

Formes et formalités

Remarques sur la poétique du nom chez Mallarmé

Hébé Hamlet Hérodiade Satan Idumée Hérodiade, encore, Etna Vénus Gautier des Esseintes Anastase Pulchérie Madame Mallarmé Mademoiselle Mallarmé Bruges Zéphirine Paméla Whistler Styx Poe Baudelaire Anubis Verlaine Richard Wagner Aurore Puvis de Chavanne Inde Vasco Paphos, noms, prénoms ou toponymes, empruntés à des géographies réelles ou légendaires, renvoyant à des personnages de fiction ou encore à des personnes identifiables, ainsi se déroule et se boucle, à s'en tenir au seul recueil des *Poésies* dans leur édition posthume de 1899, le cercle des noms à l'intérieur duquel s'inscrit le poème mallarméen.

Première remarque: ces noms ne sont pas nombreux, tout juste vingt-huit, compte non tenu de la triple occurrence de Hérodiade, une première fois dans «Les Fleurs», deux fois dans la «Scène»². Hugo, Heredia, Baudelaire nomment davantage. D'où vient toutefois l'impression que ces noms exercent un empire tout particulier sur l'écriture mallarméenne?

Cette impression ne tient pas seulement à la minceur du recueil, comparé à *La Légende des Siècles* ou aux *Fleurs du Mal*. Elle tient aussi — deuxième remarque — au fait que ces noms, particulièrement les patronymes et les prénoms, sont très inégalement répartis dans l'espace de l'édition Deman des *Poésies*. La plupart interviennent en effet dans la seconde partie du recueil, si l'on veut bien convenir que celui-ci s'articule, en deux volets d'un inégal diptyque, autour d'une charnière ou d'un pli passant entre la Scène d'Hérodiade et l'Églogue du Faune. Calcul refait, cela donne six noms d'un côté pour vingt-deux de l'autre.

Précisons encore - troisième remarque - que les noms de personnes dûment enregistrées à l'état civil figurent tous, sans exception aucune, dans la seconde partie du recueil: Gautier, Madame et Mademoiselle Mallarmé, Whistler, Poe, Baudelaire, Verlaine, Richard Wagner, Puvis de Chavanne et Vasco. Déséquilibre significatif, relativement au fait que Mallarmé a rassemblé après «Hérodiade», et à l'exception de «Salut» doté à sa place initiale d'un statut

ÉTUDES SUR DES MÉCANISMES OU DES OEUVRES

d'épigraphe ou de dédicace, l'ensemble des textes dans lesquels, prenant ses distances à l'égard du lyrisme personnel et des clichés parnassiens ou baudelairiens, il a véritablement conçu et mis à l'œuvre sa double poétique de «la disparition élocutoire du poète» et de «l'initiative» cédée «aux mots»³.

Pour faire vite, on s'en tiendra ici aux noms de personnes. Afin d'observer, d'abord, qu'ils interviennent tous vers la fin ou à la fin des textes, aux seules exceptions de ceux de «Madame» et de «Mademoiselle Mallarmé», mis en position de dédicace et d'appendice au titre de chacun des éventails qui leur sont respectivement décernés⁴, et de celui de des Esseintes, placé triplement hors texte, - en façon de dédicace, entre parenthèses et en italiques. Gautier apparaît, à la rime, au vers 53 du «Toast funèbre», qui en compte 56. Les noms de Poe, Baudelaire et Verlaine, ces deux derniers en fonction rimante là aussi, apparaissent tous trois au troisième vers du premier tercet de leur «Tombeau», ce qui contribue assurément à l'effet de série et de sous-genre. Le nom de Puvis de Chavanne, ici encore au premier tercet de l'«Hommage» qui lui est adressé, enjambe du deuxième au troisième vers. Richard Wagner - le seul, notons-le, qui soit désigné à la fois par ses nom et prénom, ce qui sans doute laisse transparaître l'ambivalence du rapport célébratif, fait de distance respectueuse et de rivalité courtoise, entretenu par le poète du Livre avec le maître de Bayreuth-intervient à l'avant-dernier vers du sonnet qui lui rend à son tour «Hommage». Whistler et Vasco figurent quant à eux à l'extrême fin du poème et donc aussi à la rime.

Cette position finale ou terminale du nom, élément du système de contraintes auxquelles se soumet le poème mallarméen, suppose toute une stratégie du retardement, procédant par incises et chicanes, retournements de la syntaxe, intervention de médiations thématiques ou formelles, stratégie particulièrement sensible dans les deux cas limite du «Billet [à Whistler]» et du sonnet à Vasco qui tous deux ne sont composés que d'une seule phrase se déroulant par concaténations successives. D'une certaine manière, tout se passe comme si, en retardant l'épiphanie, Mallarmé entendait faire du nom quelque chose comme le produit de la formulation poétique, le résultat d'une opération rhétorique avec laquelle se confond en effet tout le mouvement du texte. Mais c'est aussi qu'il s'agit en priorité, pour lui, de figurer dans l'espace du poème le geste que le poème exécute et auquel il répond, geste de l'adresse, de l'envoi ou de la destination. Les huit poèmes qui nous intéressent répondent tous à un enjeu de célébration, que cette célébration prenne la forme d'un hommage funèbre (dans les cas de Gautier, Poe, Baudelaire, Verlaine et Wagner), d'un hommage rendu à un vivant (dans le cas de Puvis de Chavanne), d'une commémoration (dans le cas de Vasco) ou d'un amical «Billet» (dans le cas de Whistler). La forme du poème, déterminée par la formalité sociale ou symbolique à laquelle celui-ci répond, y mime en quelque sorte dans son propre déploiement verbal le mouvement qui le porte en direction de son destinataire. L'intériorité structurale du poème, à la

fois rhétorique et spatiale, c'est-à-dire prosodique, figurerait ainsi le mouvement tout extérieur de l'envoi. Sous cet aspect, il est significatif que, comme c'est souvent le cas chez Mallarmé, quatre des poèmes qui nous occupent - le «Toast funèbre», le «Billet» à Whistler, l'«Hommage» à Puvis et «Au seul souci de voyager» - soient structurés, en s'autofigurant en tant que tels, comme autant d'actes de communication, que cette figuration adopte la forme d'une rhétorique de l'interpellation (Gautier, Puvis et Vasco sont tutoyés avant que d'être enfin nommés⁵) ou d'une mise en scène métaphorique de l'acheminement ou du moyen d'acheminement d'un message à son destinataire (c'est l'air éventé par la jupe de la danseuse dans le cas du «Billet [à Whistler]», c'est l'envoi d'un «salut», redoublé par le chant «d'annonce nouvelle» de l'oiseau, dans le cas du sonnet à Vasco).⁶

Par un retournement singulier, comme d'un gant sur lui-même, le poème semble donc envelopper, en en tirant parti, la structure de communication à l'intérieur duquel il s'inscrit. La forme, insistons-y, absorbe la formalité à laquelle le texte souscrit en s'écrivant. En ce sens, le quatrain-adresse, dont a écrit ici même Daniel Bilous⁷, n'a rien d'une pratique périphérique: elle indique, chez Mallarmé, une logique générale et générative du nom et de l'adresse, inséparablement rhétorique et sociale (le texte s'écrivant en boucle, autour de signifiants matriciels, pour circuler à l'intérieur d'un cercle de sociabilité à la fois restreint, celui de ses destinataires ou commanditaires effectifs, et élargi, celui de tous ses lecteurs opérateurs).⁸

*

Ici une parenthèse. Aux marges du corpus, il est frappant de constater que le premier poème connu de Mallarmé, adressé à une voisine, faisait du jeune signataire, «Stéphane Mallarmé», le dernier vers du texte, rimant avec «aimer», comme au premier vers le nom de la destinataire, «Fanny», rimait avec «amie»:

Ma chère Fanny
 Ma bonne amie
 Je te promets d'être sage
 A tout âge
 Et de toujours d'aimer.
 Stéphane Mallarmé.⁹

Inutile, bien entendu, de voir dans ce texte d'enfance une sorte d'anticipation, ou de géniale prémonition: l'écriture de ces vers naïfs est tout entière codée par le genre très ritualisé du compliment. Le rapprochement opéré consiste plutôt à faire valoir que bien des *Poésies* de la maturité, parce qu'elles mettent leur virtuosité rhétorique au service des rituels de sociabilité littéraire - hommages, dons, toasts, commémorations, remémorations, tombeaux —, res-

sortissent elles aussi à la catégorie élargie d'une sorte de "compliment", d'adresse célébrative, et comme telles en adoptent les contraintes spécifiques: caractère circonstanciel, mise en pratique et en scène d'une performativité du discours, nomination ou désignation, fréquemment, du ou des destinataires, sinon de l'émetteur du message poétique - plutôt effacé, lui, «disparu» le plus souvent, et comme remplacé par le geste «élocutoire» qu'il exécute.

*

L'absorption par la forme du texte de sa propre formalité, à travers la mention d'un destinataire ou d'un bénéficiaire nommé à la fin du poème, n'est pas le seul fait de renversement sous contrainte. Si le nom survient *in extremis*, à la fois comme produit de la formulation et point de destination du message poétique, ce nom est aussi, bien évidemment, la matrice de cette formulation et, par conséquent, la source de ce message. C'est, en un sens, ce que le dernier sonnet du recueil souligne dès son vers d'attaque : «Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos»¹⁰, où ce nom de Paphos va en effet déclencher une chaîne d'associations à forte charge érotique¹¹. C'est surtout ce que Mallarmé a lui-même affirmé s'agissant du nom Hérodiade, dont il disait à Lefébure en février 1865: «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 mot sombre et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade»¹². Affirmation, donc, d'une poétique du nom, qui contiendrait dans ses plis la totalité de l'œuvre, comme tout mot contient en puissance, pour Mallarmé, la totalité du langage. Et il est vrai qu'à maints égards le nom séminal de Hérodiade contient bien tout le texte qu'il nomme, commandant d'un côté les thèmes de l'Éros (Héro-diade) - déjà formellement indiqués dans «Les Fleurs» où Hérodiade rapportée à la «rose» renvoie par anagramme à «[é]ros»¹³, - commandant aussi le thème de l'unité dans la dualité (Héro-d[y]ade) et, plus largement, toute une thématique solipsiste et narcissique (figurée et métafigurée comme telle par la scène du miroir), de même que ce nom alimente aussi, d'un autre côté qui bien évidemment constitue la face expressive de l'autre, tout un réseau rhétorique, localement manifesté par le vers 116 de la Scène: «Hérodiade au clair regard de diamant»¹⁴ où les phonèmes ou graphèmes constitutifs du signifiant, comme par une opération de dissémination prismatique thématisée par le «diamant» qui ferme le vers, se redistribuent dans les différents éléments constitutifs de ce vers : «Hér» dans «clair», «o» dans «au», «dia» dans «diamant» et «de» dans la préposition «de».

«[Céder] l'initiative au mot», cela signifie donc aussi, pour Mallarmé, céder l'initiative au nom, c'est-à-dire agencer l'écrit de telle sorte que le texte paraisse procéder du nom, par expansion, déploiement, développement, non seulement de celui que ce nom désigne - c'est le cas s'agissant de Whistler, dont la revue *Le Tourbillon*, avec sa manchette représentant une danseuse à la Loïe

ESSAIS

Füller, a commandé toute la scénographie érotique du poème (celle d'une danseuse tourbillonnant en tutu), ainsi qu'il en va également des «Tombeaux» ou des «Hommages», mimant l'esthétique ou citant l'univers imaginaire de Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner ou Puvis -, mais par déploiement, aussi bien, des sollicitations formelles que le nom, en guise de signe, adresse au poète.

BILLET

Pas les rafales à propos
De rien comme occuper la rue
Sujette au noir vol de chapeaux;
Mais une danseuse apparue

Tourbillon de mousseline ou
Fureur éparses en écumes
Que soulève par son genou
Celle même dont nous vécûmes

Pour tout, hormis lui, rebattu
Spirituelle, ivre, immobile
Foudroyer avec le tutu,
Sans se faire autrement de bile

Sinon rieur que puisse l'air
De sa jupe éventer Whistler.¹⁵

Soit encore le «Billet [à Whistler]». Le nom du peintre y régit le processus textuel d'une part en tant que signifié traduit (le «siffleur» désinvolté commandant la chaîne thématique allant à rebours de «l'air rieur» «évent[é]» par la «jupe» aux «rafales» niées au début du poème, en passant par l'expression désinvolté «sans se faire de bile»), d'autre part en tant que signifiant rimant avec «puisse l'air», qui procède à un effet de motivation linguistique propre à rejaillir sur l'ensemble du texte (le nom, signe arbitraire, est du coup motivé par le texte, comme celui-ci se motive *in fine* par le nom).

Passons rapidement sur le cas du «Tombeau d'Edgar Poe», où l'allégorie dont le sort fait à Poe est le vecteur se voit soutenue, vérifiée en quelque façon, par l'inclusion du nom «Poe» dans le mot «Poète» (avec sa majuscule), nommant une première fois, au deuxième vers du sonnet, le sujet de la célébration posthume¹⁶. Passons tout aussi rapidement sur «Le Tombeau de Charles Baudelaire»¹⁷, pour y relever, non seulement que le texte recycle l'imaginaire urbain et prostitutionnel des «Paysages parisiens», mais surtout que l'initiale du nom de «Baudelaire» déclenche à rebours, dans la première strophe, une forte allitéra-

ÉTUDES SUR DES MÉCANISMES OU DES OEUVRES

tion en [be]: «Le temple enseveli divulgue par la bouche/Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis/Abominablement quelque idole Anubis/Tout le museau flambé comme un aboi farouche»¹⁸.

Venons-en au cas sans doute le plus puissant, et qui est justement proposé par le dernier poème publié du vivant de Mallarmé : «Au seul souci de voyager». L'ensemble du sonnet est sous-tendu par deux isotopies rabattables métaphoriquement l'une sur l'autre : soit le double axe de la /destination/, entendue en même temps comme but d'un voyage (en l'occurrence d'un périple, celui de Vasco vers les Indes et, dans la fiction poétique, au-delà des Indes) et comme instance réceptrice visée par un processus de communication (le poème, qui est un «salut» et qui se désigne comme tel, s'adresse à Vasco, par delà les temps, sous l'espèce d'un «messenger du temps», tandis que «l'oiseau» s'adresse à lui, porteur d'une «annonce nouvelle» dont la teneur est d'indiquer et d'intimer au voyageur un point de l'espace).

Au seul souci de voyager
Outre une Inde splendide et trouble
— Ce salut soit le messenger
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas
Plongeante avec la caravelle
Écumait toujours en ébats
Un oiseau d'annonce nouvelle

Qui criait monotone
Sans que la barre ne varie
Un inutile gisement
Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu'au
Sourire du pâle Vasco.¹⁹

«Vasco» donc, vient à la fin du texte, rimant à la poupe du dernier vers²⁰ avec «jusqu'au» en paroi réverbérante d'un écho sonore dont l'effet de sens pourrait jouer contradictoirement avec la signification globale du sonnet, qui est *justement* de dire que Vasco est celui qui ne va pas «jusqu'au», puisqu'il passe «outre une Inde», qu'il va au-delà du but que l'histoire lui a assigné. Mais, *justement*, le nom de cet explorateur mallarméen, qui voyage «au seul souci de voyager» et qui par conséquent voyage pour voyager (comme le poète est celui qui écrit pour écrire, sans se fixer d'autre enjeu que l'acte formel qu'il accomplit, sans s'arrêter au «gisement» du sens, quelque séduction qu'il exerce,

qui écrit pour signifier, c'est-à-dire ordonner un dispositif infini de signification, et non pour emballer un contenu, si précieux soit-il), le signifiant «Vasco», à l'extrême fin du texte, renvoie en boucle au début de ce texte, commençant par le son «Au» et par un vers qui désigne métonymiquement Vasco lui-même, par le «seul souci de voyager» qui l'anime, et qui hante son «pâle» fantôme.²¹ Bouclage, ainsi, du mouvement formel, répondant au périple représenté par le texte et à la circularité d'un discours qui fait du périple infini de l'éternel voyageur une métaphore de son propre bouclage spéculaire.

Une fois n'est pas coutume: la première version du texte, publiée en mars 1898 dans l'*Album commémoratif* pour lequel il a été composé, était sous ce rapport plus puissante que la seconde. Pas de point final pour y interrompre ni suspendre le processus circulaire d'auto-enveloppement du mouvement textuel, de «Vasco» à «Au seul souci». Surtout, Mallarmé a d'abord écrit, non pas «Ce salut soit le messenger», mais «Ce salut va, le messenger», ce qui non seulement désignait plus fortement le mouvement du «salut» allant à Vasco, à travers l'histoire, et la mobilité verbale de ce poème-salut, mais qui surtout postulait formellement que le nom de «Vasco», de façon évidemment réversible, procédait d'une sorte de contraction formelle du verbe «va» et de la locution «jusqu'au» — Va-jusqu'au : Vasco — et dès lors, du même coup, d'un point de vue métarhétorique valant pour l'ensemble du parcours textuel, du mouvement et de sa direction.

Pour conclure, en fin évidemment ouverte — comment faire autrement après un tel texte? — risquons l'hypothèse, à la lumière du sonnet «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», d'un devenir-nom du mot final chez Mallarmé. Le mot «Cygne» intervient à l'extrême fin du sonnet, au prix d'ailleurs d'un significatif renversement des positions syntaxiques respectives dévolues au nom et au pronom : «Il s'immobilise au songe froid de mépris/Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne»²². Il porte, à cet endroit, la majuscule, façon certes de le distinguer du «cygne» d'autrefois, d'indiquer que ce «cygne» - ci résulte d'une transposition sur un plan symbolique supérieur du ou des «cygnes» emprisonnés par la glace. Façon aussi, peut-être, d'en faire une sorte de nom propre, et presque de *signature*. Dans cette hypothèse, comment ne pas remarquer que le [i] du cygne a surdéterminé le jeu des rimes, toutes en -i, et, plus largement, la forte récurrence de ce même phonème [i] dans l'ensemble du sonnet? Comment aussi ne pas remarquer que le mot de «cygne» propose (comme, à sa manière, le «ptyx») l'un des sons les plus fermés dont dispose la langue française? Le son le plus adéquat, en tout état de cause, au thème ordonné par un poème mettant en scène la contraction par le froid, le raidissement par le gel, le devenir-statue de l'oiseau transi par la glace.

Constriction phonique du mot «Cygne» pour glaciation de «l'oiseau»: à l'instar du «ptyx», mot-bibelot contenant en abyme tout le texte-salon, le terme

ÉTUDES SUR DES MÉCANISMES OU DES OEUVRES

inducteur du poème, dont il est aussi le produit, renoue, à s'inscrire au terme du sonnet, avec la fonction générale d'engendrement récursif dont le nom se trouve tendanciellement investi dans la poétique mallarméenne. D'où cette ultime hypothèse, en forme d'axiome, à mettre à l'épreuve sur d'autres textes :— *mot ou nom, le vocable n'est poétique chez Mallarmé qu'à contenir en lui toute la circularité du poème qui l'encercle.*

Notes

¹ Chargé de cours à l'Université de Liège. Auteur de deux essais récents sur Mallarmé, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1998 et *Crises. Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters/Vrin, coll. «Accent», 1998.

² Par catégories et en ordre croissant: quatre prénoms de personnes non identifiables (Anastase, Pulchérie, Zéphirine, Paméla); six noms de lieux réels ou fictifs (Idumée, Etna, Bruges, Styx, Inde, Paphos); huit noms de personnages mythologiques ou fictionnels (Hébé, Hamlet, Hérodiade, Satan, Vénus, des Esseintes, Anubis, Aurore); dix noms de personnes identifiées (Gautier, Madame et Mademoiselle Mallarmé, Whistler, Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner, Puvis de Chavanne, Vasco).

³ «Crise de vers», *Igitur. Divagations. Un coup de dés* (éd. Yves Bonnefoy), Paris, Gallimard, 1976, p.248.

⁴ On notera que le titre «Autre éventail», pour désigner celui «de Mademoiselle Mallarmé», introduit une apparente maladresse dans l'appareil titulaire du recueil: l'ordre paratextuel des poèmes, en succession directe, renvoie l'épithète «autre» à l'éventail de Madame Mallarmé, qui le précède exactement — en tant que texte ordonné en recueil plutôt qu'en tant qu'objet désigné — là où, en sens contraire, l'ordre grammatical renvoie cette épithète à tel «autre» éventail possédé, en tant qu'objet, par «Mademoiselle Mallarmé». Ordre du recueil et ordre du monde, structure interne et geste de la désignation ne coïncident pas; entre eux il y a jeu, frottement, frôlement: micro-leçon poétique façon Mallarmé.

⁵ Si le peintre n'est pas directement tutoyé, étant deux fois désigné sur le mode de la troisième personne («hormis lui», «Whistler»), l'adresse du «Billet» à Whistler agence un dispositif ludique d'énonciation qui l'inclut certes littéralement dans un «nous» («Celle même dont nous vécûmes»), mais plus encore, par méta-plasmes, dans «genou» (je/nous), rimant avec «nousseline ou» (nous), et trois fois dans «tutu» rimant avec «rebatu». Le texte de ce sonnet est reproduit ci-dessous.

⁶ Sur la double structure réflexive et communicationnelle du sonnet à Vasco, voir Pascal Durand, «Le périple et la boucle : *Au seul souci de voyager...*», dans *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres* (textes réunis par José-Luis Diaz), Paris, Éditions Sedes, 1998, pp. 43-53.

⁷ Daniel Bilous, «Aux origines du mailart: Les Loisirs de la Poste», dans *Formules*, n°1, 1997, pp.105-122.

⁸ On peut, en ce sens, faire l'hypothèse que la «Bibliographie» finale de l'édition Deman, dans laquelle Mallarmé nomme les destinataires, commanditaires, circonstances ou lieux de publication des textes qu'il a recueillis en les détachant de leurs premiers supports, reconduit de manière englobante, à l'échelle du livre, la logique générale de l'adresse intratextuelle (mais aussi de la donation) dont bien

des poèmes sont animés: à la fin du recueil, un répertoire d'adresses comme à la fin de plusieurs poèmes, la nomination de leurs destinataires (réels ou symboliques).

⁹ «Ma chère Fanny», *Poèmes de jeunesse*, dans *Œuvres complètes* (éd. B. Marchal), tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, p.169.

¹⁰ *Poésies*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, pp.44-45.

¹¹ Autre cas, d'une autre sorte, où le sens du texte se trouve contredit dynamiquement par sa forme, celle-ci performant une ouverture-déploiement (à partir du «nom Paphos»), celui-là désignant une fermeture-achèvement (à partir du signifié, mais à forte composante métatextuelle, «Mes bouquins refermés»).

¹² Lettre à Eugène Lefébure, 18 février 1865, dans *Correspondance. Lettres sur la poésie* (éd. Bertrand Marchal), Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995, p.226.

¹³ «[La] rose/Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair» («Les Fleurs», *Poésies*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p.10).

¹⁴ «Hérodiade», dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p.21.

¹⁵ «Billet», dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p.34.

¹⁶ «Le Tombeau d'Edgar Poe», dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p.38.

¹⁷ «Le Tombeau de Charles Baudelaire», dans *Œuvres complètes*, éd. citée, pp.38-39.

¹⁸ L'ononapoiétique, dans le «Toast funèbre», les «Tombeaux», le sonnet à Vasco, pourrait être étudiée dans sa dimension spectrale: le nom apparaissant à la fin de ces textes, mais les hantant d'un bout à l'autre, vaut comme celui d'un revenant. Symbolisée par la blancheur ou la pâleur, omniprésentes chez Mallarmé, cette dimension spectrale est à l'œuvre dans la plupart des poèmes de la maturité, qu'il s'agisse du sonnet en -yx (où une «défunte nue» se fixe dans le cadre d'un miroir, qui n'est autre que le poème lui-même), du sonnet du cygne («Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne»), du sonnet «A la nue accablante tu» («quel sépulcral naufrage») ou encore du triptyque de la chambre vide («Tout orgueil fume-t-il du soir», «Surgi de la croupe et du bond», «Une dentelle s'abolit»), sinon même du *Coup de dés*, chiffant de part en part, comme aux douze coups d'un minuit, le retour fantômatique de l'alexandrin.

¹⁹ «Au seul souci de voyager», dans *Œuvres complètes*, éd. citée, pp.40-41.

²⁰ Proue ou poupe? Où situer le point d'avancée d'un vers: à sa majuscule d'attaque, «clé allitérative» selon Mallarmé, ou au foyer de la rime? Dans «Salut» le poète est à la «poupe» (donc à la barre) et ses «divers amis» à «l'avant fastueux». Dans le sonnet à Vasco, s'il est sans doute celui qui tient la «barre» sans la laisser «varier», le navigateur-poète n'est cependant pas assignable à l'une ni à l'autre de ces résidences, étant à la fois le dernier mot du poème, et l'inducteur sémantique autant que phonique de son premier vers. Vasco tourne en vis sans fin.

²¹ Comptabilisons encore au nombre des opérateurs de ce bouclage, du dernier au premier vers, la paronomase sourire/souci (dont l'un des effets de sens est du même coup d'expliquer, par le «souci» intérieur qui l'habite, le «sourire» extérieur que le navigateur revenu de tout oppose à l'inutile agitation de l'oiseau qui le somme de s'arrêter).

²² «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» dans *Œuvres complètes*, éd. citée, pp.36-37.