles esquissent une conception linguistique qui est le fondement même de cette poétique. Pour l'expliquer, je ne puis mieux faire que de citer un philosophe de notre temps dont les idées sur le langage éclairent singulièrement celles de Mallarmé. Dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre le moment le plus extraordinaire est celui où Roquentin s'aperçoit avec horreur que *les choses se sont délivrées de leurs noms*. Or Mallarmé veut attirer notre attention sur le phénomène inverse : les mots ont la faculté de se délivrer (et de nous délivrer) des choses. Cette idée est sous-jacente à ce qu'il écrit dans son « Avant-dire » pour le *Traité du Verbe* de René Ghil, dont le passage le plus célèbre est celui-ci :

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

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ¹.

Manier savamment une langue, ce n'est donc pas (comme le veut Baudelaire) pratiquer une espèce de sorcellerie *évocatoire*. La vertu suprême des mots consiste non en le pouvoir qu'ils ont d'évoquer les choses mais en celui qu'ils ont de les *abolir* au contraire, de les reléguer à l'oubli. Linguistiquement, la transposition apparaît comme l'opération qui permet de substituer aux choses des idées, des notions pures. Selon ce que Mallarmé affirme dans un autre passage de sa préface, les poètes de son temps (lui-même sans doute en premier lieu) ont saisi la nécessité de cette opération :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel...

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le Dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité ².

1. *O. c.*, p. 857.

2. *Ibid.*

Ces propos, le poète-théoricien les répète et les explique dix ans plus tard, dans *Crise de Vers* :

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité pour incorporer quelque idée. A cette condition s'élève le chant qu'il soit la joie d'être allégé !

Cette visée, je l'appelle Transposition — Structure, une autre ¹.

L'allègement que les mots ont le pouvoir de procurer à notre pensée, en délivrant nos idées du poids des choses, s'accompagne donc d'une joie particulière qui est l'état de grâce poétique, l'état lyrique. L'opération par laquelle le poète élève son lecteur à cet état est la transposition poétique, la Transposition avec un grand T. Remarquons en passant la distinction importante que le poète établit entre la Transposition et la Structure (c'est-à-dire la composition musicale du poème).

C'est ainsi que Mallarmé formule, fragmentairement, pendant les dix dernières années de sa vie, dans ce style subtil et cérémonieux dont il se servait alors pour parler de littérature, sa doctrine de la transposition. Elle paraît si abstraite qu'on dirait qu'elle concerne une poésie tout idéale, rêvée mais impossible. Il n'en est rien cependant, et pour s'en convaincre il suffit de constater que le poète avait conçu l'essentiel de cette théorie vingt ans avant d'écrire sa préface pour le *Traité du Verbe*. Entre 1864 et 1867, à l'époque où, disait-il, sa pensée s'était pensée, ses idées sur la transposition, sous ses trois aspects, avaient trouvé une première expression, bien moins abstraite et toute préoccupée de la pratique de l'art poétique, dans des lettres envoyées à d'autres jeunes poètes ². Il y a plus. Cette même théorie est le sujet, si je ne me trompe,

1. Dans l'article *Crise de vers (Divagations)*, la phrase qui nous avertit que Transposition et Structure sont deux 'visées' distinctes est ajoutée à un paragraphe qui avait déjà paru dans le volume *Vers et prose* (1893) et que je cite d'après ce premier texte, plus clair que celui de *Divagations (O. c., p. 366)*.

2. Sur le plan de l'idéalisme esthétique qui est la philosophie de Mallarmé, la transposition est saluée dans une lettre fort connue, envoyée à Cazalis le 28 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. » La transposition linguistique (les mots se délivrant, et nous délivrant, des choses) fait l'objet d'une remarque dans une lettre à Coppée, écrite de Besançon et datée du 5 décembre 1866 : « les mots — qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors ». Une conséquence pour la poésie est notée dans la même lettre : 'le hasard n'entame pas un vers, c'est la

d'un de ses poèmes les plus connus, celui qui commence par le vers *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos*.

Publié en 1887 seulement, ce sonnet fut probablement composé beaucoup plus tôt, pendant l'hiver de 1866-1867¹. A part un adjectif du

grande chose', et l'allègement lyrique est représenté dans une curieuse observation sur le grillon et la femme qui chante, dans une lettre à Lefébure datée du 17 mai 1867 : « Je connaissais le grillon anglais, doux et caricaturiste : hier seulement, parmi les jeunes blés j'ai entendu cette voix sacrée de la terre ingénue, moins décomposée déjà que celle des oiseaux, fils des arbres parmi de la nuit solaire... ; mais combien plus *une*, surtout que celle d'une femme qui marchait et chantait devant moi, et dont la voix semblait transparente, de mille mots dans lesquels elle vibrait — et pénétrée de Néant ! » Pratiquement, d'ailleurs, c'est la poétique de la transposition que Mallarmé annonce lorsqu'en octobre 1864 il décrit la nouvelle poétique dont il se sert dans « Hérodiade » : « *Peindre, non la chose mais l'effet qu'elle produit* ». La distinction entre Transposition et Structure (qui doit correspondre à celle qui est faite dans l'Avant-dire du *Traité du Verbe* de René Ghil, entre le « rêve » et le « chant ») est entrevue dès avril 1864, puisqu'il écrit alors à Cazalis : « Ce que je dis s'applique à l'artiste et nullement au rêveur qui, chez toi, est tout à fait supérieur » ; elle est nette et active dans la lettre à Coppée, déjà mentionnée, datée du 5 décembre 1866 : « Le hasard n'entame pas un vers » [Transposition], « ce que nous devons viser surtout est, que, dans le poème, les mots... se reflètent les uns les autres jusqu'à paraître n'avoir plus leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme » [Structure].

1. Les raisons qui, sans être probantes, rendent cette date vraisemblable se résument en la constatation que le sujet du poème et sa facture, et certaines rencontres avec des détails de la correspondance, le situent entre, d'une part, des pièces comme *Las de l'amer repos* et *Brise marine*, et d'autre part *Igitur*. Je ne citerai qu'une des rencontres en question. M. Kurt Wais a noté dans *Mes bouquins refermés* une réminiscence (incontestable, à mon avis) du poème de Baudelaire *Paysage*. Or une lettre de Lefébure, datée du 23 février 1867, nous révèle que Mallarmé avait une raison particulière, et précise, de penser à ce poème à ce moment-là. C'est qu'il allait s'installer à Besançon dans une chambre qui d'après son ami rivaliserait avec celle dans laquelle Baudelaire s'installe dans *Paysage* : « Votre chambre (écrivait Lefébure) devait être terminée pour le 1^{er} février je crois ; cette chère couveuse de votre poésie... Je l'entrevois haute, palais aérien, suspendue sur la forêt des toits, voisine des carillons, et dans le vent. Quant à l'astrologue qui l'habite, astrologue en effet des magnifiques étoiles de la poésie, il est assis dans le cuir de Cordoue du grand fauteuil, tandis que, allumant d'une bougie fatidique le soleil concentré de la lampe, il inaugure, calme, des nuits grasses de merveilles... » Peut-être Lefébure brodait-il, selon son habitude, sur des détails qui l'avaient intéressé dans la lettre de Mallarmé à laquelle il répondait (et que nous ne possédons pas). Il semble bien que *Paysage* occupe déjà l'imagination de Mallarmé quand il écrit à Coppée le 5 décembre 1866, car un détail de sa lettre (« J'aurais envie... de faire quelques vers dans le corridor provisoire que j'habite, comme on brûle une cassolette. ») a tout l'air d'être une allusion au dernier vers de la première version du poème de Baudelaire : *De*

septième vers (*pur* remplacé par *blanc*) la première version connue est restée inchangée depuis :

Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos,
Il m'amuse d'élire avec le seul génie
Une ruine, par mille écumes bénie
Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.

Coure le froid avec ses silences de faux,
Je ne hululeraï pas de vide nénie
Si le très pur ébat au ras du sol dénie
A tout site l'honneur du paysage faux.

Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale
Trouve en leur docte manque une saveur égale :
Qu'un éclate de chair humain et parfumant !

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne,
Je pense plus longtemps peut-être éperdument
A l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.

S'il fallait donner un titre à ce poème, je proposerais celui de *Transposition*, car la transposition poétique y est pratiquée, la transposition linguistique célébrée, et une phase de la transposition philosophique représentée. C'est ce que je vais essayer de démontrer.

doux vers tout fumants comme des cassolettes. De toute façon, même si la comparaison plaisante entre la chambre parisienne de Baudelaire et la chambre bisontine de Mallarmé n'avait pas été suggérée par celui-ci, elle ne pouvait pas manquer de le frapper. Baudelaire avait écrit :

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.

Quoi de plus tentant pour Mallarmé que de poursuivre cette comparaison en écrivant chastement dans sa nouvelle chambre un sonnet sur le thème suggéré par Baudelaire :

Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres...

Sonnet bien mallarméen, cependant, et bien différent du poème de Baudelaire, si chargé de *choses évoquées*. Différente aussi la qualité de la rêverie poétique définie par Mallarmé (« Il m'amuse d'élire avec le seul génie... ») de celle que Baudelaire désigne comme la « volupté d'évoquer le printemps avec ma volonté ». Baudelaire exerce sa volonté, Mallarmé « cède l'initiative aux mots ».

Nous avons vu que la transposition *poétique* consiste en un allègement de la pensée, induisant l'état lyrique. Pour produire cet état chez son lecteur le poète doit employer une technique spéciale, celle qui est définie dans un passage cité plus haut :

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité pour incorporer quelque idée.

Il est très certain que dans *Mes bouquins refermés* les allusions se conforment à cette technique. Elles ne font que de glisser sur les objets ou de leur accorder un regard distrait. Dès le milieu du premier vers les « bouquins » qui servent de point de départ ont déjà joué leur rôle, et aucun autre objet de la chambre n'est nommé. Si, en un sens, le deuxième quatrain est entièrement occupé par un paysage d'hiver, il l'est d'une manière fort peu matérielle. Du froid, des silences, un remous de neige, ne dirait-on pas que ces impressions servent moins à *évoquer* un paysage qu'à « distraire sa qualité » ? Quant au fruit que désigne le mot *un*, dans le onzième vers, ce fruit qui éclate de chair, il se dérobe si bien au regard que c'est seulement l'allusion à « l'autre », au sein aboli de l'amazone, qui fait comprendre ce qu'il est, le sein d'une femme vivante. Quant à l'identité de cette femme, ce sont des circonstances extérieures à ce poème, et non le poème lui-même, qui nous autorisent à penser qu'elle est l'épouse absente ¹.

La formule *distraire leur qualité pour incorporer quelque idée* définit un certain emploi très savant du genre d'analogie qui fait passer du physique au spirituel. C'est cet emploi que Mallarmé préconise dans une phrase de *Crise de Vers* :

Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination ².

1. Pour le grand débat sur l'appartenance du sein « humain et parfumant » voir Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, p. 130-131. Charles Chassé me semble avoir raison : ce sein qui éclate de chair, antithèse du sein brûlé de l'amazone, doit être celui de « la jeune femme allaitant son enfant » (*Brise marine*). Le contraste entre sa douce épouse et les femmes héroïques de la littérature est un thème familier de la pensée du poète pendant les premières années de son mariage. « Sa douce nature ne saurait faire d'elle ma Lady Macbeth », écrit-il à Cazalis, nous révélant ainsi une autre source baudelairienne de ses rêveries (*L'Idéal*) et une des significations de cette autre héroïne, Hérodiade, rose cruelle et rouge idéal. D'une manière analogue, bien qu'avec le sourire, l'amazone est opposée à la femme réelle, à l'épouse angélique.

2. 'Crise de Vers', *O. c.*, p. 365.

On ne saurait mieux décrire la technique mise en œuvre dans *Mes bouquins refermés*. Le poème est construit sur deux antithèses, complémentaires l'une de l'autre. La première, la majeure, s'étend sur les deux quatrains; l'autre, la mineure, occupe les quatre derniers vers (qui sous le rapport du sens forment un quatrain). Entre ces deux figures la relation est exacte à souhait. Chacune oppose un irréel à un réel absent, et la double antithèse est disposée en chiasme : un Paphos imaginaire (premier quatrain) est opposé aux beaux sites réels mais bannis par l'hiver (deuxième quatrain); le sein réel, humain et parfumant, de l'épouse absente (vers 11) est opposé au sein nul de l'irréelle amazone (vers 14). De ces deux antithèses une réflexion stoïquement idéaliste « distrait » « un tiers aspect présenté à la divination », soit une nouvelle antithèse, implicite mais exigée par les deux autres, plus vaste qu'elles et plus profonde. Elle oppose la jeunesse du monde (représentée par Paphos et l'amazone) à l'âge moderne où tout est analyse, critique, et froide raison et qui est symbolisé par l'hiver et l'absence de l'épouse ¹. La pensée du second quatrain en particulier est tournée vers cette antithèse supérieure et la sous-entend, car le mépris des choses fortuites que ces vers expriment ne peut avoir pour unique objet les rigueurs de l'hiver. L'ambiguïté de ce mépris est d'ailleurs assez nettement indiquée par l'ironie héroï-comique du vers *Je n'y hululerai pas de vide nénie*. Pas de plaintes, c'est-à-dire, au sujet des intempéries et de la solitude, mais aussi et surtout, sur un tout autre plan, pas de lamentations sur la fin de l'âge d'or et le *nevermore*, semblables à celles que hululent, par exemple, Musset dans *Rolla*, Poe dans son poème *To Science*, Baudelaire dans *Un Voyage à Cythère* ², Byron dans *Childe Harold* :

When Paphos fell by Time — accursed Time !

1. L'hiver symbolise souvent l'âge moderne dans la littérature du dix-neuvième siècle. Ainsi, par exemple, dans le roman de George Sand, *Lélia* : « le froid qui s'étend comme un manteau de deuil sur cette planète abandonnée du destin... Cette haleine maudite qui flétrit les fleurs et les brûle comme le feu... le froid, ce démon sinistre, qui rase l'univers de son aile humide, et souffle la peste sur les nations consternées ! Le froid qui ternit tout, qui déroule son voile gris et nébuleux sur les riches couleurs du ciel, sur les reflets de l'eau, sur le sein des fleurs, sur la joue des vierges ! Le froid qui jette son linceul blanc sur les prairies, sur les bois, sur les lacs... Vous voyez bien que tout se civilise, c'est-à-dire que tout se refroidit ».

2. J'ai dit ailleurs (C.A.I.E.F., No. 15) que ce poème de Baudelaire représente pour Mallarmé un défaitisme néfaste. A l'égard du « rêve hellénique » son attitude n'est pas

Les vers 9 et 10, qui séparent les deux antithèses exprimées, se rapportent plutôt, eux aussi, à celle qui est inexprimée mais qui plane néanmoins dans le ciel du poème. Car sans aucun doute le « docte manque » est quelque chose de moins banal que l'effacement par l'hiver des beautés du paysage ou que le renoncement aux douceurs de la vie conjugale ¹; il est quelque chose de plus solennel : ce « conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate » dont il sera question dans *La Musique et les Lettres*, la certitude que « n'est que ce qui est » et qu'il n'y a de vraiment beau que ce qui n'est pas ².

A la fin de cette démonstration de la transposition poétique transparaît un symbole qui à ma connaissance n'a pas été jusqu'ici reconnu. Il n'est pas tout à fait nouveau dans la poésie de Mallarmé, puisqu'il se rencontre sous une première forme, incomplète, dans un des « Poèmes d'enfance et de jeunesse », le sonnet *Contre un poète parisien* :

Souvent la vision du Poète me frappe :
 Ange à cuirasse fauve — il a pour volupté
 L'éclair du glaive, ou, *blanc songeur*, il a la chape,
 La mitre byzantine et le bâton sculpté.

Ce blanc songeur n'a besoin que d'un autre attribut usuel, la guivre foulée aux pieds, dans la chair ou la gueule de laquelle la pointe du bâton plonge, pour devenir le symbole terminal du sonnet de la transposition. Mallarmé détourne ici de son sens religieux une représentation emblématique de la sainteté chrétienne victorieuse de la chair, qui figure sur bon nombre de tombeaux d'évêques dans les cathédrales gothiques.

éloignée de celle de Leconte de Lisle, par exemple dans « Hypatie » (cf. 'Quand l'ombre menaça') :

Les dieux sont en poussière, et la terre est muette,
 Rien ne parlera plus dans ton ciel déserté.
 Dors ! mais, vivante en lui, chante au cœur du poète
 L'hymne mélodieux de la sainte Beauté !
 Elle seule survit, immuable, éternelle,
 La mer peut disperser les univers tremblants,
 Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,
 Et les mondes encore roulent sous ses pieds blancs.

1. Voir plus loin, note 1, p. 302.

2. C'est encore à des vers de Leconte de Lisle que l'idée de Mallarmé fait penser :

Mais, ô Nature, hélas !
 Ta coupe toujours pleine est trop près de nos lèvres,
 C'est le calice amer du désir qu'il nous faut.

(« Ultra coelos », *Revue contemporaine*, 30 avril 1863.)

Il en a fait un symbole du poète moderne qui « distrait » de sa vie charnelle tout juste assez de feu pour animer son rêve éperdu. C'est un genre de sublimation qui ressemble beaucoup à ce que Mallarmé appelle, dans une lettre à Lefébure datée du 17 mai 1867, « travailler du cœur ». Dans la galerie des emblèmes empruntés à l'iconographie chrétienne, au moyen desquels Mallarmé exprime sa conception du rôle du poète dans le monde moderne, ce blanc songeur à la guivre mérite sa place, à côté de la pâle sainte Cécile du poème pour Madame Brunet, du saint Jean Baptiste d'*Hérodiade*, et du saint Jean l'Évangéliste qui dans *Toast funèbre* exorcise la coupe empoisonnée « où souffre un monstre d'or ¹ ».

Arrivons maintenant à la transposition *linguistique*. Pour voir de quelle façon elle est célébrée dans *Mes bouquins refermés* il faut examiner l'élément le plus simple de ce sonnet, le récit. Ayant fermé ses livres, le poète se met à rêver, et la substance de son rêve émane de deux noms rencontrés dans sa lecture, *Paphos* et *amazonne*. Cette lecture s'est terminée sur le *nom* de Paphos, et ce que le nom offre à la rêverie n'est pas la réalité que ce nom désigne — la ville réelle, d'aujourd'hui ou de jadis — mais la notion qui constitue le sens de ce nom, « idée même et suave », indépendante de la réalité actuelle et de la vérité historique. De même pour *amazonne*, de façon plus flagrante peut-être, puisque le sens que le poète « élit » est le sens étymologique de ce nom (et si l'étymologie est fautive, la fiction n'en sera que plus pure) : $\alpha\text{-}\mu\alpha\zeta\acute{o}\varsigma$, « privé du sein » ; c'est à ce sens qu'il rêve longtemps, « peut-être éperdument ² ». *Paphos*

1. Une effigie d'abbé, sans mitre et serrant dans la main droite un livre fermé, (comme celles qui ornaient les tombeaux de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens, avant la Révolution) symboliserait encore plus heureusement la transposition, mais je ne sais où le poète l'aurait vue. Il a très bien pu voir une effigie d'évêque, celle de l'évêque Roger d'Old Sarum, au Crystal Palace, au moment où, en 1862-1863, accompagné de sa future femme, il explorait les curiosités de Londres et les déboires de l'amour terrestre ; c'était un moulage, qui se trouve aujourd'hui au Victoria and Albert Museum et dont l'original est sculpté sur le tombeau de l'évêque à la cathédrale de Salisbury. Quant au premier « blanc songeur », celui du sonnet *Contre le poète parisien*, il pourrait bien être le saint Savinien de « l'autel de Salazar », qui se voit à la cathédrale de Sens non loin du croisillon nord, non loin par conséquent de la rose qui figure (« rosace d'une ancienne église ») dans *Symphonie littéraire*.

2. Le *Grand Dictionnaire Universel* de Larousse (t. I, publié en 1865) explique que « ces femmes guerrières se brûlaient une mamelle afin de plus facilement tirer de l'arc ». De même Bouillet, *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie*, édition de 1858 : « Elles se brûlaient dit-on, la mamelle droite pour tirer de l'arc avec plus de facilité ». Dans *Les Dieux antiques* Mallarmé écrit (suivant son modèle Cox) : « Leur nom vient, selon une

et *amazone* se comportent en mots autonomes, comme ceux dont Mallarmé écrit à Coppée, le 5 décembre 1866, qu'ils sont « déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors ». Ou comme le nom *Hérodiade* :

La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin, *Hérodiade*. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce nom sombre, et rouge comme une grenade ouverte, *Hérodiade*. Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et indépendant de l'histoire ¹.

Ou comme, vingt ans plus tard, *une fleur*. Le sonnet de Paphos et de l'amazone célèbre cette puissance qu'ont les mots de nous émanciper des choses.

Dans cette émancipation Mallarmé voyait la possibilité d'une poésie pure, et dans la création de celle-ci (par lui-même ou par un autre) l'accomplissement de la destinée humaine ². Il est par conséquent probable qu'en mettant en scène l'acte de son drame spirituel qui est le sujet « anecdotique » de *Mes bouquins refermés* il lui prêtait un sens *philosophique*; pour lui, sa propre libération par la transposition figurait ou préfigurait, symboliquement, la libération de l'Homme. Or il se trouve qu'un autre poème de Mallarmé, écrit lui aussi « à ce moment de la jeunesse dans lequel fulgure le destin entier, non le sien, celui de l'Homme ³ », vient confirmer cette hypothèse, en révélant le caractère systématique de la réflexion par laquelle le jeune poète prenait conscience des étapes de l'extraordinaire aventure qu'il vivait. Dans le poème en prose *Causerie d'hiver* Mallarmé joue pour son lecteur un acte de son drame qui précède celui qu'il représente dans *Mes bouquins refermés*.

Causerie d'hiver, ou pour lui donner son titre définitif *Frisson d'hiver*,

croissance répandue, de la coutume de se couper le sein droit afin d'acquérir une facilité plus grande de manier l'arc. Cette explication n'est pas correcte : pareille histoire se fit jour simplement parce que la signification du mot avait été oubliée...»

1. Le nom propre est à cet égard un cas privilégié, et intéresse le poète en tant que tel.

2. Dans une lettre écrite à Cazalis le 14 mai 1867, Mallarmé déclare : « Je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi. Ainsi je vois, à l'heure de la Synthèse, se délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement ! »

3. C'est ainsi qu'il parle de Villiers de l'Isle Adam, dans la célèbre conférence sur la vie et l'œuvre de celui-ci, et c'est ainsi, bien certainement, qu'il voit l'époque correspondante de sa propre vie.

fut composé entre 1864 et 1867¹. C'est un des plus confidentiels, pour ainsi dire, des poèmes en prose écrits par Mallarmé pendant ces années-là :

Cette pendule de Saxe, qui retarde et sonne treize heures parmi ses fleurs et ses dieux, à qui a-t-elle été ? Pense qu'elle est venue de Saxe par les longues diligences, autrefois.

(De singulières ombres pendent aux vitres usées.)

Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré ? Ah ! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté ; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps. — Vilain, tu dis souvent de méchantes choses...

(Je vois des toiles d'araignées en haut des grandes croisées.)

Notre bahut encore est très vieux : contemple comme ce feu rougit son triste bois ; les rideaux alanguis ont son âge, et la tapisserie des fauteuils dénuée de fard, et les anciennes gravures des murs, et toutes nos vieilleries ! Est-ce qu'il ne te semble pas, même, que les bengalis et l'oiseau bleu sont déteints par le temps ?

(Ne songe pas aux toiles d'araignées qui tremblent en haut des grandes croisées.)

Tu aimes tout cela et voilà pourquoi je puis vivre auprès de toi. N'as-tu pas désiré, ma soeur au regard de jadis, qu'en un de mes poèmes apparussent ces mots « la grâce des choses fanées » ? Les objets neufs te déplaisent ; à toi aussi, ils font peur avec leur hardiesse criarde, et tu te sentirais le besoin de les user — ce qui est bien difficile à faire pour ceux qui ne goûtent pas l'action.

Viens, ferme ton vieil almanach allemand, que tu lis avec attention, bien qu'il ait paru il y a plus de cent ans et que les rois qu'il annonce soient tous morts, et, sur l'antique tapis couché, la tête appuyée parmi tes genoux charitables dans ta robe pâlie, ô calme enfant, je te parlerai pendant des heures ; il n'y a plus de champs et les rues sont vides, je te parlerai de nos meubles...

Tu es distraite ?

(Ces toiles d'araignées grelottent en haut des grandes croisées.)

'*Causerie d'hiver*' n'est pas simplement une délicate rêverie nostalgique et un tendre hommage à une angélique épouse. La véritable intention de

1. Certains des objets de la chambre qui sont mentionnés dans ce poème furent rapportés par le poète d'un voyage, à Londres semble-t-il, en octobre 1864 (voir la lettre à Cazalis qui porte cette date). Le fait que dans le poème ils ont eu le temps de se faner semble indiquer le passage d'un an au moins. Mais au début de l'hiver de 1865-1866 le poète est tout ravi de l'appartement où il vient de s'installer au bord du Rhône. Je croirais volontiers que le *Frisson* date des dernières semaines du séjour à Tournon, vers la fin d'octobre 1866 ; deux mois plus tôt Mallarmé avait écrit à Aubanel : « Enfin, nous attendons Villiers comme un rafraîchissement — une rosée extérieure, et un jet d'eau versant ses tintements dans notre appartement *usé*. » Le poème parut en octobre 1867, dans *La Revue des Lettres et des Arts*.

Mallarmé se révèle à la fin du poème. 'Je te parlerai de nos meubles', dit le poète à son épouse. Mais qu'a-t-il fait d'autre que de lui en parler, tout au long de cette « causerie », et pourquoi recommencer ? Parce que le sujet de ce poème est l'hiver de Tournon, et qu'à Tournon l'on s'ennuie. *Causerie d'hiver* est un *spleen de Tournon*. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, Mallarmé avait écrit à son ami Cazalis :

Tu t'ennuyais à Strasbourg, qui est une grande ville amie de la pensée ? Ah ! mon ami, comprends qu'ici on se laisse aller aux derniers découragements. L'action est nulle : on tourne dans un cercle étroit comme des chevaux idiots dans un cirque de foire... Tu me diras que nous sommes deux. Non, nous ne sommes qu'un. Marie pleure quand je pleure et s'ennuie quand j'ai le spleen ¹.

Puis, un an plus tard, toujours à Cazalis :

Je suis triste. Un vent glacial et noir m'empêche de me promener, et je ne sais que faire à la maison quand mon pauvre cerveau m'interdit le travail.

Puis j'ai le dégoût de moi : je recule devant les glaces, en voyant ma face dégradée et éteinte, et pleure quand je me sens vide et ne puis jeter un mot sur mon papier implacablement blanc.

Être un vieillard, fini, à vingt-trois ans, alors que tous ceux qu'on aime vivent dans la lumière et les fleurs, à l'âge des chefs-d'oeuvre !...

Il est vrai que tout a concouru à mon néant. Tête faible, j'avais besoin de toutes les surexcitations, celle des amis dont la voix enflamme, celle des tableaux, de la musique, du bruit, de la vie. Si une chose, sur la terre, était à fuir, c'était la solitude qui n'avive que les forts. Or, je suis voué à une solitude exceptionnelle, dans un pays laid, sans même la compagnie de la nature.

Quand je ne sors pas de quinze jours, ma vie se passe donc au collège, qui est en face, et dans notre maison que je connais dans toute sa tristesse. Jamais je n'ouvre la bouche pour parler à un homme. Comprends-tu cela ? Tu me diras que j'ai Marie ; Marie, mais c'est moi, et je me revois dans ses yeux allemands. Elle-même, du reste, végète comme moi. Ma Geneviève est charmante à embrasser dix minutes, mais après ?...

Mais ces plaintes sont bien ennuyeuses, même pour toi. Je les cesse. Seulement, ne m'en veuille pas ; un grand génie, un austère penseur, un savant trouveraient un adjuvant dans ma solitude ; mais un pauvre poète, qui n'est que poète — c'est-à-dire un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations — est muet, quand il vit dans un milieu où rien ne l'émeut, puis ses cordes se distendent et viennent la poussière et l'oubli ².

Ces lettres nous livrent la clef de *Causerie d'hiver*, et en même temps permettent de discerner plus nettement le sens du poème *Mes bouquins*

1. Lettre du 23 mars 1864.

2. Lettre de janvier 1865 (?).

refermés. Le poète qui reparait dans celui-ci n'est plus « un instrument qui résonne sous les doigts des différentes sensations ». Il est maître de sa pensée, qu'il lui « amuse d'élire », et sa rêverie ne dépend plus des choses. L'opposition est précise, entre le sonnet et le poème en prose, si précise qu'elle doit être voulue. Il y a même une sorte de correspondance entre les objets tyranniques de l'un et les noms libérateurs de l'autre. La ville de Vénus et la mer où elle est née, « au loin » dans le temps et l'espace imaginaires, remplacent la pendule « parmi ses fleurs et ses dieux », « venue de Saxe par les longues diligences, autrefois » ; et de même, à la femme nue qui pourrait apparaître dans la glace de Venise (« eau froide par l'ennui dans son cadre gelée ») se substitue la rêverie sur l'antique amazone. Cette même substitution est décrite phénoménologiquement dans la *Vie d'Igitur*, toujours par rapport aux objets de la chambre mais sans qu'il puisse y avoir le moindre doute sur la portée philosophique de cette expérience :

Il se sépare du temps indéfini et il est ! Et ce temps ne va pas comme jadis s'arrêter en un frémissement gris sur les ébènes massifs... et ... remplir une glace d'ennui... Et quand je rouvris les yeux... je voyais le personnage d'horreur... nourrir son horreur des suprêmes frissons des chimères... jusqu'à ce qu'enfin les meubles, leurs monstres ayant succombé avec leurs anneaux convulsifs [toujours les guivres !], fussent morts dans une attitude isolée et sévère...

L'esprit se dépêtre de la matière, qui retombe dans sa matérialité, et la pensée affranchie trouvera ses excitations dans l'univers des mots, création humaine qui remplacera ainsi le Hasard ¹.

1. Dans l'évolution de l'Homme comme dans l'évolution d'un homme, la phase Ennui a une importance que Mallarmé explique sommairement dans *La Musique et les Lettres* : l'espace spirituel — le ciel du lettré en premier lieu mais aussi, sans doute, tout paradis — est une projection de notre néant intérieur, notre ennui devant l'être, notre horreur de l'être :

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

A quoi sert cela —

A un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide [—] nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes — éperdument les détachent jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissements, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires ».

Pour les très curieux aspects hégéliens de la transposition selon Mallarmé, voir A. Gill, « Esquisse d'une explication de la *Vie d'Igitur* », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, II, Milan, 1961.

Mallarmé sait ce que cette victoire représente — ou représentera — pour la poésie, car la tendance naturelle de sa pensée est de s'accrocher (beaucoup plus qu'on ne le suppose) à la réalité matérielle de sa vie. La libération qui est célébrée dans *Mes bouquins refermés* (et qui est très proche de celle que pressent Hérodiade à la fin de la *Scène*) fut elle-même facilitée, pour ne pas dire provoquée, par un évènement banal de sa carrière universitaire. Chassé du lycée de Tournon, il fut nommé, à la fin d'octobre 1866, à Besançon. C'est de cette ville, quelques semaines plus tard, qu'il écrivait à François Coppée :

Je n'ai encore que la moitié de mon appartement, et ne vivrai que quand j'aurai ma chambre à moi, seule, pleine de ma pensée, les carreaux bombés par les rêves intérieurs comme les tiroirs de pierres précieuses d'un riche meuble, les tapisseries tombant à plis connus... Ces quelques lignes seront défaites comme mon décor.

Ce décor n'allait jamais être refait comme il l'entendait. Un vulgaire déménagement avait produit dans ses habitudes un bouleversement qui doit être compté parmi les causes de la grande crise des années 1867-1870. Pendant les semaines d'hiver qu'il vécut dans un « corridor provisoire », entre sa chambre « à lui » de Tournon et celle, à refaire, de Besançon, Mallarmé dut penser et rêver sans le secours de son décor habituel, sans les choses. Le critique qui l'oubliera ne comprendra bien ni *Mes bouquins refermés*, ni *Igitur*, ni les sonnets de la chambre, ni peut-être toute cette doctrine philosophico-linguistico-poétique que j'ai tâché de résumer.

Austin GILL.