

ainsi « éclaté ». Il reste, quoi qu'il arrive, étranger au monde de l'étant : « Voix étrangère au bosquet » car l'oiseau inconnu ne relève pas de l'ornithologie; de plus, il n'a sans doute pas de « réalité » : « Ou par nul écho suivie ». Ce chant est étrangeté et silence : il est semblable au mythique « chant du cygne » et, comme lui, unique et lié à la mort, du moins à la chute. L'ascension hyperbolique implique sa retombée, prévisible, calculable, et l'acmé du mouvement ou de l'événement-avènement est aussi le point où se ramasse l'entière de la courbe pour acquiescer à la retombée comme à son destin le plus propre. C'est pourquoi le verbe « éclater » (au v. 3) trouve enfin son sujet en « L'oiseau qu'on n'ouït jamais/Une autre fois en la vie ». Chaque hyperbole esthétique, chaque chant est ainsi une création absolue, se jouant *par et contre* la mort du chanteur.

Mais cette évocation du « cygne », fût-ce sous son aspect le plus mythique (il n'est toutefois pas nommé), éveille soudain chez le poète un doute sur l'identité exacte du « hagarde musicien », du farouche et « indomptable » chanteur (selon le sens étymologique de « hagarde ») qui s'est ainsi exercé à corps perdu. Le « chant du cygne » devient alors le *prétexte* du poème bien que *produit* par lui seul (au double sens du terme) et il naît comme une présence absente d'oiseau (semblable à celle de la baigneuse de *Petit air*, I), seconde par rapport à l'émergence même du texte mais prégnante. Le poète se demande alors « si de [son] sein (*à lui, poète*) pas du sien/A jailli le sanglot pire » : le poète reste bien sûr le seul vrai responsable du chant évoqué mais il serait tentant d'attribuer l'épiphanie de ce dernier à un autre agent, mythique ou réel, qui prendrait sur lui le déchirement du « sanglot pire », accompagnant l'inévitable retombée. Si le « pré-texte » du chant pouvait se vérifier en sa détermination d'étant l'on devrait sans conteste pouvoir en considérer le cadavre, la proche ou prochaine charogne : « Déchiré va-t-il entier/Rester sur quelque sentier! »

Le distique extérieur se propose bien de nous ramener une fois de plus au réel, à l'étant en sa matérialité brute : situé entre l'exclamation et l'interrogation et sur le mode d'un futur proche mais incertain, il prolonge, avec toutefois une relative incertitude, le vœu du poète qui serait de se décharger sur quelque étant-prétexte de la violence du chant et d'échapper ainsi au déchirement, à la nécessaire retombée qui est une mort à part entière. La charogne du « chanteur » sur un sentier bien « réel » serait à la fois une preuve de la puissance du chant et de son innocuité pour le poète à l'œuvre. Car le retour au réel en son évanescence trahit, ici, plutôt une volonté d'échappatoire que l'« espoir » précédemment placé en un rebond ou une renaissance, à partir de l'étant en son essor particulier, de l'événement transcendantal fondateur. Le poème et le poète ne peuvent et ne doivent, en fait, compter que sur leurs propres forces, que sur la puissance propre au monde qu'ils sont, par le chant qui vraiment chante, capables d'ouvrir au-delà de tout étant, dans la dimension ontologique et radicale d'un « être-au-monde » revivifié¹⁵. Tel sera le chant des poèmes majeurs!

Serge MEITINGER
(Université de La Réunion)

15. Nous nous permettons de renvoyer pour une analyse plus détaillée des deux « petits airs » à notre : « Un exercice de lecture : *Petit Air I* et *Petit Air II* de Mallarmé. Approche de la poésie moderne », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 206, p. 25-42, Bruxelles, avril-juin 1995, et pour une approche d'ensemble plus large à notre thèse d'état ainsi qu'à notre *Stéphane Mallarmé* (Hachette, 1995).

LE PÉRIPLÉ ET LA BOUCLE « AU SEUL SOUCI DE VOYAGER... »

« Salut, exact, de part et d'autre – »
Le Mystère dans les Lettres

Inséré par sa fille Geneviève, avec le *Tombeau* de Verlaine (62) et l'*Hommage* à Puvis de Chavanne (64), dans la maquette finale du recueil des *Poésies* édité chez Deman en 1899, le sonnet « *Au seul souci de voyager...* » (65) est le dernier poème publié de son vivant par Mallarmé, peut-être le dernier qu'il ait écrit¹. On pourrait être tenté, du coup, de lui reconnaître la portée testamentaire d'un message formulé à l'approche de la Nuit définitive, entre pâleur et sourire, par un homme désespérant de ses propres chances de durer. Évitions toutefois de donner dans ce genre d'« illusion biographique »² et de prêter à ce texte, du fait de sa position extrême, un statut d'exception ou quelque aura crépusculaire : non seulement le hasard ne saurait faire sens de lui-même, aussi « objectif » ou éloquent qu'il paraisse, mais encore le sonnet qui va nous occuper adopte sous plusieurs aspects, touchant à sa forme comme à sa construction thématique, un schéma dans lequel la plupart des *Poésies* postérieures à *L'Après-midi d'un faune* se sont tour à tour coulées. Si portée testamentaire il y a, elle n'émane pas du texte lui-même, de sa propre charge rhétorique, pas plus qu'il ne la reçoit de la ponctualité de son événement : c'est de ce schéma général qu'elle provient, plus exactement de l'acte que ce schéma prescrit, et dont procède de manière indécelable la double dimension circonstancielle et funéraire de l'écriture poétique mallarméenne.

Comme tant d'autres en effet, « *Au seul souci de voyager...* » est un poème de circonstance et, qui plus est, un texte de commande. Le 30 septembre 1897, Camille Mauclair faisait part à Mallarmé du projet de leur amie commune Juliette Adam de réunir, pour les publier sous la forme d'un album de luxe et sous le haut patronage de

1. Ces trois sonnets sont de composition postérieure, en effet, à l'établissement par Mallarmé de la maquette envoyée à Edmond Deman en novembre 1894. Comme d'autres, l'édition procurée par Bertrand Marchal chez Gallimard (coll. « Poésie » et « Bibliothèque de la Pléiade ») reproduit l'édition de 1899. On peut le regretter, eu égard à la minutie avec laquelle le poète avait architecturé son recueil. On peut d'autre part se demander pourquoi Geneviève a retenu ceux-là parmi les inédits postérieurs à 1894 – le *Petit Air guerrier* et « *Toute l'âme résumée* » ayant paru l'année suivante et deux ans plus tard le sonnet « *Dame sans trop d'ardeur* » et le rondel « *Si tu veux nous nous aimerons* ». Sans doute, pour une part, parce que ces trois poèmes, à la différence de ceux-ci, faisaient série (en tant qu'hommages posthumes) et pouvaient aisément compléter la section des Tombeaux déjà ménagée comme telle dans la maquette. On remarquera, sous ce rapport, que l'insertion de l'*Hommage* à Puvis dans la série allant du *Tombeau d'Edgar Poe* au sonnet à Vasco contribue à transformer ce poème, publié en janvier 1895, donc trois ans avant la disparition de l'artiste, en une sorte d'oraison funèbre ou de commémoration par anticipation – ce qui est d'ailleurs pour nous, mais rétrospectivement. Du reste, il est bien question de gloire posthume, d'un « pas futur » et, ne serait-ce que par la négative, d'un « linceul ». Preuve, s'il en fallait qu'une, que la disposition d'un texte au sein d'un ensemble informe, sinon le texte lui-même, du moins sa lecture. Preuve aussi de la tournure funéraire que prend toujours, en quelque façon, le poème mallarméen.

2. L'expression est de Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62/63, juin 1986, p. 69-72.

la reine Marie-Amélie de Portugal, les apports de « divers artistes de grande notoriété française » à la commémoration du quatrième centenaire de l'ouverture de la route maritime des Indes par Vasco de Gama. L'album serait vendu, lui précisait-il, « au profit des orphelinats patronnés par la couronne »³. Mallarmé s'exécute, adresse son manuscrit à la commanditaire en janvier 1898. L'ouvrage, coédité à Paris et Lisbonne, sort de presse deux mois plus tard, quelques jours avant les cérémonies portugaises du centenaire, sous le titre *Album commémoratif. À Vasco de Gama. Hommage de la pensée française, 1498-1898*. Le sonnet y figure sous deux formes, un fac-similé du manuscrit autographe surmontant son impression en petits caractères à gauche.

Cette première version publiée du poème présente, notons-le, quelques variantes intéressantes – dans un sens comme dans l'autre – par rapport à la version Deman, fondée sur un manuscrit peut-être antérieur à celui qui avait été reproduit dans l'Album : absence de point final dans le texte imprimé ; « Ce salut va, le messenger » au lieu de « Ce salut soit le messenger » au troisième vers dans le texte autographe comme dans le texte imprimé ; et de même, au huitième vers, « Un oiseau d'ivresse nouvelle » au lieu de « Un oiseau d'annonce nouvelle. » De ces leçons, il y aura, chemin faisant, quelque leçon à tirer.

En plaçant le sonnet à Vasco à la suite des Tombeaux et des Hommages (60-64), Geneviève a vu juste : le « salut » envoyé en « messenger/Du temps » au vieux navigateur s'inscrit bien dans la ligne d'écriture tracée par les oraisons funèbres à la mémoire de Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner. Même allure oratoire (bien que plusieurs crans en dessous dans l'emphase⁴), passant tantôt par l'interpellation abrupte d'un destinataire qui est aussi l'objet du discours – « par avance ainsi tu vis » (64), « cap que ta poupe double » (65) –, tantôt par une adresse plus diffuse à la communauté des poètes et des artistes dont fait partie celui qui parle – « notre idée » (60), « Toujours à respirer si nous en périssons » (61), « notre vagabond » (62), « Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire » (63). Même rhétorique du nom, intervenant vers la fin, voire, c'est le cas ici, à l'extrême fin du texte⁵, comme s'il s'agissait, en en retardant la désignation, de faire du sujet de l'hommage une sorte de produit ou d'effet de la formulation poétique (alors que son nom constitue en réalité, comme souvent chez Mallarmé, l'une des matrices formelles dont sort cette formulation). Même enfouissement du sujet de la célébration dans une sorte d'épaisseur historico-mythologique, implicite car allant de soi dans le sonnet à Vasco (où cette épaisseur, rendue cependant sensible par ce qui la traverse – le « salut [...] messenger/Du temps » –, dépend de la circonstance et du geste commémoratifs auxquels le texte répond), explicite et figurée sous diverses espèces dans les autres sonnets : lutte de l'Ange et de la Bête (pour Edgar Poe), culture égyptienne (pour Baudelaire et, dans une moindre mesure, le hiéroglyphique Wagner), réminiscence évangélique (celle de Marie de Magdala au tombeau du Christ pour Baudelaire, élargie dans celle des femmes au Saint Sépulcre pour Verlaine). Plus fondamentalement, tous ces textes mis en série satisfont à la même

3. Lettre de Camille Mauclair à Mallarmé, 30 septembre 1897, citée par Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan (auxquels sont empruntées ces données bibliographiques) dans leur édition des *Poésies complètes*, Paris, Flammarion, 1983, p. 446.

4. De Poe à Verlaine, puis de Wagner à Puvion, la grandiloquence va déjà déclinant.

5. C'est le cas également dans le *Billet* à Whistler (53) ainsi que dans « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* » (57) si l'on veut bien considérer le mot « Cygne », avec sa majuscule, non seulement comme une façon de désigner le résultat final de la transposition du « cygne d'autrefois » sur un plan symbolique supérieur, mais aussi comme son nom.

opération symbolique, dont le vers d'attaque du premier poème a fortement énoncé le principe : « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » (60). À l'égal de Poe transfiguré en figure emblématique du « Poète », Vasco traverse le temps en voyageur habité par le « seul souci de voyager ». Poète absolu ou pur voyageur, tous deux se trouvent ainsi confondus avec leur propre essence enfin manifestée, soustraite aux contingences qui l'opprimaient, pour l'un victorieuse des rumeurs et des sarcasmes des contemporains (« Eux »), pour l'autre libérée de l'objectif auquel elle avait été historiquement assujettie (ouvrir au colonisateur la route maritime des Indes).

Dans cette structure commune, il faut évidemment faire la part de ce qui relève du genre très convenu du texte à fonction funéraire ou commémorative, qui prescrit cette emphase teintée de connivence, ces métaphores grandioses, ces vibrants appels en direction du défunt mis au tombeau ou de l'acteur de l'événement rappelé à la mémoire collective, de même qu'il commande cette démarche, conduite avec l'assentiment silencieux de tous les participants au rituel, consistant à remplacer la réalité par un mythe, à substituer les chiffres d'une légende aux faits avérés par l'histoire. Rien que de très attendu aussi, d'un discours de commémoration, qu'il marque du même coup la date d'un exploit et son intemporalité, tout en soulignant à la fois sa particularité historique et sa valeur symbolique générale. De là, s'agissant du sonnet à Vasco, que le « temps » soit tout ensemble un « cap » – un moment donné dans le cours de l'histoire, quand bien même est-il toujours en train d'être « doublé » – et l'élément englobant à l'intérieur duquel le « messenger » et son destinataire se portent réciproquement à la rencontre l'un de l'autre (l'un allant en direction du passé commémoré, l'autre en direction du présent de la commémoration). De là, d'autre part, que le rappel du lieu géographique précis auquel le nom de Vasco est associé (l'« Inde ») dilue instantanément ce lieu dans une vague et somptueuse généralité (« une Inde splendide et trouble »). Tout discours a son protocole, tout texte a ses lois, et Mallarmé poète de circonstance est passé maître dans l'art de mettre en œuvre, pour en jouer, les contraintes qui pèsent sur la parole, surtout dans ces moments solennels où celle-ci se confond avec l'office qu'elle remplit. En ce sens, « *Au seul souci de voyager...* » satisfait pleinement au contrat que le poète s'est vu assigner par le seul fait d'accepter la commande de Juliette Adam en même temps que la perspective gratifiante de figurer dans l'« hommage » rendu par « la pensée française » à l'explorateur portugais⁶. Autant dire que l'intervention proprement mallarméenne n'est pas dans cette structure

6. Il y a chez Mallarmé, chaque fois qu'il s'acquiesce d'un texte de commande lié à quelque circonstance solennelle, une conscience ironique des règles qu'il mobilise et du rituel dans lequel il s'inscrit, qui met son texte en décalage critique par rapport à la formalité à laquelle cependant il obéit. Toast prononcé à un banquet de poètes, *Salut* (3) disait en même temps ce qu'il y a lieu de dire en pareille circonstance (je lève mon verre en hommage à ce qui nous réunit aujourd'hui) et qu'il se limitait à ne dire que cela, c'est-à-dire « rien » en effet, ou presque rien. La parole en public, la parole au public est en soi vide : c'est le public auquel elle s'adresse, c'est le lieu où elle s'exprime, c'est le statut de qui s'exprime par elle qui viennent la remplir. Le 9 février 1893, par la voix du président du septième banquet de *La Plume*, rien ainsi n'aura été dit que le fait de dire que quelque chose avait à se dire conformément au code social du toast (en d'autres termes, ceux du *Coup de dés*, « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU »). Et lorsque ce texte prendra place au seuil du recueil des *Poésies*, il deviendra appel à l'activité symbolique du lecteur, façon de l'avertir que le dispositif du poème, parce qu'il est vide de sens sous « [sa] couche suffisante d'intelligibilité », vaudra par la signification qu'il saura, lui lecteur, y faire jouer. En mai 1898, parmi celles des représentants de « la pensée française », une voix s'élève pour ne désigner rien d'autre en apparence – si l'on réduit le sonnet à Vasco à sa seule proposition principale : « [que] ce salut soit le messenger du temps [auprès de Vasco] » – que le simple fait qu'elle se soumet, pour la cause et jusque dans les apories temporelles qu'il soulève, à la forme, aux conditions et aux enjeux du discours de commémoration.

de base, qui s'est imposée au poème et que le poème, s'il la reproduit, n'a pas produite. Elle agit en d'autres agencements et en particulier dans le traitement auquel, sans paraître y toucher, elle soumet cette structure pour en faire le socle d'une réflexion sur l'acte poétique, et du sonnet à Vasco le lieu de réaffirmation d'une esthétique.

Il faut beaucoup de naïveté – et une bien grande surdité aux nombreux avertissements adressés par Mallarmé à ses lecteurs – pour croire que ce poème, celui-ci comme d'autres de la même plume, renferme une signification cachée. Contrairement aux idées reçues, contrairement même à ce que laissent penser certaines des figures que le poète, faute de mieux, utilise pour le faire savoir, le poème mallarméen est sans profondeur. Rien ne s'y trouve abrité sous cette « couche suffisante d'intelligibilité », juste bonne à « détourner l'oisif », à laquelle l'auteur du *Mystère dans les lettres* réduisait le sens littéral du texte poétique. On ne s'est pas assez méfié de la fameuse métaphore du « trésor », construite par opposition au « sens même indifférent » et situant l'ineffable « miroitement » du texte « en dessous [...] de la surface concédée à la rétine »⁷ : elle brouillait les cartes en faisant miroiter une intériorité précieuse du poème là où il s'agissait avec elle de désigner, non pas un solide gisement enfoui sous les mots, attendant d'être exhumé, évalué, monnayé, mais un mouvement formel de signification allant en « trainée de feux » d'un mot à l'autre au fil du texte (par quoi, en réalité, la métaphore du « trésor » fait sens métonymiquement : elle renvoie au « miroitement » des signes à même le tissu textuel, aux reflets dont ils s'allument à distance, c'est-à-dire aux valeurs réciproques qu'ils prennent dans le système qui les distribue sur la page et dans l'espace prosodique du sonnet)⁸. C'est sans doute l'apport le plus important de Mallarmé à la théorie du discours poétique – et son geste de rupture le plus net avec les illusions entretenues par le rabattement du texte à dimension littéraire sur le texte à fonction référentielle – d'avoir fait valoir que la signification n'est pas un contenu, pouvant être enlevé du texte et échangé contre quelque paraphrase (ce que fait absurdement, inutilement, toute exégèse), mais une poussée des mots, une dynamique imprimée par le jeu des places qu'ils occupent, après « Transposition », dans la « Structure » du poème⁹.

7. « Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue. [...] Si, tout de même, n'inquiétait je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine – il attire le soupçon : les malins, entre le public, réclamant de couper court, opinent, avec sérieux, que, juste, la teneur est inintelligible » (*Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 273).

8. « Les mots, d'eux-mêmes, écrit ainsi Mallarmé, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en paroi de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence » (*ibid.*, p. 279).

9. Autrement dit (en termes plus sévères), proche en cela du schéma de la connotation que décriront Hjelmslev puis Barthes, la signification poétique selon Mallarmé est un processus sémiologique second, dans lequel l'ensemble organisé des signes, sous leur double aspect expressif et sémantique, fonctionne en tant que signifiant général d'un signe supérieur, dont le signifié ne sera pas présent au poème mais qui dépendra de la relation, dynamique elle aussi, que le lecteur entretiendra avec la « Structure » que le poème offre à son activité. Sous pareil angle, le produit jamais fini de ce processus de signification, loin d'être interne au texte, prend forme et substance au bord extérieur de celui-ci, là où se rencontrent et interagissent le poème et sa lecture, la machine à connotations qu'est le texte et l'opérateur aux commandes qu'est le lecteur. D'où l'insistance que Mallarmé ne cesse pas de porter sur la lecture comme « pratique » et « participation au livre ». (« Transposition » et « Structure » sont les deux « visées » que Mallarmé, dans *Crise de vers*, assigne au travail de l'écriture poétique comme suspens du pouvoir référentiel des mots et comme agencement de ces mots dans l'espace prosodique. Voir *Divagations*, éd. citée, p. 248).

De ce fonctionnement du texte poétique selon Mallarmé, le sonnet à Vasco est doublement exemplaire.

1. D'une part, il répond en effet au principe voulant que le sens « indifférent », ici prescrit par l'occasion et la commande, tienne lieu, à travers les mots qui l'expriment et les relations formelles que ceux-ci entretiennent, de support d'une signification aussi plurielle que mobile. Ainsi, ce texte qui se désigne lui-même comme « salut » et comme simple porteur d'un message dicté par le code de la commémoration – ce qu'il est bien et ce à quoi il prétend se réduire si l'on en croit sa proposition principale : « Ce salut soit le messenger/Du temps [adressé] Au seul souci de voyager » – développe deux grands axes sémantiques étroitement soudés l'un à l'autre, et dont chacun se dédouble pour faire jouer chacun des aspects qu'il présente en tant que teneur et véhicule de l'autre, selon une réversibilité de la métaphore qui est monnaie courante dans les *Poésies* de la maturité.

L'un de ces axes est celui de la *destination*, entendue – voici le premier dédoublement – aux deux sens du terme, simultanément comme but d'un voyage, d'un déplacement dans l'espace, et comme adresse d'un message ou d'un « messenger » à un destinataire, ou encore comme instance réceptrice visée par un processus de communication : voyage sans fin de Vasco d'un côté (le voyageur et son « seul souci » étant nommés symétriquement aux deux extrémités du poème)¹⁰ ; message du « salut » de l'autre, lui-même comparé par le biais d'un « comme » (vers 5)¹¹ au message de l'oiseau « d'annonce nouvelle ». Notons que ces deux motifs du voyage et du message sont fortement connectés, à la première strophe, par la rime « voyager/messenger » (vers 1 et 3), jouant là comme indice ponctuel d'un fonctionnement symbolique diffus. Simple en apparence, la construction du texte met ainsi en place, du point de vue où nous sommes, deux plans métaphoriques dont l'un recouvre l'autre, ou plus exactement dont l'un s'embraie à partir de l'autre. Si le « messenger », dans le mouvement qui le porte en direction de son destinataire, est identifié par tout le jeu du poème au voyage accompli par un Vasco habité par le « seul souci de voyager », il est aussi, à un second niveau, inférieur au premier ou subordonné à celui-ci, identifié à l'oiseau dont l'agitation laissera de glace l'ironique navigateur. Cette double métaphore n'a rien de décoratif : elle communique au « salut » (et par conséquent au poème qui se confond avec lui) certaines des propriétés que partagent à bien y regarder, aussi contradictoires que soient les enjeux qu'ils poursuivent, les cris de l'oiseau « d'annonce nouvelle » et le voyage accompli par le Vasco mallarméen. Monotones, insistants, répétés, ces cris échoueront à fléchir la détermination de l'éternel voyageur : leur « annonce » restera sans effet, comme restera sans séduction, malgré sa trouble splendeur et en dépit des richesses qu'elle promet, la terre « nouvelle » annoncée par eux. Échec, ainsi, de ce second « messenger », dont le « chant », s'il parvient bien à son destinataire, au moins en se « reflétant » jusqu'à lui, n'atteindra pas son but : Vasco continue, imperturbable, et met par là en échec cette autre forme de destination voulant qu'à l'ordinaire tout voyage pose un but et prenne fin lorsqu'il atteint ce but.

10. De « voyager » à « Vasco », l'isotopie *voyage par mer*, par glissements métonymiques successifs, traverse tout l'espace du poème : « outre une Inde », « cap », « poupe », « vergue », « caravelle », « barre », « gisement » (au sens de situation des côtes).

11. Ce « comme » est bien entendu susceptible de deux lectures, le construisant d'une part en tant qu'outil de comparaison, d'autre part en tant que conjonction de temps. Dans le premier cas, il relie par analogie le « salut » à « l'oiseau » comme deux messagers l'un à l'autre : dans le second, il relie par synchronie le moment où le « cap » est doublé par Vasco et l'agitation frénétique de l'oiseau l'appelant en vain à s'y arrêter.

Échec probable dès lors, car postulé par la logique de la métaphore, du « salut » poétique adressé à travers le temps : pas plus peut-être que l'oiseau s'agitant en vain, le premier « messenger » ne parviendra à remplir sa mission, ni même – on peut en faire l'hypothèse – à rejoindre son destinataire. Retenons pour la suite cette mise en échec de la communication conçue comme transport d'un message à bonne fin, que ce message tienne du contenu à transmettre ou de l'instruction à donner. Elle implique, à travers toute la machinerie du sonnet, une autre représentation de la communication, valant pour le discours poétique tel que Mallarmé le conçoit.

Le second axe directeur du poème est bien évidemment celui de l'espace et du temps, liés à trois niveaux, pour faire vite, par un rapport de métaphorisation réciproque. Premier niveau : l'espace est au voyage de Vasco ce que le temps est au « salut » à Vasco, à la fois l'élément à l'intérieur duquel l'un et l'autre se déplacent et leur apparente condition d'effectuation (car pour que le mouvement du voyage ou de l'envoi se développe, il faut bien, croit-on, poser un ici et un là-bas, un lieu de départ et un lieu d'arrivée, un avant et un après, un point d'émission et un point de réception). Deuxième niveau : l'apposition « temps, cap » (vers 4), qui au-delà de son sens – banal, soumis au code et aux clichés du discours commémoratif, renvoyant simplement au fait que l'exploit de Vasco échappe au temps, reste à jamais présent à la mémoire des hommes – indique, tout en y procédant de manière abrupte, le réciproque rabattement du temporel sur le spatial. Troisième niveau, embrassant la totalité du poème et sous-tendu par la comparaison du « salut » et de l'« oiseau » : si l'un est dépêché en « messenger/Du temps » auprès de Vasco, l'autre annonce à celui-ci un point de l'espace, lui signale la proximité d'une terre, lui fait miroiter la promesse d'inestimables gisements. Au salut/oiseau répond ainsi un temps/espace¹², dont l'unité poétiquement construite constitue l'espace-temps au travers duquel le pur voyageur trace sa route sur la carte sans bord des explorations sans objet.

Un troisième axe se développerait alors, celui du mouvement, s'il ne résultait, en réalité, de l'articulation logique des deux axes de la destination et de l'espace-temps. Mouvement du « salut » allant « Au seul souci de voyager », en remontant la ligne du temps et à rebours de la linéarité du poème¹³. Mouvement du navigateur passant « outre », « sans que la barre ne varie », sourd aux sollicitations terrestres. Mouvement de l'annonce allant « jusqu'au/Sourire du pâle Vasco », confondu lui-même avec le « seul souci » qui l'anime de voyager pour voyager. Mouvements frénétiques de l'oiseau s'agitant en vain, mêlant la blancheur de plume de ses « ébats » à la blancheur de l'écume dans laquelle il « plonge » et dont il s'enlève au même rythme de houle que la « vergue » qui le porte, à l'extrémité de la « caravelle » fendant les flots. Mais voici le plus important : comme souvent chez Mallarmé, ce que le texte

12. La formule de cette double métaphore serait celle-ci : salut messenger (du temps) = oiseau annonciaire (d'un point de l'espace). En toute rigueur, cette formule devrait prendre aussi en compte le double fait que, d'un côté, le « temps » est le mandataire du « messenger », cependant que, de l'autre, l'espace est l'objet de l'annonce.

13. La remontée dans le temps du « salut » est en effet syntaxiquement représentée par l'inversion grammaticale des positions respectives occupées par le « messenger » et celui auquel il s'adresse (« [le] seul souci de voyager », métonymie pour Vasco). Sous cet aspect, le tiret du vers 3, dans un texte aussi peu ponctué, fait fortement sens : non seulement il sépare et relie à la fois le destinataire et le destinataire, mais il pourrait bien figurer graphiquement un morceau de cette ligne du temps sur laquelle ceux-ci se déplacent à la rencontre l'un de l'autre. On se souviendra par ailleurs que la seconde version du sonnet marquait davantage et plus explicitement le mouvement de déplacement imprimé par l'envoi du « salut » : « Ce salut va, le messenger ».

dit, l'espace qu'il représente, la temporalité qu'il installe ne sont que des moyens mis au service de l'orchestration verbale, que des façons de donner prise et champ au mouvement de la diction. À ces mouvements figurés ou désignés répond en effet le mouvement textuel du poème qui les représente, formé d'une seule phrase se développant par concaténations successives à partir d'une proposition principale réduite à sa plus simple expression (un sujet, un verbe copule, un prédicat) et qui, à différents endroits stratégiques, autorise une grande mobilité de la syntaxe. On a vu déjà que le « comme », à l'initiale de la deuxième strophe, était tributaire d'une double fonction et par là susceptible d'une double entente. Mais quel est, par ailleurs, l'objet direct du verbe « criait » ? Autrement dit, qu'annonce à grands cris l'oiseau ? Annonce-t-il « Un inutile gisement », aussitôt périphrasé en « Nuit, désespoir et pierrerie » ? Ou annonce-t-il directement « Nuit, désespoir et pierrerie » cependant que l'« inutile gisement » deviendrait le complément d'objet du verbe « varie »¹⁴ ? Les deux solutions s'imposent en même temps, avec cet effet d'imbriquer sans les hiérarchiser deux significations simultanées. Dans la première construction, le mot de « gisement » conjugue déjà les deux sens de « minerai enfoui » (l'oiseau annonce les richesses cachées de l'Inde) et de « trajectoire de navigation par rapport à la côte » (l'oiseau exhorte Vasco à dévier de sa course, à rectifier son chemin en faisant cap sur l'Inde, qu'il est en train de doubler). Mais dans la simultanéité des deux constructions possibles, c'est à l'adjectif « inutile » qu'il revient de cumuler deux sens, de valeurs opposées et respectivement associées à l'un et à l'autre des emplois du mot « gisement ». Si en effet le « gisement » est ce que « la barre ne varie » pas, dans ce cas son inutilité renvoie à la gratuité du périple entrepris par Vasco, suivant une « inutile » direction, ne visant d'autre but que le mouvement sans fin (l'adjectif est alors nimbé de connotations positives, baigné dans la beauté toute mallarméenne de l'« acte vide »¹⁵). Si par contre le « gisement » est ce que l'oiseau crie et ce à quoi le navigateur inflexible oppose un sourire ironique, son inutilité exprime la banalité, l'insignifiance, la nullité des choses terrestres, si précieuses qu'elles paraissent, au regard de l'incalculable idéal habitant le « pâle » voyageur de l'absolu.

La séquence « Nuit, désespoir et pierrerie », véritable accumulateur d'énergie rhétorique, multiplie, en ce sens, les faits de mobilité. Non seulement par sa fonction syntaxique d'ensemble, ambiguë en effet, mais aussi par l'abrupte juxtaposition qu'elle opère de trois éléments entre lesquels les relations logiques et sémantiques restent floues, à charge pour le lecteur de les établir, tant à l'intérieur de la séquence que sous l'aspect des rapports (virtuels) que ses constituants entretiennent avec d'autres dans l'organisation générale du poème. Si « désespoir » s'enchaîne assez logiquement à « Nuit », on n'aperçoit guère comment « pierrerie » s'enchaîne aux deux autres, sauf à postuler ou bien que Vasco ne se détourne pas sans effort ni douloureuse abnégation des richesses promises par l'Inde, ou bien qu'il s'en écarte comme d'une tentation qui, s'il y succombait, renonçant à ce qui constitue son idéal, le plongerait dans la « Nuit » et le « désespoir ». Les rapports possibles entre ces éléments juxtaposés ne sont pas seulement de consécution et de prolongement de l'un par l'autre : aux deux extrémités, « Nuit » et « pierrerie » pourraient ainsi s'opposer comme l'obscurité à l'éclat, de même que « Nuit » contrasterait, verticalement pour ainsi dire, d'un côté

14. Le mot de « gisement » a en effet au moins deux sens – tous deux convoqués par le sonnet –, ainsi hiérarchisés par le Littré de 1874 : « 1° Terme de marine. Situation des côtes. [...] 2° Terme de minéralogie. Position des masses de minéraux dans certains terrains. Gisement en filons, par amas. »

15. *Un coup de dés*, éd. citée, p. 427.

avec la blancheur d'écume agitée par l'oiseau, de l'autre avec la pâleur de l'inflexible Vasco. Si par ailleurs « Nuit, désespoir et pierrerie » explicite « Un inutile gisement », le rapport métonymique entre « pierrerie » et « gisement » donne à supposer un rapport du même ordre entre « inutile » et « désespoir », deux mots à semblable dimension privative, que comporte également celui de « Nuit ». La superposition prosodique et graphique des vers 11 et 12 fait enfin valoir que les deux premières lettres du signifiant [nuit] inversent celles de l'article « Un » (NU/UN) et que l'ensemble de ce signifiant recompose dans un autre ordre les quatre premières lettres de l'adjectif « inutile » (NUIT/INUT). Entre ces différentes options, il n'y a pas lieu de trancher, pas plus qu'il n'y a lieu de hiérarchiser ces différentes observations (auxquelles bien d'autres pourraient encore venir s'ajouter). La logique du poème n'est pas discursive. Sa signification n'est pas arrêtée.

2. On pourrait être tenté d'assimiler le rapport qui s'établit entre la mobilité rhétorique du sonnet et les deux voyages qu'il évoque conjointement – le périple de Vasco et l'acheminement du « salut » à son destinataire – à un rapport entre un signifiant global et son signifié, celui-là étant chargé non seulement d'exprimer celui-ci, mais d'ajouter à sa mise en mots la redondance expressive d'une construction verbale adéquate à son objet. Quand elle ne la réduisait pas à une simple enveloppe ornementale, la vieille explication de textes s'aventurerait quelquefois, en veine d'audace, à identifier la forme à un tel redoublement du sens, intensité accessoire ou luxueux supplément apporté à l'expression d'un contenu absorbant l'intime substance du texte. Ce serait faire peu de cas de ce qui, sans doute, constitue le véritable exploit du sonnet à Vasco – non tant de figurer ce qu'il évoque, mais de mettre cette figuration et l'objet de cette évocation au service d'une représentation dynamique de l'activité poétique.

Au plus évident, l'anecdote commémorée, si glorieuse qu'elle soit, vaut comme occasion et comme support allégorique d'une réflexion sur l'écriture. Le périple « outre une Inde », le mouvement du « messenger » valent pour le périple et le mouvement textuels qui les portent. Voyageur dans l'absolu, voyageant pour voyager, le Vasco de Mallarmé, en rupture avec l'histoire, est en cela une figure du poète, pur écrivain, écrivant dans le seul « souci » d'écrire, c'est-à-dire à seule fin de mener l'expérience d'une écriture sans autre enjeu qu'elle-même¹⁶. Nul « gisement », aucune concrétion de sens n'arrêtera le cours d'une expérience passant « outre » tout devoir social de référence ou de transmission, préoccupée seulement de conduire et de figurer, à travers les mots qu'elle agence, un pur processus de signification. Le poème n'est pas le lieu de ce processus, ni son résultat : il est ce processus en mouvement perpétuel, qui se retourne sur lui-même en se prenant pour objet et que le sonnet à Vasco rend sensible, lisible, par au moins deux bouclages ou retournements formels. Ainsi au vers 2, où il est justement question de passer « outre », l'espèce de chiasme sonore et graphique voulant que « outre » se renverse dans « trou[ble] » (ou + tr devenant tr + ou) et qu'à l'intérieur de cette structure, « Inde » se redistribue dans « splendide ». Ainsi aux vers 1 et 14 – de façon plus puissante encore, puisque l'ensemble du poème s'en trouve affecté – le fait qu'aux deux extrémités se répondent non seulement deux désignations du voyageur, mais symétriquement le même son [o] : « Au seul souci de

16. On sait que de *Brise marine* (22) au *Coup de dés*, en passant par *Salut* (3) et « À la nue accablante tu » (71), la navigation (avec ses risques, de naufrage notamment) vaut chez Mallarmé comme métaphore privilégiée de l'écriture : le sonnet à Vasco n'échappe pas à cette règle, l'objet de la commémoration lui donnant même une force d'évidence, une légitimité toute particulières.

voyager »/Vasco » (rimant avec « jusqu'au »). Le sonnet, ainsi, fait cercle¹⁷ : en parvenant à sa fin apparente, le périple à travers les mots revient à son point de départ, à la fois sous l'aspect sonore et sous l'aspect sémantique (puisque Vasco est bien, métonymiquement, – et vice versa, – ce « seul souci de voyager » auquel s'adresse le « salut »). La réflexion sur l'écriture passe ainsi par une réflexion de l'écriture par elle-même, que le poème indiquera localement, au vers 13, en identifiant le transport du « chant » jusqu'à Vasco à un phénomène de reflet (« Par son chant reflété jusqu'au/Sourire du pâle Vasco »).

Il est frappant de trouver sous la plume du critique Edmond Scherer, dans un article de vulgarisation portant sur la phénoménologie hégélienne paru en 1861, une phrase qui semble donner la clé philosophique de l'inachevable processus dont le sonnet à Vasco développe la métaphore : « le mouvement de l'idée est un voyage éternel vers un but qui disparaîtrait s'il était atteint, vers un but qui n'est autre que ce voyage même »¹⁸. S'il n'est pas impossible que Mallarmé ait eu connaissance et fait son bien de cet article – dans lequel il est frappant également de retrouver certains traits de la phraséologie philosophique des lettres adressées à Cazalis, Lefébure ou Villiers aux lendemains de la crise dite de Tournon¹⁹ –, inutile toutefois d'y chercher quelque chose comme l'*hypotexte* du poème à Vasco (d'autres l'ont cherché, cédant au mirage des sources, du côté de Chateaubriand, de Wagner, de Baudelaire, de George Sand). Il suffit de prendre acte de ce que son thème vecteur – le voyage sans fin, le voyage-pour-voyager – fait partie à l'époque d'une vulgate hégélienne maintenue et indéfiniment recyclée par les écrivains saisis par le démon du spéculatif, à l'heure où c'est plutôt le paradigme néo-kantien qui domine parmi les philosophes de profession (de cette vulgate relevait déjà, en 1867, l'affirmation de Mallarmé selon laquelle « [sa] pensée a été jusqu'à se penser elle-même »²⁰). Au delà de l'événement commémoré et de l'événement de sa commémoration, le poème est à lui-même sa propre source.

Dans la structure circulaire qui vient d'être décrite, il n'est pas indifférent que le sujet grammatical du poème soit le poème lui-même (puisque il est bien « ce salut » envoyé en « messenger »). Il n'en est pas moins curieux qu'en se présentant comme un « salut », il se désigne du coup non seulement comme acte de langage, mais aussi comme acte de communication. Acte de langage, profération performative, le « salut » s'accorde parfaitement à l'autotélisme manifesté en acte par le sonnet – et d'autant plus peut-être que, donné pour un « messenger », il se confond avec le message qu'il véhicule et avec le mouvement qui le transporte, en amont jusqu'« Au seul souci de

17. L'absence de point final dans la version imprimée dans l'album commémoratif contribuait à cet effet de boucle, de mouvement perpétuel.

18. Edmond Scherer, « Hegel et l'hégélianisme », *Revue des Deux Mondes*, XXXI, 1861, p. 833.

19. Deux exemples : « Nul depuis Spinoza ne s'est plus facilement dépouillé de son moi pour se perdre dans le grand tout et vivre de la vie universelle » (*ibid.*, p. 819) ; « La donnée fondamentale de Hegel, c'est l'homme cessant de vivre comme homme individuel pour sentir le monde vivre en lui » (*ibid.*, p. 830). À rapprocher notamment, dans la lettre à Cazalis du 14 mai 1867, de : « Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi. [...] Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité » (*Correspondance, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 343).

20. Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 24 septembre 1867, *Correspondance*, éd. citée, p. 366.

voyager », en aval jusqu'à « Vasco »²¹. Acte de communication, il semble en revanche enfreindre le principe de retournement et de bouclage présidant au périple textuel : il s'adresse à, amorce une prise de contact, sort donc de l'enfermement de la parole dans sa propre profération²². Rien là d'exceptionnel, cependant, chez Mallarmé : le sonnet à Vasco tire poétiquement parti, en le thématissant, du paradoxe constitutif des *Poésies* de la maturité, voulant que la plupart articulent étroitement disposition spéculaire, tendance à l'autoréférentialité, et forte postulation d'un destinataire, qu'il s'agisse d'une personne (vivante ou défunte), d'un groupe, d'un comité de rédaction ou d'une instance fictive, sinon virtuelle, vers laquelle le texte pointe sans l'identifier.

Quel serait ici ce destinataire? Vasco, certes, du moins l'image que le sonnet en construit, aventurier de l'acte gratuit, impassible explorateur de l'infini. Mais si le texte est un « salut », ce « salut » est aussi le texte même. Comme tel, l'instance à laquelle celui-ci dit s'adresser pourrait bien être, en définitive, le lecteur – et Vasco lui-même, non pas seulement un substitut du poète, explorateur du langage, mais aussi un substitut du lecteur, explorateur du poème. Au voyage idéal du navigateur passant « outre », traversant le temps et l'espace, répondrait ainsi la mobilité d'une lecture vécue en effet, à égalité avec celle de l'écriture, comme une « pratique » à part entière, dont le poème exprimerait en quelque sorte la morale directrice. L'espace du texte, en soi, est inerte : il définit des places, dispose des mots, établit des équivalences ou des oppositions, profile des itinéraires possibles. Tous les mouvements dont le sonnet est traversé – retournements, reflets, anticipations, régressions –, la grande boucle même qu'il décrit, à rebours, de « Vasco » jusqu'à « Au seul souci de voyager », il en a dressé la carte sans leur imprimer l'énergie dont ils s'animeront. Au lecteur de parcourir cet espace, d'emprunter ces itinéraires, de connecter ces places, de faire jouer ces équivalences. À lui, en s'y déplaçant, de communiquer son énergie au poème. À lui de relire et, par là, de relier la fin du dernier vers au début du premier. À lui surtout, suivant l'exemple du Vasco mallarméen, indifférent aux cris de l'oiseau, – et en rupture avec les conventions de la communication ordinaire, attachée à transmettre aux moindres frais un message, du savoir, de l'information, – de résister aux sollicitations illusives du sens, faux « gisement » enfoui, pour se livrer, en pure dépense, à la seule expérience de la signification.

Envoi

Des premiers romantiques allemands, Daniel Wilhem, sans référer à notre sonnet, écrivait qu'ils « hésitent devant le "livre" et devant le "monde", devant l'un et l'autre confondus, ou plutôt, devant l'un et l'autre indéfiniment, démesurément échangés. Cette hésitation n'a rien d'habile, de tactique. Elle est mêlée de peur. Elle est portée

21. Le « messenger », à y regarder de plus près encore, est pris dans une double logique performative, en tant que « salut » d'une part, en tant d'autre part qu'il réalise un souhait, un acte impératif d'instauration sur le mode du subjonctif présent : « [que] ce salut soit le messenger ».

22. Sans doute fallait-il bien tenir compte des contraintes pesant sur le discours commémoratif : un minimum s'imposait en fait de référence (on nommera donc l'Inde, la caravelle, Vasco) et en fait d'éloquence (on interpellera donc le voyageur dans le salut qu'on lui envoie). Reste, ainsi qu'on l'a vu, que l'analogie établie entre le « salut » et l'« oiseau d'annonce nouvelle », lequel se heurte à l'indifférence souriante de Vasco, augure mal de l'accueil que celui-ci fera ou ferait, sur la scène imaginaire du poème, au « messenger du temps ». Aussi est-ce peut-être l'échec de l'entrée en contact plus que la possibilité d'entrer en contact qui se trouve postulé, au fond, par le sonnet.

par un défi. Elle rappelle celle du voyageur fabuleux, celle de Vasco de Gama, par exemple, qui dut être porté à son navire par quatre hommes de quai, qui attendit qu'on repoussât le trois-mâts loin du port à l'aide de longues perches noires, et qui, après trois jours d'indécision et de panique, entreprit, avec une dignité insensée, le tour de la Terre »²³. Dans la « pâleur » de Vasco, dans le « désespoir » qui l'habite, peut-être le poète hanté par le « Livre » où se résorberait le monde a-t-il fait passer quelque chose de cet effroi de l'explorateur au seuil de l'inconnu, — quelque chose aussi du désespoir que, dans sa conférence à Oxford et Cambridge, il associait à la « pratique » de la lecture poétique : « Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée. »²⁴

Pascal DURAND
(Université de Liège)

23. Daniel Wilhem, *Les Romantiques allemands*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1980, p. 26.

24. « La Musique et les Lettres », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. citée, p. 355.