

LE COURRIER  
DU CENTRE  
INTERNATIONAL  
D'ÉTUDES  
POÉTIQUES

---

Numéro 225

Janvier • Mars 2000

---

REGARDS  
SUR  
*MALLARMÉ*

## LA FOLIE MALLARMÉ

par

PASCAL DURAND

“La fréquence des termes d’idiot et de fou rarement tempérés en imbécile ou dément [...] ne serait pas de tout point pour déplaire”.

*La Musique et les Lettres*

En 1878, Zola entreprend pour un journal d’établir l’état des lieux de la poésie contemporaine. Après avoir évoqué quelques Parnassiens (trois pages pour Coppée), il en vient au cas Mallarmé (lequel n’aura droit qu’à dix lignes). “M. Mallarmé, écrit-il, a été et reste le poète le plus typique du groupe. C’est chez lui que toute la folie de la forme a éclaté. [...] L’esthétique de M. Mallarmé est de donner la sensation des idées avec des sons et des images. Ce n’est là, en somme, que la théorie des Parnassiens, mais poussée jusqu’à ce point où une cervelle se fêle”<sup>1</sup>. Un siècle plus tard, Roland Barthes parlera de l’œuvre mallarméenne comme du “dernier grand texte mutant de la littérature française”<sup>2</sup> et Jacques Derrida comme d’un espace où se serait “machiné” quelque chose qui fût de nature, selon lui, à “déjouer les catégories de l’histoire et des classifications littéraires, de la critique littéraire,

des philosophies et des herméneutiques de tout genre”<sup>3</sup>.

Promis à l’asile des lettres comme d’autres à l’enfer des bibliothèques, pour être ensuite rappelé à une “autre” littérature : Mallarmé n’est pas seul, loin s’en faut, à avoir connu pareil retour de fortune. À peu près au même moment, Léon Bloy, pour des raisons comparables, vouait Lautréamont au “cabanon de Prométhée”<sup>4</sup>. L’histoire, toutes “catégories” confondues, a de ces retournements. L’intérêt d’un tel rapprochement de points de vue est donc ailleurs. Non dans le retournement d’opinion que ce rapprochement manifeste, où s’administrerait quelque leçon édifiante touchant à la précarité des critères du jugement esthétique et à la responsabilité revenant à la postérité de réparer d’anciennes injustices, mais plutôt dans ce qui persiste ou insiste de Zola à Derrida, à savoir – fêlure, mutation ou dérangement des “classifications [...] de tout genre”, – le motif, en effet, d’une certaine “folie” du texte mallarméen. Incriminée ou valorisée, renvoyée pour examen à une psychopathologie de l’écriture ou accueillie comme telle dans sa force d’effraction, mais toujours portée au compte de ce qui, dans ce texte, œuvre en dehors de la norme, sinon contre celle-ci.

Cette folie du texte mallarméen, je voudrais l’aborder ici à partir de deux points de vue symétriques. D’un côté et d’abord, sous l’angle de ses effets – et de ce qui les a causés – au sein du champ critique à l’époque du poète. D’un autre côté et ensuite, sous l’angle de la prise en charge pratique et théorique de cette folie par le poète lui-même : la folie, chez lui, nous le verrons, est à la fois un thème (plutôt manifesté du côté des proses que des poésies) et une disposition critique particulière.

\*

“Mallarmé, notait Jules Renard avec sa causticité habituelle, écrit avec intelligence comme un fou”<sup>5</sup>. Zola donc n’est pas seul en cause : sa voix est celle de toute une opinion lettrée – poètes, journalistes, critiques littéraires, historiens de la littérature, exégètes universitaires, contemporains ou non de Mallarmé, n’ayant vu en lui au mieux qu’un faiseur de rébus poétiques (à résoudre en langage clair), au pire qu’un maniaque de l’écriture vaguement mystificateur (“à rappeler à la langue”<sup>6</sup>, comme dira ironiquement Verlaine dans ses *Poètes maudits*)

et en règle très générale, suivant Gustave Lanson, qu'un "artiste incomplet, qui n'est pas arrivé à s'exprimer"<sup>7</sup>. Catulle Mendès, en 1869, aura eu beau souligner en effet, à propos des sarcasmes dont Mallarmé faisait déjà l'objet, qu'"affirmer la folie d'autrui est un des symptômes de l'imbécillité"<sup>8</sup>, on n'aurait aucun mal à composer une vaste anthologie de ce genre d'affirmations concernant notre poète, "exquis insensé" selon Coppée, "sage qui divague" selon Laforgue, logogriphe atteint d'une "folie intempérante de la forme" selon Adolphe Retté, lequel ajoutait en soulignant : "on ne saurait trop le répéter, il nous [a appris] *comment il ne faut pas écrire*"<sup>9</sup>. Cette anthologie – insérée aujourd'hui, cent ans après, dans la série "Mémoire de la critique" – tiendrait du sottisier autant que du florilège et les plumitifs les plus quelconques y croiseraient les plumes les plus prestigieuses. Voici Léon Bloy, rendant compte des *Poètes maudits* de Verlaine : "L'effigie de Mallarmé nous offre l'idée d'un raté du billard qui se serait adonné à l'absinthe dans l'espoir de rattraper ses illusions"<sup>10</sup>. Le même, rendant compte un mois plus tard de l'*À rebours* de Huysmans : "Qu'importe que des Jocrisses déments tels que Mallarmé soient adorés au désert par cet hébreu en plein Exode [il s'agit de des Esseintes, le héros du roman]"<sup>11</sup>. Revoici l'infatigable et prophétique Adolphe Retté : le sort qu'a connu la poésie de Lycophron, auteur alexandrin d'un unique poème obscur, annonce, à l'en croire, "celui qui attend les écrits de M. Mallarmé quand toutes choses seront remises en place, c'est-à-dire quand on les tiendra pour ce qu'ils sont réellement : des monstres caractéristiques d'un moment d'aberration littéraire, des curiosités de musée pathologique"<sup>12</sup>. Voici de nouveau Lanson : "M. Stéphane Mallarmé est un auteur difficile. Jadis au temps de la légèreté française, il eût obtenu un franc succès de rire, et de fait, longtemps les rares lecteurs de ses "pages" qui n'étaient pas ses disciples, se sont demandé s'ils avaient affaire à un froid fumiste ou à un doux dément"<sup>13</sup>. Et voici Proust, hélas : "Mallarmé [est] un brillant causeur. Quel malheur qu'un homme aussi doué devienne fou chaque fois qu'il prend la plume"<sup>14</sup>.

Ce ne sont là que quelques exemples parmi bien d'autres. Il ne faut pas les prendre à la légère ni les balayer d'un revers de la main. À leur façon, ces perles sont des symptômes révélateurs, de précieux indicateurs de l'énergie de rupture ayant animé l'écriture de Mallarmé.

Avec le recul et du fait que le geste mallarméen s'est lui-même banalisé dans l'écriture poétique moderne (de Valéry à Yves Bonnefoy) comme dans les théories contemporaines de l'écriture (de Valéry encore à Jacques Derrida), la tendance est grande à reverser sur le texte de Mallarmé la banalité à laquelle lui-même, prolongé, recyclé, routinisé, a fait voie. Prendre acte des diagnostics dont son texte a fait l'objet, à son moment d'apparition, revient en revanche à se donner les moyens de prendre à neuf la mesure de sa force d'effraction, des efforts que le poète a dû consentir et des risques qu'il a cru devoir prendre pour faire advenir contre bien des normes d'écriture une autre façon de dire et d'écrire.

De quelle norme s'agit-il ? Ou, puisque "folie" il y aurait, de quelle normalité ?

Pour Zola, de toute évidence, le code enfreint est celui de la "langue écrite", cette langue dont Mallarmé, "poursuivi d'une préoccupation constante dans le rythme et l'arrangement des mots", aurait "fini", à l'en croire, "par perdre la conscience" au point de composer, à force de "mots mis côte à côte", des textes littéralement insensés. L'écrit littéraire exige sans doute la présence plus ou moins obsédante d'un style : des formes, des agencements, des rythmes, certes, mais que tout cela soit comme la parure extérieure et translucide d'un sens, d'une idée ou d'une histoire. Zola, accordons-le lui, ne s'y trompe pas tout à fait. Il suffit, pour s'en assurer, d'ouvrir le recueil des *Poésies*, par exemple à la page du sonnet en -yx<sup>15</sup> : le poème mallarméen ne cède pas, c'est vrai, à cette éclipse obligée de l'écriture. "Aboli[s] bibelot[s] d'inanité sonore"<sup>16</sup>, les mots ne se laissent pas oblitérer par leur sens. Ils demeurent, ils insistent, à la fois soudés à leur propre matérialité graphique et engagés dans un miroitement formel bien propre à rendre le poème inintelligible à ceux qui ne conçoivent la signification que sous l'aspect d'un contenu empaqueté.

Émergence d'une opacité là où devrait primer la transparence d'un langage asservi à ce qu'il désigne. Et opacité d'autant plus scandaleuse qu'elle apparaît, en partie par réaction, à une époque où dominant en littérature le réalisme, le naturalisme et bientôt la pseudo-rationalité des romanciers psychologues (tel Paul Bourget) et où la montée en puissance de la grande presse d'information surdétermine l'usage référentiel

du langage comme dimension dominante et socialement nécessaire de la communication.

Cette opacité, qui résulte d'un travail des formes – syntaxe biscornue, rhétorique complexe, jeux sonores, rimes inouïes, contorsions prosodiques –, Mallarmé la porte à sa dernière conséquence. Le langage, chez lui, n'est plus en effet l'enveloppe d'un contenu à transmettre, ce n'est plus un véhicule, mais, pour reprendre une métaphore significative du premier sonnet en -yx, un "insolite vaisseau d'inanité sonore"<sup>17</sup>. Ainsi, par un renversement singulier, c'est désormais le sens qui devient le support de la forme (c'est-à-dire du processus de la signification). Le sens littéral du poème n'est plus son enjeu, mais tout au plus son prétexte. Là où "l'universel *reportage*"<sup>18</sup> impose de parler pour dire quelque chose, pour exprimer le monde dans son événementialité proliférante, le poème mallarméen parlera apparemment pour ne rien dire. De là l'extrême banalité des "sujets" poétiques mallarméens, du moins dans les sonnets de la maturité, décors exigus, salons vides et silencieux, objets sans emploi, paysages abstraits hantés par des solitudes quelconques, traces d'écume à la surface de la mer, volutes de fumée, ébats érotiques à demi-mot. À sujets minimaux, surdétermination de leur traitement formel. À sujets dérisoires ou quelconques, importance sans prix accordée au seul exploit rhétorique d'en tirer matière et parti poétique. De là encore l'adoption presque exclusive après 1875 de la forme fixe du sonnet, "grand poème en petit"<sup>19</sup>, et l'option fréquente de l'octosyllabe. Le texte sera bref, dense, compact, hyperconcentré, à la fois dalle typographique découpée sur la page et refus du discours, de l'épanchement, de la longueur. Il répondra à une volonté de rétention, de rétraction, plutôt que d'expansion. De là enfin ce fait capital, trop souvent négligé, paradoxal assurément, voulant que le poème mallarméen soit essentiellement un poème de circonstance. Une fois exclu du Parnasse, non seulement Mallarmé n'écrit plus de longs poèmes, mais plus non plus de textes tirant leur propre raison de s'écrire d'un projet esthétique intrinsèque, dont ils seraient seuls porteurs et garants. Dans la plupart des cas, le poète désormais écrira à la demande ou à la commande, mettra toute sa virtuosité rhétorique au service des rituels de sociabilité littéraire, hommages à rendre, remerciements à formuler, toasts à prononcer, dons à faire à telle revue ou à tel album privé.

Il faudra revenir sur cette ritualité du poème mallarméen, ritualité au second degré, parce que fortement thématifiée par le poème. Je voudrais souligner à ce moment de mon propos qu'elle rend raison d'un autre aspect de cette folie du texte si violemment incriminée par les contemporains de Mallarmé, du moins par ceux qui ne participaient pas au milieu – restreint – à l'intérieur duquel le rituel poétique est lesté de sens, et qui donc ne pouvaient apercevoir qu'irrationalité dans ce qui relevait en réalité de la rationalité propre à ce milieu.

Mallarmé n'est pas le premier à avoir été promis au cabanon de la poésie. Je ne songe pas ici, pour la France, à Nerval ni, pour l'Allemagne, à Hölderlin, chez qui la folie fut fêlure vécue, sinon matière à fiction poétique. Je songe à Baudelaire dont Sainte-Beuve, rendant compte en 1862 de la seconde édition des *Fleurs du Mal*, écrivait : "Ce singulier kiosque, fait en marqueterie d'une originalité concertée et composite, qui, depuis quelque temps, attire les regards à la pointe extrême du Kamtschatka romantique, j'appelle cela la FOLIE BAUDELAIRE"<sup>20</sup>. La folie Baudelaire, ce n'est pas la folie de Nerval ni la folie de Hölderlin, ce n'est pas même une folie que Sainte-Beuve détecterait chez l'homme Baudelaire, pas plus que Zola, Retté ou Bloy ne diagnostiqueront, chez l'homme Mallarmé, quelque fêlure cachée. Ce que Sainte-Beuve désigne par là, à partir du cas Baudelaire, c'est l'écart qui se creuse sous le second Empire – et qui ne va pas cesser de s'élargir ensuite – entre communication sociale et usage poétique du langage. C'est d'un côté l'autonomisation de l'activité poétique, qui encourage un usage rupteur de la langue et qui détermine cette langue comme matériau à exploiter, comme territoire à explorer, et c'est de l'autre, dans cet espace en voie d'autonomisation croissante, la détermination collective des poètes à se doter chacun d'un idiome radical, d'une langue individuelle, portant le sceau de sa propre singularité, creusée dans la langue même et rompant cependant avec la communauté de communication (cette "communauté de langage immédiate et médiata" dont Husserl soutiendra qu'elle est constitutive de "l'horizon d'humanité [vue comme] infinité ouverte"<sup>21</sup>). "À la pointe extrême du Kamtschatka romantique", comme dit Sainte-Beuve, "la Folie Baudelaire" annonce la Folie Lautréamont, la Folie Mallarmé, la Folie Rimbaud, la Folie Jarry : elle marque le point de césure au-delà duquel vont proliférer les singularités individuelles et

au-delà duquel, désormais, seuls ceux qui feront partie du champ poétique sauront, parce qu'ils en seront, accorder du crédit et reconnaître une rationalité spécifique à l'usage non référentiel du langage. La folie prêtée aux poètes – victimes de ce que Retté appelle un "moment d'aberration littéraire" – est l'expression d'une situation historique de la poésie, d'un état donné des rapports entre poésie et société, sinon même entre poésie et littérature de grande consommation. Autrement dit encore, ce que Zola, Proust, Lanson ou Bloy expriment sans le savoir en dénonçant la folie de Mallarmé n'est rien d'autre que leur propre extériorité au milieu poétique, à savoir le fait qu'ils n'ont pas incorporé les dispositions mentales et les règles particulières propres à ce milieu et attachées à ce que Mallarmé nomme, de son côté, ce "jeu insensé d'écrire"<sup>22</sup> – règles et dispositions dont il ne cesse pas, quant à lui, de jouer à sa façon en thématissant, non sans ironie, le fait que l'autotélisme du texte poétique, sa réflexivité, reflète l'autonomie du milieu restreint dans lequel il s'écrit et par là désigne ses propres conditions de possibilité et de lecture.

Il faut relire sous cet angle les premiers vers de *Salut*, à l'origine toast prononcé à l'occasion d'une présidence de banquet poétique – "Rien, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe"<sup>23</sup>. Si le poème s'y désigne comme ne désignant que lui-même dans le "rien" qu'il exprime (sous ce rapport, le mot de "coupe" renvoie à la coupe métrique, au "vers" lui-même comme découpe prosodique), il désigne tout aussi fortement qu'il ne doit de s'exprimer qu'au contexte dans lequel il s'exprime (sous cet autre rapport, le mot de "coupe" renvoie à la coupe de champagne levée en hommage aux poètes réunis par et pour la circonstance). Du même coup, unifiant ces deux niveaux de lecture, le poème renvoie à la dimension performative de tout "toast", parole prononcée pour ne dire, en somme, que le fait de "lever son verre". Ainsi, par ondes concentriques et métonymies successives, le poème renvoie aux poètes rassemblés (auxquels d'ailleurs il s'adresse), à l'occasion qui les rassemble, au rituel social du banquet et au champ à l'intérieur duquel un banquet poétique prend sens et tire à conséquence. Autrement dit, par une mise en abyme proprement vertigineuse mais foncièrement ludique, le geste réflexif du poème, qui le renvoie à lui-même pour l'enfermer dans sa propre clôture formelle, renvoie



simultanément au microcosme social à l'intérieur duquel cette clôture des formes représente désormais le principe poétique par excellence. En d'autres termes encore, la forme poétique, en se désignant elle-même, désigne en même temps la formalité sociale à laquelle elle répond. Ce que reflète le miroir du poème, chez Mallarmé, ce n'est pas tant ni seulement le poème lui-même, selon l'opinion textualiste courante, que l'univers poétique comme condition de possibilité et d'acceptabilité d'une parole privée de toute utilité pratique. Folie en effet que cette contraction spéculaire du poème, du moins pour ceux qui n'appartiennent pas au champ dont le poème tire raison de s'écrire.

Revenons-y à cette folie, celle que l'on a prêtée, en son temps, à Mallarmé. Elle procède, on vient de le souligner, de l'opacité du poème et de la résistance (apparente) qu'il oppose à l'impératif de représentation. Elle vient d'autre part, ainsi qu'un poème tel que *Salut* le montre, de cette force d'exclusion que le poème exerce sur ceux, romanciers réalistes, journalistes, professeurs d'université, qui restent extérieurs aux cérémonies de la poésie et qui donc n'y entendent rien, qu'un balbutiement de mots sans signification. Mais cette "Folie Mallarmé" vient aussi de ce que le texte, chez lui, bat en brèche les catégories littéraires les plus admises, dérange en effet – Derrida a raison – les classifications de tous ordres.

Pour faire vite, on s'en tiendra ici à deux de ces perturbations de classement.

La première est celle qui touche à la séparation prévalant d'ordinaire entre théorie et pratique du langage poétique et qui leur affecte respectivement l'instrument de la prose et l'instrument du vers. Mallarmé fait sauter cette distinction. D'un côté, les poésies de la maturité articulent inséparablement une composante textuelle à une composante métatextuelle, voulant que le poème non seulement dise quelque chose, mais dise ce qu'il fait et notamment le fait qu'il est en train de le dire (on l'a vu avec *Salut*, on va le voir encore avec *Toute l'âme résumée*). D'autre part, les proses critiques et théoriques prennent, chez Mallarmé, la forme de ce qu'il appelait le "poème critique"<sup>24</sup>, celle d'un texte hybride où le discours de la théorie est constamment contaminé, et comme enrayé en certains cas, par un épaissement du langage, rapprochements abrupts, métaphores complexes, évocations latérales,

formulations ambiguës, syntaxe souvent réversible, ponctuation aussi proliférante qu'elle est rare dans les poèmes et égarant le lecteur plus qu'elle ne balise le développement de l'argumentation. Si l'on ajoute à cela que ces proses à vocation théorique ou critique sont rédigées dans une écriture plus contournée, plus retorse que les poésies elles-mêmes, on aperçoit que la rupture à l'égard des conventions ordinaires du langage y est bien plus radicale encore que dans l'œuvre en vers. Après tout, la poésie – même dans ses formes les plus conventionnelles – suppose une ornementation de la parole, postule une opacité que Mallarmé n'a fait, d'une certaine manière, que radicaliser, en prescrivant à la forme d'absorber son contenu. La prose est, par contre, sous-tendue par un idéal de transparence discursive, de lisibilité, de linéarité. Or, tout se passe chez lui comme si la prose, outil et vecteur du discours, était prise en effet de folie. Ses contemporains, extérieurs au cénacle, ne le lui ont pas pardonné. Non plus d'ailleurs que certains de ses commentateurs, même parmi les plus avisés, tel Jean Cohen qui s'étonnait que "par une sorte de coquetterie, Mallarmé [ait] donné [à ses proses] une forme hermétique qui [...] dans ses écrits didactiques, n'est nullement justifiée" <sup>25</sup>.

Second classement perturbé : celui qui normalement fait le départ entre ironie et gravité. Prose ou poème, le texte mallarméen, après 1875, ne cesse pas d'articuler deux registres d'ordinaire opposés, le tragique et l'ironique, le sérieux et le dérisoire, le grandiose et le banal. Soit ainsi le petit sonnet que Mallarmé rédige, en façon d'art poétique, en réponse à une enquête du *Figaro* sur le vers libre : *Toute l'âme résumée*<sup>26</sup>. Observons au passage l'ironie formelle voulant que le poète réponde par un sonnet en vers réguliers (même s'ils sont impairs) à une enquête portant sur le vers irrégulier. Mais le voici qui commence : "Toute l'âme résumée / Quand lente nous l'expirons / Dans plusieurs ronds de fumée / Abolis en autres ronds". Aux deux premiers vers, gravité affichée : il est question d'âme, de mort, de vie résolue en un dernier souffle. Suivent deux vers – "Dans plusieurs ronds de fumée / Abolis en autres ronds" – qui aussitôt abaissent le ton, infléchissent la gravité du début vers le dérisoire. La métaphore reste cependant intacte : l'âme après tout, *anima* ou *pneuma*, cela s'exhale, dans bien des représentations, sous la forme d'une fumée, d'un fantôme de corps

expiré par la bouche. Mais la deuxième strophe incite rétrospectivement à une réévaluation ironique de toute cette gravité funèbre : "[Toute l'âme résumée] Atteste quelque cigare / Brûlant savamment pour peu / Que la cendre se sépare / De son clair baiser de feu". La tombée dans le dérisoire – de l'âme exhalée on est passé au "cigare", de l'homme à l'instant du dernier souffle au fumeur voluptueux – s'accompagne d'un petit attentat rhétorique. La fumée était le véhicule métaphorique de l'âme, c'est à présent l'âme qui devient le véhicule métaphorique de la fumée, en un mouvement qui est sans doute à porter au compte de la fréquente réversibilité des figures mallarméennes, mais qui en réalité brouille les cartes : ironie grave d'un côté ou gravité ironique de l'autre, la répartition des tons et des registres n'en sort pas indemne. Troisième strophe, nouvelle réécriture de la métaphore : "Ainsi le chœur des romances / À la lèvre vole-t-il" : l'âme-fumée est maintenant le double véhicule du souffle poétique, un souffle poétique assimilé à une "romance" dans laquelle on ne peut pas ne pas distinguer une nuance encore d'ironie, puisque Mallarmé, c'est le moins qu'on puisse dire, n'est pas identifiable comme un poète donnant dans l'épanchement lyrique. À cela s'enchaîne brutalement, en nouvelle rupture de ton : "Exclus-en si tu commences / Le réel parce que vil". L'épanchement lyrique, la romance sont comme aussitôt niés par l'exigence d'une écriture de la coupure, de la rupture. La suavité de la romance a déjà été contestée préalablement par la coloration tragico-ironique des deux premières strophes, elle contraste maintenant avec ce "réel vil", avec lequel le poète incite à couper. Et voici le distique final : "Le sens trop précis rature / Ta vague littérature". Deux lectures possibles s'y articulent : "le sens trop précis rature" en effet la "littérature", laquelle, selon Mallarmé, doit jouer plutôt de la suggestion, du refus du réel et de la représentation mimétique ; mais aussi : toi, poète, "rature ta vague littérature", travaille sans doute, mais sache – pouvoir de la rime – que toute littérature est rature, à la fois exclusion du réel, à raturer, mais aussi échec, ratage. Voilà donc ce que Mallarmé donne en réponse à l'enquête journalistique : un texte iconoclaste, aux tonalités indécidablement mêlées, où comme les "ronds" qui s'y abolissent en "autres ronds", chaque moment de la métaphore est aboli en un autre moment – un texte qui, en somme, s'auto-corrige à mesure qu'il se développe et qui, pour finir, livre cette idée que la littérature a en effet à voir avec

une destruction qu'elle exerce, non pas seulement sur le réel qu'il faut exclure de la représentation, mais peut-être d'abord sur elle-même. Il est douteux que les lecteurs du *Figaro* aient pu s'y retrouver...

\*

J'en viens au second temps de mon propos. Non plus la Folie Mallarmé – liée, ainsi qu'on l'a vu, à un excès jubilatoire du langage et à un débordement des catégories qui canalisent le discours – mais la folie chez Mallarmé, comme objet du discours et comme prudence stratégique.

Objet du discours, cette folie-là apparaît dans la correspondance des années 1860, lorsque Mallarmé, poète éloigné de Paris par les servitudes de l'enseignement, traverse à Tournon, Besançon, puis Avignon, une crise violente, qui tient à la fois de la crise d'identité et de la crise esthétique. Accablé par ses cours, affrontant l'écriture d'*Hérodiade*, qui doit surgir, dit-il, d'une "poétique très nouvelle"<sup>27</sup>, "creusant" le vers, selon sa forte expression<sup>28</sup> – un "Vers [qui] fait mal par instants et blesse comme du fer !" <sup>29</sup> –, Mallarmé multiplie dans ses lettres à ses proches les figures renvoyant à ce qu'il appelle "les symptômes très inquiétants causés [sic] par le seul acte d'écrire"<sup>30</sup>. Volubiles, grandiloquentes souvent, ces lettres alternent sursauts d'ambition et effondrements, extases métaphysiques et sensation du Néant. Elles disent avec une rage désespérée, qui se contient mal, la perte de "Soi" et de son langage, l'égarement des repères, le désastre imminent, le sentiment du ratage. Mallarmé s'y dit tour à tour atteint "par une douleur mauvaise et finie au cerveau", qu'il a "bien peur de commencer [...] par où [...] Baudelaire a fini"<sup>31</sup> et qu'il est en train de traverser "une saison de maladie qui attaquant le "saint des saints", le cerveau même, lui eût fait vingt fois préférer le sanglot définitif de la folie à sa douleur funeste et unique"<sup>32</sup>, confie que "[sa] pensée [a perdu] sa fonction normal [sic]" et que "l'hystérie allait commencer à troubler [sa] parole"<sup>33</sup>, se campe avec complaisance en rescapé perpétuel d'une catastrophe de l'esprit, proie d'une succession d'instantanés paniques, toujours au bord d'un gouffre avec lui se mouvant.

Il se trouvera au XX<sup>e</sup> siècle un spécialiste de "l'aliénation poétique" pour diagnostiquer chez ce grand malade chérissant sa maladie "l'association d'un fond schizoïde et d'épisodes tantôt d'excitation

parce que la folie, d'objet du discours épistolaire, devient dans ce "conte", qui restera inachevé, un thème littéraire, avec "fiolle de folie", "bruit de folie", descente au tombeau de la conscience poétique et mathématique faussement délirante.

Se fait jour pourtant, dès ces années-là, une autre forme de folie, là aussi jouée, mais qui tient davantage de la ruse théorique et critique que de l'hystérie littéraire postromantique. Mallarmé énonce successivement trois axiomes, sur le mode du "il faut", de l'injonction programmatique. "Laisse-moi finir, écrit-il à Cazalis en 1864, par une recette que j'ai inventée et que je pratique. "Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale." Tu me crois fou ? Je t'expliquerai un jour que là n'est pas ma folie" <sup>38</sup>. Deuxième axiome, la même année, toujours à Cazalis : il faut, lui souligne-t-il, "Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit" <sup>39</sup>. Troisième axiome, à Lefébure, trois ans plus tard : "Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps" <sup>40</sup>. Les deux premiers axiomes dessinent les contours d'une poétique nouvelle, poétique de la rétraction et de la concentration d'une part, poétique de la suggestion et de l'allusion d'autre part, qui rompent respectivement avec la construction du discours et le mimétisme parnassiens. Le troisième – "il faut penser de tout son corps" – fraie, encore que de façon ambiguë, la voie d'une sortie de la position purement spéculative dans laquelle le poète s'était enfermé à Tournon. Impossible, ici, de déployer la teneur et les implications de ces formules : notons simplement qu'en rupture avec les principes rigides du Parnasse, qui tient pour le moment le haut du pavé poétique à Paris, elles gagnent, pour un temps, à s'entourer elles-mêmes d'un halo de mystère et de confusion, à passer pour des paroles échappées d'un délire théorique plutôt que pour ce qu'elles sont : l'amorce d'une doctrine puissamment anti-parnassienne.

Cette prudence rusée, qui porte à masquer sa propre déviance derrière une apparence d'égarement mental, Mallarmé continuera de l'observer lorsque, monté enfin à Paris, inséré dans le réseau parnassien, il multipliera les déclarations apparemment délirantes. François Coppée note à ce moment, dans son journal, un propos qu'on retrouvera par ailleurs dans les chroniques littéraires de Maupassant (l'anecdote a

légère, tantôt de dépression profonde. Aux inhibitions stérilisantes du mélancolique s'ajoutent les orgueilleuses abstractions du schizoïde. Leur conjonction, concluait-il, est à l'origine du Néant mallarméen<sup>34</sup>. Laissons au Dr Fretet la responsabilité du diagnostic pour remarquer plutôt que cette "folie", cette "hystérie" est trop dite, trop nommée, trop revendiquée pour être vraiment effective, même comme risque. Elle est éprouvée sans doute : gardons-nous de minimiser la souffrance dont Mallarmé se fait le greffier dans ses lettres de Tournon et de Besançon, qui affecte, dit-il, "tout l'appareil du langage"<sup>35</sup> – la voix, la main – et qui frappera une dernière fois, en septembre 1898, avec le premier puis surtout le second spasme de la glotte, qui terrassera le poète entre les bras de son médecin, au moment même où il *mimera* à celui-ci la crise d'étouffement dont il venait de réchapper. Mais ce jeune poète exilé en province n'en est pas moins, sans le savoir, la victime consentante de ce que Sartre appellera la "névrose collective" des écrivains postromantiques. Les déclarations d'impuissance et d'échec qui saturent la correspondance de ces années-là, les convulsions d'hystérie nées de l'écart insurmontable entre l'œuvre "entrevue" et l'œuvre en train de s'écrire, l'ambition montrée aux prises avec l'impossibilité de l'atteindre, "dérision et torture de Tantale"<sup>36</sup>, dit-il encore, sont chez Mallarmé une autre sorte d'excès, apporté à cette posture, commune à toute une génération – on la retrouve chez Flaubert et jusque chez Maupassant –, qui consiste à faire valoir sa propre exception par l'inassouvable désir d'exception dont on est porteur, à faire de l'œuvre réalisée le prospectus d'un grand œuvre irréalisable – et à le faire savoir d'abondance autour de soi. Car l'impuissance, à l'époque, cela pose un artiste. Et se donner pour un "raté" revient à se décerner un brevet d'excellence. C'est qu'il faut aussi que le matériau du langage résiste, et que cela se sache, pour que le travail de l'artiste prenne sa valeur, comme pur effort sans objet.

Le jeune Mallarmé, donc, en remet : sa "folie", trop dite, est jouée, à l'insu sans doute de celui qui se la joue et qui s'en fait à la fois l'acteur, le témoin et l'analyste. Pour en réchapper, il faudra écrire *Igitur*, sous-titré *La Folie d'Elbehnon*, conte homéopathique, dit-il, "par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance [...]. S'il est fait ([ce] conte) je suis guéri; *similia similibus*"<sup>37</sup>. Et cela peut-être,

donc circulé au-delà du cénacle) : "Mallarmé devient plus fou que jamais. Je reparlerai de lui et longuement. Cet exquis insensé en vaut la peine. Mais je note ici la meilleure folie d'hier soir. La lune le gêne. Il explique le symbolisme des étoiles, dont le désordre dans le firmament lui paraît l'image du hasard. Mais la lune, qu'il appelle avec mépris "ce fromage", lui semble inutile. Il rêve sérieusement un âge plus savant de l'humanité où on la dissoudra par des moyens chimiques. [...] Hélas ! Hélas ! pauvre raison humaine... 41". Coppée, bien sûr, n'a rien compris 42 : la lune à dissoudre renvoie par métaphore, pour Mallarmé, aux clichés poétiques à supprimer. Mais comme en d'autres occasions – notamment lorsqu'il approche José-Maria de Heredia en lui déclarant "Je viens de faire une pièce superbe, mais je n'en comprends pas bien le sens et je viens vous trouver pour que vous me l'expliquiez" 43 –, Mallarmé tient sur la scène parnassienne le rôle qu'on veut lui faire jouer, celui "d'exquis insensé", du disciple courtois mais un peu fêlé, du poète admirable mais en qui la passion de la forme a ruiné le peu de raison qui lui restait en partage. C'est une ruse bien évidemment : tout se passe comme si, dans la camisole de force du Parnasse, faite de dogmes inflexibles, la folie jouée lui était apparue comme une forme raisonnable d'hétérodoxie. En ce sens, le deuxième vers de son *Toast funèbre*, adressé au défunt Gautier – "Salut de la démente et libation blême" 44 – semble une sorte de clin d'œil ironique qu'il s'adresserait à lui-même, à l'intérieur du volume collectif dans lequel les Parnassiens communient dans l'hommage rendu à leur vieux maître disparu.

Cette folie jouée va perdurer au-delà de la rupture avec le Parnasse. Elle sera la réponse que le poète adressera à la réputation de "folie" qui lui sera faite, ainsi qu'on l'a vu, dans la grande presse. On peut interpréter sous cet angle – parmi d'autres – le fait qu'il intitule *Divagations* le recueil de ses proses théoriques, comme aussi qu'en réaction aux sarcasmes d'un pamphlétaire (Max Nordau), il concède en manière d'aveu, dans sa conférence sur *La Musique et les Lettres*, que "la fréquence des termes d'idiot et de fou rarement tempérés en imbécile ou dément [...] ne serait pas de tout point pour déplaire" 45. C'est dans un semblable esprit qu'il reprendra ironiquement à son compte les accusations d'hermétisme dont il ne cessera pas de faire l'objet. C'est le

cas tout particulièrement dans telle scène d'interview fictive, qu'il rapporte justement dans ses *Divagations*, où il imagine de rappeler le journaliste qui le quitte, enfin lesté d'une "phrase" pour une fois "exempte de toute fioriture", pour solliciter de lui la permission d'y ajouter, "par pudeur", précise-t-il, "un peu d'obscurité"<sup>46</sup> :

*"À moins, échappât-on à l'embûche d'école, que ne reste, pour amplifier toute joie, la presse, entre tel krach et des scandales d'ordre privé, ivre de curiosité qui – elle ne saurait attendre à demain – Quoi ? – Ce que vous pensez.. – dépêche un messenger tirer d'ici un oracle. – Justement je ne pense rien, jamais et si j'y cède, unis cette méditation à ma fumée au point de les suivre, satisfait, diminuer ensemble avant que m'asseoir à un poème, où cela reparaitra, peut-être, sous le voile – et tendant au visiteur, le cigare, exclusif, qui défraiera tous interviews. ".Ce que vous pensez de la Ponctuation." – "Monsieur" avec gravité "aucun sujet certainement n'est plus imposant. L'emploi ou le rejet de signes convenus indique la prose ou les vers, nommément tout notre art : ceux-ci s'en passent par le privilège d'offrir, sans cet artifice de la typographie, le repos vocal qui mesure l'élan ; au contraire, chez celle-là, nécessité, tant, que je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie – au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué. Ou autre verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas. Très bien, ainsi, voilà ce qu'il voulait savoir, le confrère emporte l'arrêt, sans permettre de l'avertir que, l'heure où un journal voudra traiter la question extensivement, je suis prêt à le faire en dix articles, au prix – comme je n'en ai, du reste, aucune envie. Il a mis le pied dans l'ancre, extrait la dépouille subtile. "Une phrase" requérait son irruption tout de suite, ainsi que la cueillant puis la brandissant "qui résume le point de vue". Exempte, il sait ce qu'il fait, malin, de toute fioriture ; coût et apprêt.. – "Serait-ce une phrase ?" ou "Attendez, par pudeur" il s'éloigne "que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité."*

Dans quel sens convient-il par ailleurs d'interpréter le fait que, montrant à Paul Valéry les premières épreuves du *Coup de dés*, il se soit inquiété auprès de lui de savoir s'il n'avait pas commis, c'est son expression, "un acte de démeance"<sup>47</sup> ? Comme une façon d'indiquer qu'il s'est



aventuré, en agençant cet Objet Verbal Non Identifié, au-delà des limites du raisonnable (c'est-à-dire de l'acceptable, littérairement) ? Ou bien comme une façon encore, en clin d'œil à l'initié, d'anticiper, en les prenant d'avance à son propre compte, les réactions que ce texte explosif allait probablement susciter ?

Cette folie-là est protectrice, c'est le manteau de "plaisanterie", vaguement fumiste, dont le poète se couvre sous l'orage des jugements de ses contemporains. Elle procède aussi d'une ruse de la raison critique. L'un des messages que Mallarmé avait à faire entendre n'était pas recevable et ne l'est peut-être pas davantage aujourd'hui, à en juger par l'inépuisable flot des commentaires idéalistes dont son œuvre continue de faire l'objet. Ce message touche au "mécanisme littéraire"<sup>48</sup>, celui d'un "jeu insensé", qui ne repose sur rien d'essentiel, parce que, comme *Salut* pourtant l'affiche au seuil du recueil, ce "jeu" ne trouve de sens que dans la relation de connivence et de réciproque implication qu'il entretient avec l'espace social très codé à l'intérieur duquel il s'exerce. On n'y insistera jamais assez, contre toutes les réductions du discours mallarméen à une sorte de prédication métaphysique : la lucidité critique de Mallarmé n'a pas seulement porté au jour bien des ressources de la parole poétique, elle a aussi percé à jour certains des ressorts symboliques du jeu littéraire, parmi les plus cachés et les plus méconnus de ceux qui s'y livrent.

Dans sa lettre "autobiographique" adressée sur commande à Paul Verlaine en 1885, il écrivait ceci, à propos de ses poèmes – "bribes", "lambeaux", "chiffons", "riens" ou encore "devoirs de collégien"<sup>49</sup> : "Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu"<sup>50</sup>. "Deux choses importent dans cette confidence (seul passage, du reste, que Verlaine, prudent, évitera de recycler dans l'article qu'il réservera à son confrère dans la série des *Hommes d'aujourd'hui*) : d'une part, le motif du poème-carte de visite, adressé aux vivants (c'est-à-dire aux pairs, avec lesquels se confond pratiquement le lectorat poétique à

l'époque symboliste), pour les assurer qu'on est toujours des leurs, qu'on sacrifie aux mêmes rites. De ces rites, Mallarmé en effet accomplira tous les gestes, il sursacralisera même ce qu'il appelait "l'office poétique", tant sur la scène de ses fameux Mardis de la rue de Rome que dans ses textes théoriques. Il publiera quand on le lui demandera, écrira à la commande, satisfera les attentes, toujours d'une exquise courtoisie, disant à chacun ce qu'il sait qu'il attend de lui. Ayant le sens du protocole, il "choisif[ra]", selon le mot de Sartre, "le terrorisme de la politesse" <sup>51</sup>. Dans ses conférences, dans ses discours officiels, dans ses textes critiques et théoriques, dans ses poésies même, il combinera adhésion au rôle et distance au rôle, sens des formes et sens des formalités. Second motif important dans ce passage de la lettre à Verlaine – celui de la "lapidation" : "pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu". La lapidation désigne un risque, celui de tomber sous le coup de l'hérésie dénoncée. Quelle hérésie ? De savoir, en effet, que l'écriture poétique, en régime d'autonomie et de circularité de la parole, n'a pas d'autre sens que d'alimenter l'attente des pairs et que le jeu des formes répond à la formalité du jeu formel.

Ce que recouvre chez Mallarmé le manteau protecteur du délire feint, ce qu'indique en définitive la gravité ironique dont toute son œuvre est imprégnée, c'est à la fois le désenchantement du poète et sa jubilation. Son désenchantement : la poésie, ce n'est que cela – et rien que cela : un jeu social. Sa jubilation : la poésie, c'est tout cela – et ce n'est pas rien : un jeu du langage, un "ébat" de la "Langue" <sup>52</sup>.

<sup>16</sup> "Ses purs ongles très haut", dans *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, tome I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1998, p. 37 [abrégé en *O.c.* dans les références à suivre].

<sup>17</sup> *Sonnet allégorique de lui-même*, *O.c.*, p. 131.

<sup>18</sup> *Crise de vers* [c'est Mallarmé qui souligne], dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1976, p. 251 [abrégé en *Div.* dans les références à suivre].

<sup>19</sup> Lettre à Henri CAZALS, 4 juin 1862, *C.L.*, p. 56.

<sup>20</sup> SAINTE-BEUVE, *Le Constitutionnel*, 20 janvier 1862. Les petites capitales sont de lui.

<sup>21</sup> Edmund HUSSERL, *L'Origine de la géométrie* (trad. J. Derrida), Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Epiméthée", 1962, p. 182.

<sup>22</sup> Conférence sur *Villiers de l'Isle-Adam*, dans *Œuvres complètes* (éd. H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 481. Rappelons que lorsqu'il prononça cette conférence à Anvers en 1890, Mallarmé fut apostrophé par l'un de ses auditeurs, un colonel à la retraite, en des termes à peine plus abrupts que ceux d'un Zola : "Cet homme est ivre ou fou", dit-il fort haut, en quittant la salle, où son jugement fit loi" (l'anecdote, rapportée par Max ELSKAMP, est recoupée par une lettre du poète à sa femme et sa fille, 13 février 1890, *Correspondance*, tome IV, Paris, Gallimard, 1973, p. 53). Deux chroniqueurs bruxellois commentèrent la conférence dans le même registre : "il fallait être ivre pour comprendre", note l'un. "Étudié est le débit et sonore", parodie l'autre, "mais la foule-nombre incognitante, mal intelligeait, et, un à un s'éclaircissaient parce que somnolents, rangs auditifs." (Cités par José CAMBY, "Stéphane Mallarmé en Belgique", dans *Empreintes*, 1948, p. 60.)

<sup>23</sup> *O.c.*, p. 4.

<sup>24</sup> *Div.*, p. 339.

<sup>25</sup> Jean COHEN, "L'« obscurité » de Mallarmé", dans *Revue d'esthétique*, XV/1, janvier-mars 1962, pp. 65. Même réticence significative chez Émilie Noulet : "L'œuvre en prose de Mallarmé, écrivait-elle, [est] indicatrice de ses tendances et de ses procédés. La tentative de transporter dans la prose les moyens de l'hermétisme semble cependant vaine. La réforme verbale, valable en poésie où il s'agissait de rompre avec un passé oratoire et codifié, ne se justifiait pas en prose. Celle-ci doit rester avant tout l'instrument du raisonnement". (*L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1940 [reprint Bruxelles, Jacques Antoine, 1974], p. 299.)

<sup>26</sup> *O.c.*, pp. 59-60.

<sup>27</sup> Lettre à H. CAZALS, 30 octobre 1864, *C.L.*, p. 206.

<sup>29</sup> Lettre au même, 28 avril 1866, *C.L.*, p. 297.

<sup>29</sup> Lettre au même, janvier 1865, *C.L.*, p. 220.

<sup>1</sup> Émile ZOLA, "Les poètes contemporains", *Œuvres critiques*, tome III, Paris, Cercle du Livre précieux, 1969, pp. 379-380.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 135.

<sup>3</sup> Jacques DERRIDA, "Mallarmé", dans Coll., *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1974, p. 369.

<sup>4</sup> Léon BLOY, "Le cabanon de Prométhée", dans *Belluaires et Porchers*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1983, pp. 219-238.

<sup>5</sup> Jules RENARD, *Journal*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965, p. 475.

<sup>6</sup> Paul VERLAINE, "Stéphane Mallarmé", dans *Les Poètes maudits* (1884), *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1972, p. 658.

<sup>7</sup> Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1928, p. 1129.

<sup>8</sup> Catulle MENDÈS, "Figurines de poètes. Stéphane Mallarmé" (1869), recueilli dans *Stéphane Mallarmé. Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 31 [abrégé en *Mémoire* dans les notes à suivre].

<sup>9</sup> François COPPÉE, *Journal*, cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 86 ; Jules LAFORGUE, *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1919, p. 129 ; Adolphe RETTÉ, cité par Catulle MENDÈS dans son *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. 182.

<sup>10</sup> L. BLOY, "On demande des malédictions" (1884), dans *Mémoire*, p. 87.

<sup>11</sup> L. BLOY, "Les Représailles du Sphinx" (1884), dans *Mémoire*, p. 88.

<sup>12</sup> A. RETTÉ, "Le décadent" (1896), dans *Mémoire*, p. 373.

<sup>13</sup> G. LANSON, "La Poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé" (1893), dans *Mémoire*, p. 269.

<sup>14</sup> Marcel PROUST, "Mondanité de Bouvard et Pécuchet" (1893), dans *Mémoire*, p. 279.

<sup>15</sup> Texte dont Mallarmé disait, de sa première version, qu'il craignait qu'il ne parût trop "anormal" à Lemerre, l'éditeur des Parnassiens (*Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1995, p. 393 [abrégé en *C.L.* dans les références à suivre]).

<sup>30</sup> Lettre au même, 4 février 1869, *C.L.*, p. 423. L'orthographe est de Marie Mallarmé, à qui le poète, surjouant son incapacité physique et psychique d'écrire, dicte alors sa lettre.

<sup>31</sup> Lettre à VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 24 septembre 1867, *C.L.*, p. 367.

<sup>32</sup> Lettre à Léon DIERX, 8 août 1867, *C.L.*, p. 363.

<sup>33</sup> Lettre à H. CAZALIS, 4 février 1869, *C.L.*, p. 423.

<sup>34</sup> Dr Jean FRETET, *L'Aliénation poétique* (1946), cité par Michel PIERSSENS, *La Tour de Babil. La fiction du signe*, Paris, Minuit, coll. "Critique", 1976, p. 18.

<sup>35</sup> Lettre à Eugène LEFÉBURE, 20 mars 1870, *C.L.*, p. 466.

<sup>36</sup> Lettre à VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 24 septembre 1867, *C.L.*, p. 367.

<sup>37</sup> Lettre à H. CAZALIS, 14 novembre 1869, *C.L.*, pp. 451-452.

<sup>38</sup> Lettre à H. CAZALIS, 25 avril 1864, *C.L.*, pp. 179-180.

<sup>39</sup> Lettre au même, 30 octobre 1864, *C.L.*, p. 206.

<sup>40</sup> Lettre à Eugène LEFÉBURE, 25 mai 1867, *C.L.*, p. 353.

<sup>41</sup> Cité par Henri MONDOR, *op. cit.*, pp. 328-329. Maupassant relaie Coppée dans un article sur "La lune et les poètes", publié en 1884 dans les colonnes du *Gaulois* : "Un poète d'un talent bizarre, très aimé des Parnassiens, et peu compris des gens du monde, M. Stéphane Mallarmé, s'est déclaré l'ennemi de la lune. Il a peut-être raison. Mais il cherche, dit-on, les moyens de la détruire. Il est peu probable qu'il y parvienne. Cet astre le gêne, le fatigue, l'obsède, avec sa face de pleureuse, son air de veuve inconsolable, sa triste mine d'anémique et sa lumière jaune, toujours pareille" (Guy de MAUPASSANT, *Chroniques inédites*, tome II, Paris, Gonon, s.d., p. 197).

<sup>42</sup> Contrairement à MAUPASSANT soulignant que "la haine de M. Mallarmé se comprend quand on lit les poètes, les petits poètes, les bons petits poètes, les braves jeunes gens qui ouvrent leur cœur et célèbrent la rosée, la lune et les étoiles, tous les ans, au printemps, en des volumes qui ressemblent à des recueils de chansons" ("La lune et les poètes", *op. cit.*, p. 197).

<sup>43</sup> Propos de HÉRÉDIA, cité par H. MONDOR, *op. cit.*, p. 139.

<sup>44</sup> *O.c.*, p. 27.

<sup>45</sup> *La Musique et les Lettres, Div.*, pp. 361-362.

<sup>46</sup> *Solitude, Div.*, pp. 313-314.

<sup>47</sup> "Le 30 mars 1897, me donnant les épreuves corrigées du texte que devait publier *Cosmopolis*, il me dit avec un admirable sourire, ornement du plus pur orgueil inspiré à l'homme par son sentiment de l'univers : « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence ? »" (Paul VALÉRY, "Le Coup de dés. Lettre au directeur des *Marges*", dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la

## LA FOLIE MALLARMÉ

Pléiade", 1957, p. 625).

<sup>48</sup> *La Musique et les Lettres, Div.*, p. 356.

<sup>49</sup> Cette dernière expression, significative chez un poète-professeur ironisant la fonction sociale de ses écrits littéraires, figure dans une lettre à Octave MIRBEAU, 5 avril 1892, *Correspondance*, tome V, Paris, Gallimard, 1981, p. 64.

<sup>50</sup> Lettre à Paul VERLAINE, 16 novembre 1885, *C.L.*, pp. 587-588. J'ai longuement analysé sous cet aspect ce passage dans une communication au colloque Mallarmé de Cerisy-la-Salle, "Du sens des formes au sens du jeu. Itinéraire d'un apostat", dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (B. Marchal et J.-L. Steinmetz éds), Paris, Hermann, 1999.

<sup>51</sup> Jean-Paul SARTRE, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. "Arcades", 1986, p. 151.

<sup>52</sup> *Le Mystère dans les lettres, Div.*, p. 278.

