

Société d'histoire littéraire de la France. Revue d'histoire littéraire de la France. 1999/05-1999/06.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).

## « LA DESTRUCTION FUT MA BÉATRICE » MALLARMÉ OU L'IMPLOSION POÉTIQUE

PASCAL DURAND\*

« Allons droit à l'attentat futur — »<sup>1</sup>

Le 12 février 1894, vers neuf heures du soir, une bombe explose au café Terminus de la gare Saint-Lazare. Dix-sept personnes sont touchées, dont une ne se relèvera pas. Un jeune homme détalé, pris en chasse par des gendarmes. Il tire à coups de revolver sur ses poursuivants, s'engouffre à toutes jambes dans la rue de Rome, où il est bientôt intercepté par deux policiers auxquels des passants prêtent main forte. Trois jours plus tard, le jeune forcené se démasque : il s'appelle Émile Henry, il est fils d'un communard condamné, il a déjà pris part à quelques-unes des actions d'éclat qui ne cessent pas, depuis plusieurs mois, de secouer la France de cette fin de siècle qui, elle aussi, n'en finit pas<sup>2</sup>. Trois semaines plus tard, à Oxford le 1<sup>er</sup> mars, puis à Cambridge le lendemain, un poète domicilié 89 rue de Rome parle à un public trié sur le volet de « l'attentat » (c'est son mot) qui en France a fracassé le « dogme dernier » de la prosodie — il s'agit du « vers libre », cette « heureuse trouvaille »<sup>3</sup>, dit-il avec un brin d'ironie avant d'évoquer sur le même ton, presque au moment de conclure, « les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand'pitié, des badauds », confiant qu'il s'y « intéresser[ait], en raison de la lueur », mais

\* Université de Liège.

1. Stéphane Mallarmé, *Sauvegarde* (1895), *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor-G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 416 [dans les références à suivre, abrégé en *O.c.*].

2. L'anecdote est rapportée par Jean-Pierre Rioux, *Chronique d'une fin de siècle. France, 1889-1900*, Paris, Seuil, 1991, chap. 17, p. 135. Émile Henry sera jugé et condamné fin avril 1894.

3. *La Musique et les Lettres*, *O.c.*, p. 644.

non sans « récus[er] », prend-il soin d'ajouter, « l'adjonction de balles à tir et de clous »<sup>4</sup>.

La double coïncidence, de lieu et d'époque, valait d'être rapportée, pour autant qu'on ne la sollicite pas outre mesure. S'il est fort probable en effet que l'arrestation d'Émile Henry, presque sous ses fenêtres, a dû faire sur Mallarmé la plus forte impression alors qu'il travaillait sans doute au texte de son intervention sur *La Musique et les Lettres*, ce fait divers ne suffit pas à expliquer l'insistance de la métaphore anarchiste dans le « morceau d'esthétique raide »<sup>5</sup> que le poète chroniqueur des événements esthétiques de son temps (« J'apporte en effet des nouvelles. / On a touché au vers »<sup>6</sup>) se préparait à aller « servir » aux deux campus d'Oxford et de Cambridge. Depuis février 1892, à rythme irrégulier, aussi redoutés qu'attendus, les attentats se sont multipliés à Paris, éveillant de durables échos dans la caisse de résonance du discours social. Au reste, plutôt qu'à l'attentat du café Terminus, à deux pas de chez lui, c'est à la bombe lancée l'année précédente par Auguste Vaillant en pleine séance de la Chambre des députés que Mallarmé semblera faire allusion pour en tirer une leçon générale à la fin de sa conférence anglaise<sup>7</sup>.

Anarchiste, Mallarmé ? Rien, semble-t-il *a priori*, n'incite à le penser. L'affirmation du vouloir individuel, la revendication de la spontanéité ne s'accordent guère, c'est le moins qu'on puisse dire, avec l'effacement du sujet et « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »<sup>8</sup>, ni surtout avec l'anonymat du « Livre » auquel tout au monde aurait pour mission d'aboutir, « Texte [...] parlant de lui-même et sans voix d'auteur »<sup>9</sup>. Le refus de l'autorité, la posture libertaire s'accordent tout aussi difficilement avec la régularité très affichée du poème mallarméen. Mallarmé — jusqu'au *Coup de dés*, cet objet verbal non identifiable, « sans nouveauté qu'un espacement de la lecture »<sup>10</sup>, — s'est

4. *Ibid.*, p. 652.

5. Lettre à Marie et Geneviève Mallarmé, 1<sup>er</sup> mars 1894, *Correspondance*, tome VI, Paris, Gallimard, 1981, p. 232.

6. *La Musique et les Lettres*, *O.c.*, p. 643.

7. Auguste Vaillant fut guillotiné le 7 février. La violence d'Émile Henry répondra, cinq jours plus tard, à la violence d'État.

8. *Crise de vers*, *O.c.*, p. 366.

9. Lettre [dite « autobiographique »] à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 587 [abrégé en *C.L.* dans les notes à suivre].

10. Préface à l'édition Cosmopolis du *Coup de dés*, *O.c.*, p. 455. Dans cette « Note » tournée en façon de *double bind* (le poète commence par faire savoir à son lecteur qu'il aimerait que celui-ci ne la lise pas, ou du moins qu'il l'oublie dès que lue), Mallarmé souligne, d'une part, que le « Poème ci-joint » indique « un "état" qui ne [rompt] pas de tout point avec la tradition » et, d'autre part, que sa « tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à [son] temps, le vers libre et le poème en prose » (*O.c.*, p. 456).

abstenu en effet de pratiquer le « vers libre », très largement vu à l'époque, et c'est le cas aussi chez lui, comme l'équivalent esthétique de l'anarchie politique. Toute sa démarche de poète de circonstance ou de commande le montre au contraire, non seulement soucieux des formes et des règles, mais encore des formalités, du protocole régissant l'activité littéraire, à la fois expérience verbale et rituel social.

Pour Gustave Lanson, en 1893, la cause était toutefois entendue : « M. Mallarmé, écrivait-il dans *La Revue universitaire*, est un anarchiste littéraire. Concepts logiques, mots, toutes les formes, toutes les institutions intellectuelles et verbales que l'humanité sociale s'est créés, il les brise, il les fait sauter, du droit de son individualité qui aspire à "se modular" librement ». Lanson s'empresse toutefois « de demander qu'on n'aille pas [l]'accuser d'avoir dit que M. Mallarmé est un complice de Ravachol, et que son œuvre a été l'inspiratrice des dynamiteurs ». C'est simplement, veut-il qu'on lui accorde, « que la doctrine de cet homme doux, modeste, dont la personne inspire le respect, la sympathie à tous ceux qui l'approchent [...] représente le dernier terme où l'individualisme esthétique puisse aboutir, comme l'anarchie est le terme extrême que l'individualisme social puisse atteindre »<sup>11</sup>. Sartre, avec le recul, se montrera plus circonspect : « Bien sûr, il faut faire sauter le monde. Mais comment y parvenir sans se salir les mains ? [...] Mallarmé n'est pas, ne sera pas anarchiste : il refuse toute action singulière ; sa violence [...] est si entière et si désespérée qu'elle se change en calme idée de violence. Non, il ne fera pas sauter le monde : il le mettra entre parenthèses. Il choisit le terrorisme de la politesse »<sup>12</sup>.

Anarchie esthétique abritée derrière une façade de respectabilité douce, nihilisme courtois : apparemment c'est du pareil au même. Sartre et Lanson, s'ils renvoient pour l'un à une mise entre parenthèses du monde au moyen d'une rhétorique de l'abolition et pour l'autre à un dynamitage des formes de l'expression (c'est-à-dire du lien social en tant qu'il se renoue dans la communauté d'un code verbal), se rejoignent au moins dans la reconnaissance chez Mallarmé, à l'œuvre, d'une sorte de violence symbolique, de propagande par le fait poétique, dont le langage serait comme le détonateur. En 1894, appelé à la barre des témoins de moralité au procès de Félix Fénéon, compromis dans les attentats, Mallarmé dira simplement — et c'est presque un autoportrait : « Il est aimé de tous. Je lui ai voué de la sympathie parce que c'est un homme doux et droit, et un

11. Gustave Lanson, « La poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé », *Revue universitaire*, 15 juillet 1893, recueilli dans *Stéphane Mallarmé*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998, p. 276-277.

12. Jean-Paul Sartre, préface aux *Poésies*, recueillie dans *Mallarmé. La Lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 151.

esprit très fin. [...] Je n'ai jamais entendu [...] Fénéon traiter d'un sujet étranger à l'art »<sup>13</sup>. Plus incisif, au lendemain de l'arrestation de son ami, il avait par ailleurs déclaré au journaliste qui l'interrogeait : « Il n'y avait pas pour Fénéon de meilleurs détonateurs que ses articles. Et je ne pense pas qu'on puisse se servir d'armes plus efficaces que la littérature »<sup>14</sup>. Nul besoin, en effet, de balles ni de clous : dans la bombe du texte, pour qu'il y ait par lui attentat, suffisent des tessons de syntaxe, des vocables coupés de leur usage commun, des rythmes inouïs. Suffisent aussi, nous le verrons, d'allusives opérations de « démontage » exercées sur la « Fiction » par ailleurs connue sous le nom de Littérature.

#### L'ACTION (RESTREINTE)

Bien avant que se répande dans Paris la flambée anarchiste des années 1890, dès 1867, le jeune Mallarmé, commentant un article de la *Revue des deux mondes* dans lequel Émile Montégut soutenait que « le Poète moderne "est un critique avant tout" », confiait ceci à Eugène Lefébure : « c'est bien ce que j'observe sur moi — je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination* [...]. La Destruction fut ma Béatrice »<sup>15</sup>. La formule est forte. Que veut-elle dire ? Elle renvoie sans doute, pour une part, au travail d'épuration, d'ascèse formelle dans lequel le poète, pour se libérer de ses expansions hugoliennes et baudelairiennes, s'est engagé à partir de 1864 avec la mise en chantier d'*Hérodiade* et du *Faune*. L'écriture de la Scène d'Hérodiade opérera bien en effet par soustraction, au point de faire de cette opération le sujet du texte (d'où ce problème, qui bloquera tout le processus et laissera l'œuvre inachevée : comment atteindre au rien sans au moins dire quelque chose à nier, comment éviter que le langage ne s'ajoute à la soustraction formelle qu'il opère ?). Mais la correspondance de ces mois-là abonde en déclarations incendiaires. Le poète professeur, en poste à Besançon, attend une mutation qui ne vient pas. Stupide inertie des fonctionnaires. A Cazalis il annonce, vengeur : « Tous ces gens me paieront cela, car mes poèmes futurs seront pour eux des fioles empoisonnées, des gouttes terribles. Je les priverai du Paradis comme ils me privent du département de la Lozère »<sup>16</sup>. A Villiers, sans décolérer, il confie qu'il a en projet un traité qui s'intitulera « Esthétique du *Bourgeois*, ou la

13. « Les anarchistes : arrestation d'un employé du ministère de la Guerre [...], notre enquête », dans *Le Soir*, 27 avril 1894, cité par Jean-Luc Steinmetz, *Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 393.

14. Cité par J.-L. Steinmetz, *op. cit.*, p. 390.

15. Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867, *C.L.*, p. 348-349 [Mallarmé souligne].

16. Lettre à Henri Cazalis, 5 août 1867, *C.L.*, p. 362.

Théorie universelle de la *Laideur* ». « Ne parlez pas de ce travail, lui dit-il, car je ne veux pas vendre la peau de l'âne avant — l'équarrissage. [...] J'attends avec bien de l'impatience votre mixture douceuse qui lui causera [au bourgeois] des nausées à se vomir lui-même : vous avez raison, évitons les tribunaux, l'art sera qu'il se juge lui-même indigne de vivre »<sup>17</sup>. Casser du bourgeois, l'attaquer de front : trop dangereux. Arrangeons qu'il se suicide. Sursauts d'une révolte banale, commune à toute une génération qui se convainc de sa propre excellence en faisant le vide autour d'elle. Le bourgeois, nous le savons, est un terme extensible, dans lequel on enveloppe à l'époque tous ceux qui n'appartiennent pas à la communauté choisie des écrivains et des artistes ayant fait de l'art une fin en soi et une religion à mystères (« il y a, disait Flaubert, des bourgeois en blouse »).

De cette violence-là, tout éruptive, réactive, les *Poésies* de l'époque parnassienne portent évidemment les marques. Non seulement parce qu'elles accablent, au nom de l'Idéal, « le bétail ahuri des humains », mais aussi parce que la quête de l'Azur inaccessible s'y développe sur fond de vulgarité. « Cul », « bave », « cracher », « bloc boueux », « aisselles [ayant] pour poils vrais des vers », « suie ignoble », « rance nuit de la peau », « encens fétide », « ordure », « vomissement impur », « cervelle vidée comme [un] pot de fard » : peu conformes au lexique parnassien de base, les termes abondent qui connotent l'abjection et le dégoût. Sans doute sont-ils, pour la plupart, affectés aux forces terrestres qui entravent l'ascension vers l'Idéal ; sans doute aussi marquent-ils l'emprise persistante du Baudelaire d'*Une charogne* ; mais leur ponctuation n'en fait pas moins tache, soit que l'Azur ironique n'en rayonne qu'avec plus de force, par contraste thématique, soit — et plus vraisemblablement — que cette accumulation de mots orduriers sertis dans des vers impeccables relève, non tant d'une esthétique de la laideur, que d'une poétique de l'opposition, de la rupture. Rupture avec la représentation ordinaire du poème en général, agencement délicat d'idées suaves et de formes précieuses, et du poème parnassien en particulier, dont la distinction guindée n'autorise guère, hors albums satyriques, pareil déferlement d'ordures. Ces poésies convulsives sont aussi, d'autre part, le lieu d'expression d'un sujet déchiré, en soi instable, mais dont la place est fixée par la polarisation, verticale en quelque sorte, de l'Azur et de l'Ici-bas. Là-haut l'idéal se dérobe (autant donc feindre de l'abjurer), ici la chair est triste (autant donc tenter de l'abolir). « — Le Ciel est mort », clame ainsi *L'Azur*, « — Vers toi, j'accours ! Donne, ô matière / L'oubli de l'Idéal cruel ». Mais pas plus que l'Esprit, la Matière ne répond aux appels d'un « Je » qui, tirillé par

17. Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 30 septembre 1867, *C.L.*, p. 369 [souligné par lui].

des forces antagonistes, oscillant entre le grotesque et le tragique, n'a d'autre recours que de s'auto-affirmer, serait-ce pour maudire sa propre impuissance. Le « Moi », le « Je », tout accablés qu'ils soient et parce qu'ils sont accablés, définissent la seule valeur qui résiste à l'effondrement général. Épuré, radicalisé, l'égoïsme des poèmes du second *Parnasse contemporain* culminera dans le narcissisme d'Hérodiade (« Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte ! »), dans le solipsisme asphyxiant d'une héroïne réduisant le palais qu'elle habite à une galerie de miroirs offerts à sa propre beauté et le langage à un déploiement disséminé de son propre nom (« Hérodiade au clair regard de diamant »).

Une fois consommée la rupture avec le Parnasse, tout s'apaise, dirait-on. Retour des formes fixes, dissolution du sujet, thématiques marquées par l'absence et par le silence. Calme trompeur. La plupart des poèmes post-parnassiens tiendront registre énigmatique d'une disparition, d'un événement à déchiffrer ou d'une obscure catastrophe, disant autrement l'interminable agonie de Dieu et la dérégulation de l'Être. Plus de grands sujets. Plus non plus de longs poèmes. Le texte tiendra du bonsaï verbal et l'univers qu'il évoque, de la serre close. La forme dense du sonnet, « grand poème en petit »<sup>18</sup>, enveloppera un espace étrié mais indéfiniment modulable, restreint aux proportions d'un appartement désert, d'un salon vide, d'une chambre sans feu ou d'un paysage abstrait hanté par des solitudes quelconques. La violence a donc changé de lieu. Du conflit fortement représenté qui affrontait le poète aux deux mondes de la réalité pratique et de la grandiose banalité parnassienne, elle est passée dans le travail des formes. Des thèmes, dans l'écriture toute négatrice dont ceux-ci font l'objet. Sartre, qui se disait fasciné par « l'extraordinaire logique négative »<sup>19</sup> des derniers sonnets, avait raison : un nihilisme policé est à l'œuvre dans ces textes, encore que ce nihilisme ne tienne pas tant, comme il le pensait, à une mise entre parenthèses du monde qu'à une réduction de ce monde à une surface sans profondeur, à un décor sans coulisses, privé de toute transcendance. La mort du « Ciel » s'est aggravée en mort du Sujet, la surdité de la « matière » s'est à la fois radicalisée et banalisée en mutisme têtu des choses quotidiennes. Rien désormais ne vient plus garantir d'en haut, ni soutenir d'en bas, le sens de « ce jeu insensé d'écrire »<sup>20</sup>. Car l'univers des dernières poésies n'est pas seulement raréfié. Représentation ironique de l'intérieur du petit bourgeois fin de siècle, cet univers est aussi réifié, confondu avec un pauvre catalogue d'instruments silencieux, d'objets inutiles, de meubles vides, de bibelots kitschs.

18. Lettre à H. Cazalis, 4 juin 1862, *C.L.*, p. 56.

19. *Op. cit.*, p. 164.

20. Conférence sur *Villiers de l'Isle-Adam*, *O.c.*, p. 481.

Violence calme, par là très inquiétante. Sur quoi s'exerce-t-elle ? Sur le répertoire poétique d'abord, qui se voit comme vidangé de ses sujets d'élection, motifs sublimes et émotions lyriques. Sur l'usage ordinaire du langage ensuite. A sujets banals, surdétermination de leur traitement formel. A sujet absent, forte présence des mots, obligation faite au texte de se prendre au moins lui-même pour objet. L'autoréférentialité des derniers poèmes ne vaut pas seulement comme repli du texte sur sa propre élaboration, repli jubilatoire autant que défensif. Elle vaut aussi, brutalement, en tant que fin de non-recevoir opposée à l'impératif de la référence, à « l'universel *reportage* »<sup>21</sup> tel qu'il est imposé à l'époque en norme primordiale du discours par la montée en puissance de la grande presse d'information. C'est en cela que l'écriture est bien, suivant l'expression de Mallarmé, une « action restreinte »<sup>22</sup>, et le poète celui qui prend en charge, à ses risques, « la présentation, en tant qu'explosif, d'un concept trop vierge, à la Société »<sup>23</sup>. Acte gratuit d'une part, posé de l'autre par un dynamiteur du langage, répondant à coup de mots vides et par une luxueuse dépense rhétorique, en pure perte et le sachant, à la demande impérieuse et diffuse d'un discours socialement utile, donc intelligible<sup>24</sup>. Acte d'un anarchisme bien plus radical, au fond, que celui qui consistait, aux yeux de Lanson, à battre en brèche les institutions de la grammaire, du lexique et de la logique, puisqu'il fait porter ses forces de résistance sur ce qui fonde ces institutions : non pas seulement les réglementations de la parole, mais l'exigence minimale de parler pour au moins dire quelque chose, être entendu, et par là se situer au sein d'une communauté de sens<sup>25</sup>.

Cette violence tournée contre le vouloir-devoir-dire, le poème la tourne, enfin, contre lui-même. L'ironie dont les derniers sonnets sont imprégnés n'indique pas seulement la distance qui sépare le verbe poétique du bavardage social, elle signale également une distance interne au texte, tirillé entre la pauvreté provocante de ses thèmes et la sophistication du traitement rhétorique auquel il les soumet. De cette pauvreté, le texte tire sans doute tout son luxe d'écriture, mais c'est au prix d'un formalisme qui, pour ludique qu'il soit, n'en est pas moins désenchanté,

21. *Crise de vers*, O.c., p. 368.

22. *L'action restreinte*, O.c., p. 369-373.

23. *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 651.

24. Voir sur ce point, ici même, la contribution d'Uri Eisenzweig. A propos de Laurent Tailhade, sympathisant de la cause anarchiste blessé lors d'un attentat, Mallarmé note que l'explosion de la bombe « d'abord simule dans un suspens ou défi, l'éclat, unique, en quoi par profession irradie indemne l'esprit du Poète » (*Laurent Tailhade*, O.c., p. 527).

25. Roland Barthes l'avait bien vu : « tout l'effort de Mallarmé a porté sur une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre » (*Le Degré zéro de l'écriture*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil, 1993, p. 140).



parce que doublement mis en échec. D'un côté, parce que le souci de l'expression pure, porté à sa limite, confine à une sorte de kitsch verbal, rimes clinquantes, syntaxe biscornue, rhétorique sinueuse, par où la pureté de l'écriture se résout dérisoirement en son contraire<sup>26</sup>. De l'autre, parce que, pas plus qu'un coup de dés le hasard, jamais la forme n'abolira le sens. Pour ne rien vouloir-dire, encore faut-il le dire et le vouloir : c'était déjà, on l'a vu, la leçon tournée en drame par la Scène d'Hérodiade. Y parviendrait-on, en créant de toutes pièces, s'il se pouvait, un mot sans signification autre que celle de ne rien signifier, ce mot même absorberait du coup, comme par implosion, tout l'espace sémantique sur le fond duquel il se détacherait. Et c'est bien là, au fond, ce que démontre par l'exemple le sonnet en -yx, où le « ptyx », vocable « nul », signifiant compact, pur produit formel, sans contenu donné au-delà de son existence sonore, est sans doute le plus fortement engagé dans un processus de sémantisation à l'intérieur d'un sonnet dont les deux quatrains semblent se dérouler, à l'étymologie comprise (orientée par « lampadophore », « phénix », puis à la rime par « Styx »), comme un article du Littré, article paradoxal et ironique s'il en est, puisqu'il dit, à trois reprises au moins, l'absence de ce mot au dictionnaire et le fait que le sens de ce mot absent, mais lourdement présent à la rime, est de n'en pas avoir : PTYX, s.m. 1° « cinéraire amphore ». 2° « aboli bibelot d'inanité sonore ». 3° « seul objet dont le Néant s'honore »<sup>27</sup>. L'allégorie de la pureté formelle, du texte ne prenant d'autre objet que sa propre élaboration, tourne ainsi à l'aporie de la forme pure, à la contestation de la possibilité (et, en amont, peut-être de l'opportunité) d'une mise en congé totale du sens, du monde et du sensible : au fond du miroir le plus vertigineux reparaît toujours bien quelque « fantôme », vaporeuse image d'un au-delà de la forme close, ici les sept étoiles de la grande Ourse (grande figure de l'extériorité au poème-salon), là « une danseuse apparue », là encore « tel fugace oiseau »<sup>28</sup>. Formes brèves, sujets minimalistes, hyper-concentration de l'organisation rhétorique, l'implosion du poème mallarméen ne ferme

26. « En se concentrant exclusivement sur la création formelle, notait par ailleurs Paul de Man, la conscience poétique finit par annihiler la forme, comme toute conscience pure détruit son objet » (« Le Néant poétique. Commentaire d'un Sonnet hermétique de Mallarmé », dans *Monde nouveau*, 88, avril 1955, p. 71).

27. Je suggérais plus haut que bien des poésies parnassiennes de Mallarmé pouvaient être lues, sous certain angle, comme des textes contre-parnassiens, du fait notamment de leur trivialité fortement exhibée sur le fond d'une forme impeccable. Le sonnet en -yx déplace peut-être cette offensive sur un autre terrain : celui de la parodie, à la fois prosodique (la quincaille des rimes difficiles) et thématique (citations clinquantes, dans les deux premières strophes, de l'univers antique : de « lampadophore » à « Styx », en passant par « Phénix », « amphore » et « ptyx »).

28. Respectivement dans le *Billet* (à Whistler) et dans *Petit Air I*.

celui-ci sur lui-même que pour l'ouvrir, — en y condensant une énergie de rupture prête à se libérer<sup>29</sup>.

#### LE DÉMONTAGE (IMPIE)

Retour à Oxford et Cambridge. Mallarmé y use de la métaphore anarchiste à deux moments symétriques de sa conférence. Au tout début, lorsqu'il annonce rétrospectivement l'effraction du vers libre : « On a touché au vers. / Les gouvernements changent : toujours la prosodie reste intacte : soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier »<sup>30</sup>. Vers la fin, pour en appeler à une élucidation (ironique, festive) des structures sociales et culturelles servant de socle à la Cité républicaine : « Minez ces substructions, quand l'obscurité en offense la perspective, non — alignez-y des lampions, pour voir : il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre »<sup>31</sup>. La figure de l'attentat est ainsi soutenue par une métaphore primordiale, rapportant l'une à l'autre deux formes de gouvernement, gouvernement de la Cité et gouvernement de la forme poétique. Non seulement parce que toucher à l'une c'est comme porter atteinte à l'autre, mais aussi, plus fondamentalement, parce que, dans l'esprit de Mallarmé, ébranler les deux autorités de l'État et du Vers procède et conduit, du même coup, à une semblable interrogation sur les fondements de toute autorité, c'est-à-dire sur ses conditions d'exercice et de légitimité. Toute la conférence anglaise se développe en spirale entre ces deux pôles, réciproquement teneur et véhicule d'une métaphore réversible : d'un côté, le « bouleversement » prosodique, par quoi « l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine »<sup>32</sup> ; de l'autre, l'éclat des « engins », qui « illumine les parlements d'une lueur sommaire »<sup>33</sup>. Ici et là, questionnement fondamental, foudroyant éclairage jeté sur le fonctionnement obscur, ordinairement caché, de l'univers social (qu'il soit restreint aux proportions du champ poétique ou élargi à celles de l'État républicain).

29. On pourrait tenir à cet égard le feu d'artifice du *Coup de dés* pour le contrecoup, figuré comme tel, du minimalisme crispé des sonnets, à la fois par sa forme vaste et éclatée (disant aussi le grand naufrage de l'alexandrin), par son espace thématique élargi aux deux confins de l'univers et de l'histoire et, emblématiquement, par telle de ses doubles pages, la troisième, où non seulement figure le mot « conflagration », mais qui s'organise tout entière, en étoile, autour d'un blanc central, sorte de foyer de l'explosion typographique. C'est là en tout cas, chez Mallarmé, que la bombe du texte explose en pleine lumière (*O.c.*, p. 462-463).

30. *La Musique et les Lettres*, *O.c.*, p. 653-654.

31. *La Musique et les Lettres*, *O.c.*, p. 654.

32. *La Musique et les Lettres*, *O.c.*, p. 645.

33. *La Musique et les Lettres*, *O.c.*, p. 652.

Car en effet, comme le bris de verre dans le souffle des explosions (dont celle qui éborgna Laurent Tailhade), la crise du vers est, pour Mallarmé, l'expression d'une « crise idéale » et, « autant qu'une autre, sociale »<sup>34</sup>. D'abord au sens où elle bat apparemment en brèche l'un des principaux facteurs de cohésion et d'identité de la communauté poétique. Fortement restaurée par les Parnassiens, la versification régulière, bien plus qu'un dogme apparemment inflexible, était la garantie autant que l'affiche de la poéticité, l'assurance en tout cas d'un code commun et par là d'une sorte de solidarité esthétique. Le vers libre, lui, est sans doute un moyen offert à chacun d'éprouver en son for poétique intérieur que « toute âme est un nœud rythmique »<sup>35</sup> et d'en faire la preuve, sur le papier, par une variation prosodique personnelle. Mais d'autre part, en donnant à « quiconque » la possibilité « avec son jeu et son ouïe individuels » de « se composer un instrument » et d'en « user à part » (expression éloquente)<sup>36</sup>, la libération du vers a aussi bien ouvert la voie aux tentatives de rationalisation des démarches singulières et, en dernière conséquence, à la production anarchique de codes esthétiques rivaux. Le duel Ghil/Moréas en a témoigné parmi d'autres, comme aussi l'inflation des -ismes avec la multiplication des chapelles : il n'y aura pas eu de groupe symboliste, rien de comparable en tout cas à l'École parnassienne (une doctrine figée, un chef incontesté, une revue centrale, un éditeur attiré), mais un collectif éclaté, dont Mallarmé seul cherchera à harmoniser les forces. Il est significatif, sous cet aspect, qu'après avoir salué dans le vers libre « une heureuse trouvaille », le poète-conférencier ajoute aussitôt, en douche écossaise : « Après, les dissensions »<sup>37</sup>. C'est que, d'accord au fond avec Lanson, d'accord aussi bien avec Paul Bourget, qui dès 1881 avait homologué société décadente et esthétique décadente<sup>38</sup>, Mallarmé aperçoit dans le vers libre, derrière l'illusion émancipatrice qu'il exprime,

34. *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 645.

35. *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 644.

36. *Crise de vers*, O.c., p. 363.

37. *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 644.

38. Une société décadente, écrivait-il, « produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. [...] L'individu est la cellule sociale. [...] Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent [...] de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qu'est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette hypothèse et justifient cette analogie » (Paul Bourget, « Théorie de la décadence », en appendice à son essai sur Charles Baudelaire, recueilli dans les *Essais de psychologie contemporaine*, tome I, Paris, Plon, 1937, p. 19-20).

à la fois le résultat et le moyen aggravant d'une exaspération des différences individuelles<sup>39</sup> — « reflet direct », avait-il déjà expliqué à Jules Huret en 1891, d'« une société sans stabilité, sans unité »<sup>40</sup> ou, pour reprendre les mots plus abrupts d'Émile Henry à son procès, d'une « société pourrie, qui se disloque »<sup>41</sup>.

Rien donc de plus ambigu que son attitude à l'égard du vers libre. D'un côté, il approuve, en chef de file, non sans appeler cependant à maintenir « le canon [...] officiel » afin d'en réserver l'emploi aux « grandes cérémonies »<sup>42</sup>. De l'autre, il met en garde, en « témoin [...] préférablement à distance »<sup>43</sup>, contre les ondes de choc que la dislocation du vers répand dans tout l'espace poétique au moment où celui-ci se voit — et se sent — menacé sur ses bords par la montée en puissance du genre romanesque, expression littéraire (en dépit de toute « exception » artificiellement construite) de cet « universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains »<sup>44</sup>. L'anarchie prosodique, cela permet certes à chacun, en « se modulant » librement, d'affirmer sa propre souveraineté esthétique, mais cela se paie aussi bien, sur le marché des valeurs symboliques, en dispersion des forces, en perte de prestige, en dilapidation des signes de sacralité jusque-là fermement attachés au texte poétique. Une bonne part de l'effort théorique mallarméen trouve là sa source et son double enjeu. Il faut, primo, non pas raccommoier les débris de l'ancien vers dans quelque forme supérieure, mais faire émerger une loi poétique fondamentale, valant pour le vers régulier comme pour le vers libre, et susceptible d'autoriser toute variation rythmique individuelle mais en la situant de surcroît dans la série infinie des autres variations possibles. Il faut, dans le même mouvement, rendre à la poésie, autrement conçue, libérée des contingences formelles qui la bouleversent, sa dignité de haut langage, placé hors de portée de toute concurrence par d'autres genres ou pratiques. On sait ce qu'il

39. Bourget déjà faisait dire aux artistes décadents : « Complaisons-nous donc dans nos singularités d'idéal et de forme, quitte à nous y emprisonner dans une solitude sans visiteurs » (*op. cit.*, p. 22).

40. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, p. 74.

41. Reflet « direct », c'est évidemment trop dire ou aller trop vite en besogne. Disons, avec plus de prudence, que la dislocation du vers, telle qu'elle se produit dans les années 1880, est agie par des forces internes à l'univers social de la poésie, un univers dont l'autonomie acquise, qui avait déterminé le travail des formes en tant que tâche et responsabilité du poète, s'est radicalisée, sous l'impulsion de différents facteurs, dans la position collective d'anomie des poètes symbolistes. Impossible de développer ici. Je me permets donc de renvoyer, sur toute cette problématique, à la seconde partie de mon livre, *Crises. Mallarmé via Manet (De « The Impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »)*, Louvain, Peeters, coll. « Accent », 1998.

42. *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 644.

43. *Crise de vers*, O.c., p. 361.

44. *Crise de vers*, O.c., p. 368.

en résulta chez Mallarmé, qui dès 1886, dans ce qui allait devenir la conclusion de *Crise de vers*, répondait par anticipation à la question ontologique formulée au début de la conférence anglaise (« dans des bouleversements [...], l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine [...] ») : d'une part, démarcation étanche établie entre deux « états », « brut » ou « essentiel », de la « parole » — discours de communication et de représentation, discours d'expression et de manifestation —, et détermination de la poésie comme acte d'instauration formelle exercé sur la langue et de contrôle rhétorique exercé sur le texte ; d'autre part, institution de cet acte en geste définitoire de la littérature, toutes formes et tous styles confondus. Gain donc, simultanément, sur les deux tableaux. A l'originalité proliférante des idiomes poétiques se substitue l'originarité d'un code recherché dans le fonctionnement du langage ; et au repli défensif d'une poésie mise en concurrence par d'autres « genres d'écrits contemporains », le déploiement d'une poéticité transversale à tous les genres et constitutive de leur littéarité<sup>45</sup>.

C'est à ce « point » que s'arrête, en général, la remontée originaire que ses exégètes consentent à accomplir avec Mallarmé, négligeant de l'accompagner plus « avant », c'est-à-dire, suivant les termes de la conférence anglaise, jusqu'à la question de « savoir s'il y a lieu d'écrire » (en d'autres mots, plus loin : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ? »<sup>46</sup>). C'est là, pourtant, que l'anarchisme mallarméen, s'il y en a un, s'exerce avec la plus grande radicalité, comme tentative de faire émerger non seulement une loi fondamentale de la forme poétique, mais aussi les conditions de fonctionnement de cette loi.

Il faut relire avec la plus grande attention ce que le poète, bien peu entendu sur ce point, déclarait à Oxford et Cambridge, en partant de la métaphore de la « bombe » :

Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de

45. Cf. *Crise de vers* : « La forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; [...] vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style » (*O.c.*, p. 361). Cf. aussi, dans l'entretien avec Jules Huret : « Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification » (*op. cit.*, p. 75). Cette opération théorique n'est pas, notons-le, sans profit pour l'image symbolique du poète. Car si l'acte poétique est bien le vecteur essentiel de la littérature ou si, comme l'affirmera Paul Valéry, « la poésie n'est rien d'autre que la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif », le poète devient, du coup, non pas seulement un « littérateur pur et simple » (l'expression est de Mallarmé dans une lettre à Cazalis remontant à 1871, *C.L.*, p. 496), mais le « littérateur » par excellence, — l'écrivain absolu. Insistons-y : il est significatif que cette promotion de la poésie (de l'acte poétique) comme essence de la littérature s'effectue précisément — et bien entendu chez les poètes — au moment où le genre poétique doit affronter non seulement la concurrence culturelle du genre romanesque, mais aussi une crise économique sans précédent (par hémorragie très rapide de son lectorat et diminution de sa rentabilité éditoriale).

46. *La Musique et les Lettres*, *O.c.*, p. 645.

la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tir et de clous. Tel un avis ; et, incriminer de tout dommage ceci uniquement qu'il y ait des écrivains à l'écart tenant, ou pas, pour le vers libre, me captive, surtout par de l'ingéniosité. Près, eux, se réservent, au loin, comme pour une occasion, ils offensent le fait divers : que dérobent-ils, toujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce qui de mieux, indisputablement et à grand frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses : à condition qu'elle ne le décrète pas dernier mot, ni le premier, relativement à certains éblouissements, aussi, que peut d'elle-même tirer la parole. Je souhaiterais qu'on poussât un avis jusqu'à délaissier l'insinuation : proclamant, salutaire, la retraite chaste de plusieurs. Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité : attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité — d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains — ou littéraires<sup>47</sup>.

Que veut-il faire entendre ? Non plus seulement, ainsi qu'on l'a vu, que le vers repose sur un acte formel foncièrement identique quelque tournure qu'il prenne, mais, au-delà, que les « dissensions » auxquelles donnent lieu les expérimentations les plus explosives, pour violentes qu'elles soient, supposent au moins, parmi ceux qui s'y livrent, un « accord » de principe sur le fait que « ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ». Autrement dit, de la même manière que les « conflits » sociaux, jusqu'aux plus « furieux », n'ébranlent pas les fondements de la communauté des « citoyens », les luttes formelles les plus âpres, expression d'un « besoin d'exception » unanimement partagé, ne remettent pas en cause — bien au contraire elles le confirment et le renforcent — le principe de fonctionnement d'un microcosme tel que le champ littéraire, « minorité » sociale « institu[ée] à côté » de « la multitude » et définissant d'autres enjeux à poursuivre que ceux de « l'intérêt », de « l'amusement » ou de la « commodité », — « séjour de quelques esprits [...] littéraires » qui précisément exige de ces « esprits » qu'ils cultivent leur propre différence et leur propre singularité. Anticipant les analyses de Pierre Bourdieu<sup>48</sup>, ce que Mallarmé souligne ainsi n'est rien de moins, en définitive, que la « collusion » objective de tous les agents du champ littéraire dans l'adhésion (inconsciente) à un enjeu commun à toutes les luttes qui les divisent, enjeu alimentant ces luttes mais ne pouvant apparaître, à ceux qui ne par-

47. *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 652.

48. Ce qui n'a pas échappé au sociologue qui, dans *Les Règles de l'art* (Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », 1992), a commenté dans le même sens, de manière éblouissante, un autre passage de *La Musique et les Lettres* (voir ci-dessous).

icipent pas du même « jeu » et qui donc ne communient pas dans la même « *illusio* » collective<sup>49</sup>, que comme le fait d'esprits « gratuits », « étrangers » ou « vains » (trois adjectifs qui, sous la plume mallarméenne, valent comme « éloge » mais qui chez d'autres, extérieurs au champ littéraire, donc « étrangers » de leur « côté » aux valeurs que celui-ci définit, vaudraient comme stigmates de disgrâce sociale ou, à tout le moins, d'inutilité pratique).

On serait tenté de mettre cette analyse, étonnante de lucidité, au compte d'un souci d'apaisement des conflits esthétiques radicalisés par l'effraction du vers libre (Mallarmé faisant valoir en somme à ses pairs que leurs « dissensions » formelles n'en recouvrent pas moins un intérêt collectif à s'affronter sur des questions de forme), si cet intérêt ne relevait pas, chez eux, d'une disposition inconsciente ou, pour le dire autrement, d'une nécessaire méconnaissance — propre à tout agent social en quelque champ d'activité<sup>50</sup> — touchant à ce que le poète avait significativement appelé, plus haut, « le mécanisme littéraire » :

Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. 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<sup>51</sup>.

Plutôt qu'en pacificateur des « esprits [...] littéraires », c'est en ironique poseur de bombe au cœur de la République des « Lettres » (sur l'existence desquelles on a vu qu'il s'interrogeait) que Mallarmé agit ici. Action indirecte, propagande par le fait théorique : sans avoir l'air d'y toucher, le faisant en disant qu'il ne le fera pas, il a parfaitement conscience, en effet, de procéder à un « démontage impie », de jeter un

49. Sur cette notion d'*illusio*, comme être-dans-le-jeu, voir P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 316 sq.

50. Cette méconnaissance est, selon P. Bourdieu, à la fois le produit et la condition du fonctionnement des champs sociaux. « Chaque champ (religieux, artistique, scientifique, économique, etc.), à travers la forme particulière de régulation des pratiques et des représentations qu'il impose, offre aux agents une forme de réalisation légitime de leurs désirs, fondée dans une forme particulière d'*illusio* ». Et en note : « C'est seulement par exception, notamment dans les moments de crise, que peut se former, chez certains agents, une représentation consciente et explicite du jeu en tant que jeu, qui détruit l'investissement dans le jeu, l'*illusio*, en la faisant apparaître telle qu'elle est toujours objectivement (pour un observateur étranger au jeu, indifférent), c'est-à-dire comme une fiction historique » (*op. cit.*, p. 317-318).

51. *La Musique et les Lettres, O.c.*, p. 647. Voir, sur ces lignes décisives, le commentaire de P. Bourdieu, que, pour faire court, je suppose connu de mon lecteur (*op. cit.*, p. 380-384).

éclair de « foudre » sur le fonctionnement nécessairement implicite du « jeu » littéraire.

Autant que celle de « l'acte », cette métaphore du « jeu » est fréquente chez lui, en prose comme en vers. Elle renvoie certes à un ludisme verbal et à une disposition intellectuelle où se mêlent distance au rôle et méticuleuse adhésion à ce rôle (toute la correspondance parisienne comme tout le comportement social de Mallarmé en portent les marques). Elle renvoie également à cette conviction qu'il s'est faite, et dont témoigne toute la conférence anglaise, que la littérature ne fixe pas seulement des règles à son propre « jeu », mais qu'elle se confond largement avec ces règles. Comme la Cité — « lieu abstrait », dira-t-il, « nulle part situé »<sup>52</sup>, reposant sur une « fiction » sociale incorporée par chaque citoyen, lequel, en « contribuable soumis [...], paie de son assentiment l'impôt conforme au trésor d'une patrie »<sup>53</sup> —, la littérature s'édifie sur un « rien » primordial, un « vide » fondamental. De même encore que la Cité avec ses institutions, le texte de sa Constitution, ses monuments, ses fêtes publiques, elle ne renvoie pas davantage à quelque transcendance : elle ne renvoie qu'à elle-même, comme ensemble — inscrit dans les « esprits » — d'écoles et de chapelles, de rivalités et d'alliances stratégiques, de genres et de pratiques, de codes formels et de normes de comportements, d'espaces de sociabilité et d'instances de publication ou de consécration, — réseau à la fois matériel et immatériel canalisant le flux des intérêts, les choix stylistiques et les trajectoires de carrière. D'une certaine manière, c'est bien là, notons-le, ce que le sonnet installé au seuil du recueil des *Poésies* affirme d'entrée de jeu avec une semblable ironie — « *Rien, cette écume, vierge vers / A ne désigner que la coupe* » —, en ce que le texte, à la fois, s'y désigne comme ne désignant que lui-même à travers le « rien » qu'il exprime, et désigne fortement qu'il ne doit de se dire qu'à la circonstance et au contexte dans lequel il s'exprime — en l'occurrence un banquet poétique. Par ondes concentriques, à partir de la coupe levée en geste de santé adressé aux convives, le poème y renvoie aux poètes rassemblés (et au lecteur pris dans d'autres réseaux, s'il ne s'agit pas d'un pair), à l'occasion qui les rassemble, au rituel social du banquet et au champ à l'intérieur duquel ce banquet s'inscrit et prend sens. Et ce qui vaut pour *Salut* vaut pour la plupart des poésies de la maturité, hommages, dons, tombeaux, textes de circonstance ou de commande, en même temps clos sur eux-mêmes, dans leur contraction formelle, et reflétant à travers cet autotélisme même l'autonomie et la circularité du champ poétique auquel, à

52. Note ajoutée par Mallarmé lors de l'édition en volume du texte de sa conférence sur *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 656.

53. *La Musique et les Lettres*, O.c., p. 653.



leur façon, ils paient leur « assentiment », leur « impôt » de croyance. Mallarmé ne l'avait-il pas déjà laissé entendre à Verlaine dans sa fameuse lettre autobiographique ? Au regard du « Livre », objet d'un « travail personnel [et] anonyme », ses poèmes — autant de « morceaux », de « chiffons » ou de « bribes »<sup>54</sup> — ne sont, lui confiait-il, rien d'autre que des « cartes de visite » adressées aux « vivants » pour leur faire savoir qu'on est bien des leurs, qu'on communie avec eux dans la même *illusio*, sauf à être « lapidés d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu »<sup>55</sup>.

Hérésie suprême en somme, « démontage impie » en effet : la poésie, comme activité sociale, tournée vers un public de pairs à satisfaire, vit de l'illusion qu'elle secrète et à laquelle elle répond. Mais Mallarmé est un anarchiste prudent. Il ne minera pas les « substructions » de la Cité Littérature, il les illuminera, portera sur elles un éclairage de biais, diffus, à l'image des « lampions » égayant les fêtes citoyennes du grand « simulacre » républicain. Il lèvera l'illusion sans la casser, restera au bord de l'attentat. Dans ses écrits théoriques et critiques, son désenchantement littéraire, son incrédulité poétique, il les voilera d'équivoque, les tournera, pour l'un, en idéalisme trop affiché, presque auto-parodique, et, pour l'autre, en conviction trop proclamée, donc suspecte, de ce que le poète seul communie avec l'authenticité du monde. Quant à sa poésie, après 1875, elle s'écrira entre don et deuil : don du poème, parce qu'il faut bien faire acte de présence, adresser sa « carte de visite » aux « vivants » ; deuil de la Poésie, mise au tombeau des illusions défuntes. Celui qui représentera le poète, dans le *Coup de dés*, sous les traits d'un « Maître [...] cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient »<sup>56</sup> maintiendra le secret, en ne l'indiquant que de façon obscure, allusive, et, rescapé de la « supercherie », n'échappera peut-être à « l'insupportable conscience de faire quelque chose d'absurde »<sup>57</sup> qu'en poursuivant l'inaccessible rêve du grand Livre anonyme, dans lequel le monde avec toute littérature viendraient, enfin, se résorber<sup>58</sup>. Cette sommation du monde et de la littérature

54. Il les désigne encore, par ailleurs, comme autant de « devoirs de collégien » (lettre à Octave Mirbeau, 5 avril 1892, *Correspondance*, tome V, Paris, Gallimard, 1981, p. 64).

55. *C.L.*, p. 587-588. J'ai longuement analysé sous cet angle ce passage de la lettre à Verlaine (le seul que celui-ci ne recyclera pas dans l'article qu'il préparait sur son confrère pour la série des *Hommes d'Aujourd'hui*) à l'occasion d'une communication au colloque Mallarmé de Cerisy-la-Salle (1997), « Du sens des formes au sens du jeu : itinéraire d'un apostat », Actes du colloque Mallarmé (sous la direction de B. Marchal et J.-L. Steinmetz), Paris, Hermann (sous presse).

56. *O.c.*, p. 462-463.

57. Lettre à Élémer Bourges, 1<sup>er</sup> mars 1897, *Correspondance*, tome IX, Paris, Gallimard, 1983, p. 92.

58. Encore faut-il faire le départ entre les textes programmatiques publiés « Quant au Livre » et la forme concrète que prendra — provisoirement ? — le projet. Constituées en majeure partie

— qui est aussi sommation faite au monde et à la littérature de s'abolir dans une « Fiction » ultime — constitue peut-être bien, toutefois, l'acte anarchiste le plus violent jamais postulé par cet homme si « doux » et si « modeste ».

de calculs et de notes portant sur le financement de l'œuvre, sur la structure matérielle de son support et sur son dispositif de performance et d'édition, les esquisses du « Livre » publiées par Jacques Scherer montreront encore un Mallarmé essentiellement attentif aussi bien au dispositif de production matérielle, de circulation et de réception du texte-objet qu'aux mécanismes présidant à la production (et à la reconnaissance) de sa valeur proprement symbolique. Volées au secret du laboratoire, elles témoignent à leur manière de la lucidité critique, pratique, avec laquelle le poète n'a pas cessé de considérer le fonctionnement de l'espace littéraire.