

"SAINTE" : LE DOUBLE PROCÈS DU TEXTE

PASCAL DURAND

Tout ce qu'on reconnaît écrit dans l'acceptation technique, soit phrasé, comporte une mélodie : l'écriture n'étant que la fixation du chant immiscé au langage et lui-même persuasif du sens.¹

SAINTE

A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vèpre et complie :

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence².

Considéré par beaucoup — sans doute à juste titre — comme "l'un des plus beaux et des plus purs"³ poèmes de Mallarmé, "Sainte" peut aussi bien passer pour l'un des plus problématiques. Nombreux sont en effet les débats dont a fait l'objet ce texte si simple en apparence et de ton si serein. Ainsi, la plupart de ses exégètes se sont interrogés tantôt sur son contenu représen-

tatif (qu'est-ce donc que cette "fenêtre"⁴ où se tient la Sainte ?), tantôt sur la logique discursive qui lui permet d'évacuer finalement du champ de la représentation deux objets (le "santal" et le "livre") dont il avait d'abord affirmé la présence. A ces controverses d'ordre herméneutique, sur lesquelles nous aurons à revenir au moment d'étudier de très près le fonctionnement rhétorique conférant au poème sa lisibilité trompeuse⁵, s'ajoutent d'un autre point de vue différents problèmes touchant à sa situation et à son statut dans l'itinéraire esthétique de Mallarmé.

Premier problème : à quelle période de la carrière du poète convient-il de rattacher ce quatuor de quatrains ? La question semble incongrue dans la mesure où la genèse du texte ainsi que les circonstances ayant commandé sa production sont bien connues. Elle est cependant plus délicate et bien plus cruciale qu'il n'y paraît.

Mallarmé en achève la première version (elle sera peu remaniée ensuite⁶) en décembre 1865 et l'adresse aussitôt à son confident et ami Henri Cazalis — "Je vous envoie un petit poème mélodique que me demandait Madame Brunet"⁷ —, puis à Théodore Aubanel, chargé d'en donner lecture à sa destinataire — "Je te charge [...] de lire à Madame une *Sainte Cécile* que je lui avais promise" (*Corr.* I, p. 181). Acquiescement d'une promesse ou réalisation d'une commande, le poème constitue au surplus un texte de circonstance, ayant été conçu à l'origine pour être remis à Cécile Brunet⁸ le jour de sa fête patronymique (le 22 novembre). Ainsi se boucle dans un premier temps le cercle de réception du poème. Rien en effet ne permet de penser que Mallarmé ait communiqué d'autres copies du texte à d'autres correspondants ni que ses premiers lecteurs aient de leur côté contribué à lui assurer de proche en proche une plus vaste diffusion. Aucune autre mention de son existence n'est faite dans la corres-

pondance ultérieure du poète avant qu'il ne l'adresse à Verlaine au nombre des "inédits" destinés à illustrer l'article que celui-ci lui consacra en novembre 1883 dans la revue *Lutèce*. A cette date, "Sainte" sort des cartons de son auteur pour devenir objet typographique, publié, donc rendu public. Après quoi, le texte en repa- raît dans le volume des *Poètes maudits* (1884), puis dans *La Décadence artistique et littéraire* (octobre 1886), pour se fixer enfin dans le recueil des *Poésies*, dont le premier état est publié en 1887 à l'enseigne de la *Revue indépendante*.

Ces données n'ont pas d'intérêt que philologique. Elles font voir notamment que le problème d'apparence oiseuse qui nous occupe s'inscrit en réalité dans une problématique à la fois plus vaste et plus fondamentale, touchant à la définition sociale et symbolique du texte littéraire. Où et quand commence un texte ? Sous la plume de son auteur ou sous le plomb du typographe ? Lorsqu'il s'imprime "Sur le vide papier que le blancheur défend" ou lorsqu'il commence à circuler dans un lectorat anonyme ? Doit-on, autrement dit, rattacher "Sainte" à l'époque de sa production (et de sa diffusion restreinte en manuscrit) ou à celle de sa première publication ? Ainsi reformulée, la question engage à interroger les enjeux stratégiques du texte, et les raisons ayant déterminé Mallarmé d'abord à le maintenir dans une relative confidentialité, ensuite à le livrer au public (et pourquoi donc à ce moment-là, en cette occasion précise ?).

La date de sa composition situe "Sainte" dans la phase parnassienne de Mallarmé, quelques mois à peine avant que son appartenance à l'école de Leconte de Lisle, déjà marquée par différents contacts et prises de position, soit officiellement actée par la parution dans le onzième fascicule du *Parnasse contemporain* (mai 1866) de dix de ses poèmes (tous antérieurs à "Sainte"). Cela étant, on peut se demander pourquoi le texte qui nous occupe n'a connu à cette époque aucune publication. Sans doute était-il impossible qu'il figurât dans ce numéro du *Parnasse contemporain* (étant donné les délais de préparation d'un recueil de pareille ampleur). Mais rien n'empêchait que Mallarmé le fit paraître dans une autre revue, parnassienne ou non, voire dans une livraison ultérieure de cette même revue. Comment interpréter dès lors ce geste qu'il eut de réserver la publication du texte ? Serait-ce qu'il se le représentait comme un hommage amical réservé au seul plaisir de sa destinataire, ou bien qu'il le jugeât à ce moment indigne d'une publication, ce que semblerait indiquer, dans ses lettres à Cazalis et Aubanel, le fait qu'il qualifie de "petit" ce poème "fait surtout, dit-il, en vue de la musique" (*Corr.* I, p. 181) ? Cette hypothèse ne résiste guère. On voit mal pourquoi, s'il le tenait en piètre estime ou pour un texte d'usage exclusivement privé, il aurait confié son poème au

rédacteur de l'article qui devait tant contribuer à le faire connaître et reconnaître. La seule explication plausible, parce que la plus efficace, est d'apercevoir dans cette rétention du texte un geste tactique, dont le double enjeu fût de différer par précaution la divulgation d'un poème excédant les cadres stricts de l'esthétique parnassienne et d'attendre par conséquent le moment propice pour amorcer au grand jour, avec lui et quelques autres⁹, une manœuvre de rupture. Mallarmé, en somme, jouerait là double jeu : d'un côté il fait allégeance au Parnasse en confiant ses compositions à l'organe principal du mouvement, de l'autre il travaille à l'élaboration d'une "poétique très nouvelle" dont l'inachevable "Hérodiade" constitue l'aride champ d'expérimentation¹⁰, et dont "Sainte" porte déjà bien des marques.

A-t-il pour autant pleine conscience du caractère hétérodoxe de son poème et des risques qu'il pourrait encourir à le faire connaître ? Rien n'en perce dans sa correspondance, sinon l'insistance qu'il met par ailleurs à souligner la nouveauté de l'expérience poétique menée à travers l'écriture de son "Hérodiade". Certains faits ont pu cependant l'encourager à redoubler de prudence. Ainsi, début 1866, Mallarmé est alerté par Cazalis et des Essarts sur l'accueil très mitigé que les responsables du *Parnasse contemporain* — en particulier Catulle Mendès — ont réservé aux versions nouvelles de ses poèmes, ceux qui devaient paraître en mai dans la revue. On trouve qu'il "corrige] trop", que les "changements" qu'il apporte à ses textes les dénaturent et les obscurcissent outre mesure, bref qu'il s'écarte du modèle parnassien au risque de décevoir l'estime dont on l'a crédité dans les milieux poétiques de la capitale. Sur le mode mineur, Cazalis le met au courant et l'admoneste :

On t'attend au Parnasse. Mais Catulle trouve que tu corriges trop, et affines trop tes anciens vers. Seulement, le vilain et le lâche, il n'ose te l'écrire. Pour moi qui les jours de soleil ne crains pas la mort, je te l'écris. Même critique chez les Le Josne. Si tu n'étais pas si grand poète, tout cela nous serait bien égal¹¹.

Ce que confirme des Essarts, en des termes plus alarmants :

Cazalis t'a dit la vérité. Catulle a trouvé excessifs les changements opérés par toi dans tes Poèmes et de nature à les gêner en les obscurcissant. C'est l'avis de Méral, de Diex, de tous. Songes-y sérieusement. Que l'on dédaigne le public, je le veux bien. Mais au moins faut-il être intelligible aux artistes ? Je n'ai pas vu tes Poèmes. Je te dis seulement et en toute sincérité l'opinion générale¹².

On ne saurait être plus clair : il s'agit bel et bien d'une mise en garde, presque d'un rappel à l'ordre. Que celui-ci fut reçu comme tel par Mallarmé est peu douteux. En témoignent d'une part la justification qu'il croit devoir fournir de ses corrections ("Moi qui crois à une supériorité réelle de maintenant sur autrefois, je les trouve, à l'exception d'une ou deux, qui ne sont pas définitives, excellentes", *Corr.* I, p. 208) et, d'autre part, la "prière" — c'est son mot — qu'il adresse aussitôt à Mendès "de [lui] dire s'il y aurait quelque'une des corrections que vous n'aimez pas", avec ce décalage significatif entre l'agacement qui agite la lettre à l'ami, où il s'obstine, et l'inquiète déférence qui transparaît dans celle adressée au rédacteur mécontent, où il admet que "quand on est seul, sans conseil ni ami, sans épreuve, on peut se tromper" (*Corr.* I, p. 211), et qu'il termine en demandant à son destinataire de le rappeler au bon souvenir de Banville et de "Monsieur et Madame de Lisle" (*Corr.* I, p. 213). Le message est bien passé ; message irritant, inquiétant surtout pour un poète confiné en province, ayant tout à attendre de sa présence en bonne place dans l'anthologie du Parnasse et qui donc doit aussi longtemps que possible, au moins jusqu'à sa montée à Paris, cacher son jeu, réprimer sa différence¹³. Sous cet aspect, on conçoit aisément pourquoi Mallarmé s'est montré peu pressé de dévoiler ou d'achever des textes aussi novateurs que "Sainte" ou le "Sonnet allégorique de lui-même". Dès lors en effet que des corrections apportées à des poèmes anciens — visant non tant à les parfaire qu'à les acclimater à une esthétique en constante évolution — ne recueillaient auprès des Parnassiens autorisés à en juger qu'incompréhension ou désaveu, il tombait sous le sens que des textes nouveaux et fortement déviants eussent été de nature, s'ils avaient paru, à susciter une réprobation peut-être "générale" et à précipiter la marginalisation de leur auteur, compromettant pour le coup son émergence sur la scène poétique parisienne.

Dix-sept ans plus tard, lorsque Verlaine lui réclame de l'inédit pour illustrer l'étude célébrative qu'il prépare, la situation a complètement changé. Monté à Paris (dès 1871), installé rue de Rome où déjà il tient cénacle (depuis 1877), Mallarmé n'est plus dans le position du néophyte tenu d'observer les consignes d'un chef de file ou de ses lieutenants. Il n'est plus ce disciple contraint, dans son exil provincial, de réprimer sa déviance afin de préserver ses chances de carrière. Mis au ban du Parnasse officiel, soucieux de tourner l'exclusion qui l'a frappé en rupture longuement méditée, non seulement il n'a plus à occulter sa singularité, mais il lui faut au contraire la cultiver et la manifester. C'est qu'autour de lui s'est tissé, grâce aux Mardis, un réseau serré de rela-

tions, qui associe les déçus du Parnasse et de jeunes poètes impatients, aux yeux desquels le mouvement de Leconte de Lisle, arrêté dès qu'arrivé, n'est plus qu'une école sclérosée, gestionnaire autoritaire d'une esthétique autorisée. Auréolé comme Verlaine du prestige de l'*outsider*, victime exemplaire du dogmatisme parnassien, il a désormais tout à gagner à se faire reconnaître comme le promoteur d'une "poétique très nouvelle". Aussi l'initiative de son confrère vient-elle à point nommé qui le décharge de toute autopromotion tapageuse (nul arrivisme trivial chez Mallarmé¹⁴) et l'installe dans le panthéon marginal¹⁵ des premiers *Poètes maudits*.

Exploitant d'entrée de jeu l'image de l'artiste incompris et méconnu, Verlaine commence par rappeler l'ancienne appartenance du poète au Parnasse et l'accueil d'année en année plus réservé que ses productions y reçurent, jugées "extravagantes" ou incorrectes :

Comme on dauba sur son "extravagance un peu voulue", ainsi que s'exprimait "un peu" trop indolemment un maître fatigué qui l'eût tant défendu au temps qu'il était le lion aussi bien édenté que violemment chevelu du romantisme ! Dans les feuilles plaisantes, "au sein" des Revues graves, partout ou presque, il devint à la mode de rire des vers magnifiques, de rappeler à la langue l'écrivain accompli, au sentiment du beau le sûr artiste. Parmi les plus notoires et les plus influents, des sots traitèrent l'homme de fou¹⁶ !

Verlaine retrace ensuite, en sept poèmes inédits ou présentés comme tels, l'itinéraire esthétique de son pair en malédiction, depuis la période tour à tour exquise et torturée du "Placet", du "Guignon" et d'"Apparition", jusqu'à celle, déjà hermétique, de "Cette nuit" ["Quand l'ombre menaça"] et du "Tombeau d'Edgar Poe", en passant par cette "période intermédiaire"¹⁷ dont relève, à l'en croire, "Don du poème". Curieusement, "Sainte" se trouve placé par Verlaine, non dans cette "période intermédiaire", mais au terme de la première phase, précisément à la veille de ce qu'il propose d'appeler "l'ère de publicité de Mallarmé"¹⁸, correspondant à la parution du onzième fascicule du *Parnasse contemporain*. En cela, il reste sans doute fidèle à l'ordre chronologique, mais du même coup il néglige de relever et de faire sentir la singulière nouveauté du texte, sa force d'anticipation, qui le rapproche davantage de "Don du poème" que d'"Apparition". Méprise, aveuglement ou (fort probablement) excessive rigueur chronologique, l'important reste que le poème sorte enfin du cercle confidentiel où Mallarmé l'avait maintenu près de vingt ans, et cela au moment décisif où s'inaugure pour lui une nouvelle "ère de publicité", qui

bientôt tournera, auprès des jeunes poètes auxquels s'adressera la "Prose (pour des Esseintes)", en "ère d'autorité".

Interpréter la parution tardive de "Sainte" dans *Les Poètes maudits* comme un signe de son hétérodoxie parnassienne et de sa conformité anticipée (au moins partielle) à l'esthétique décadente/symboliste, peut-être est-ce demander à de simples contingences éditoriales de signifier davantage qu'elles ne peuvent. Mallarmé, après tout, n'avait guère d'inédits récents pour répondre à la requête pressante de Verlaine¹⁹ et, de plus, rien ne semble permettre d'accorder à "Sainte", sur le simple argument de son contexte de parution, des enjeux que l'on ne reconnaîtrait pas, aussi bien, aux autres poèmes antérieurs à 1875²⁰, publiés dans le même article, puis la même plaquette. Notons toutefois, à l'appui de cette interprétation, qu'au moment de réunir en un volume savamment architecturé l'ensemble de sa production poétique, Mallarmé choisira de situer "Sainte" après "L'Après-midi d'un faune" — prétexte à son exclusion du Parnasse —, comme s'il avait tenu à figurer dans la géométrie du recueil l'appartenance anachronique de son poème à l'esthétique postparnassienne²¹. Mais quelle que soit la validité de pareils arguments, nous ne pourrions ratifier notre hypothèse qu'en nous détournant du hors-texte pour nous attacher au texte lui-même, qu'en passant de la question de sa situation problématique à celle de son statut esthétique²², qui ne l'est pas moins.

Car il y a, là-dessus aussi, débat.

Pour d'aucuns, "Sainte" relève pleinement de l'esthétique parnassienne. Emilie Noulet soutenait ainsi qu'il s'agit d'un "sonnet [sic] purement descriptif, purement parnassien dans sa donnée"²³. Pour d'autres, comme A.R. Chisholm²⁴, il constitue un abrégé, une quintessence ["an Epitome"] du symbolisme. Entre ces deux positions extrêmes, la date de composition du texte pourrait certes permettre de trancher, en frappant d'incongruité l'option prise par A.R. Chisholm : car, quand bien même cette date situe historiquement le poème sans lui assigner quelque appartenance d'école ainsi qu'on vient de le voir, reste qu'en 1865 rien ne s'annonce encore sous ce nom de "symbolisme" (qui ne deviendra le label d'une esthétique et la marque officielle d'une école qu'en 1886, dans le manifeste signé Jean Moréas). Faut-il pour autant donner raison à Noulet et conclure avec elle à la dimension "purement parnassienne" du poème²⁵ ? Certes non, ce qui n'impose pas d'adhérer pour le coup à la thèse adverse. Autant que Noulet, Chisholm force les choses. Comme elle, il exhume du poème une "essence" qui exprimerait sa pleine dépendance envers tel credo d'école ("quintessencié" ou "purement" observé). Comme

elle et autant qu'elle, il contraint le poème à afficher une identité tranchée, négligeant tout ce qui, dans ce texte, travaille à compromettre toute espèce d'identification²⁶. C'est pourquoi, au-delà de l'opposition Noulet/Chisholm, nous voudrions opter pour une position ni tout à fait autre ni vraiment moyenne, mais dialectique, la seule qui soit adéquate non seulement à la logique profonde du texte mais encore à ce qui, derrière son événement singulier, s'y trouve mis en jeu, à savoir la confrontation en un poème de deux poétiques antinomiques, de deux pratiques discordantes de la poésie.

Relevons en première approche que, tant au plan du contenu thématique du texte qu'à celui de sa composition formelle, différents traits ou procédés sont susceptibles d'être portés au compte de l'une ou l'autre de ces esthétiques antagonistes. Au registre du Parnasse s'intègre d'évidence l'énonciation impassible (nul "je", aucune émotivité qui trahirait la présence d'un sujet, même en retrait) et la dimension descriptive du propos, l'une comme l'autre liées à cette conception, chère à Leconte de Lisle, d'un discours poétique "objectiviste"²⁷, s'interdisant tout épanchement lyrique et se limitant en conséquence à re-présenter un monde conçu et donné comme absolument extérieur à la sphère mentale du sujet scripteur. Au registre de cette "poétique [...] nouvelle" dont Mallarmé conduit l'expérience à travers *Hérodiade* seraient à verser a) l'argument ou le prétexte du poème (célébration de la Sainte des musiciens) avec ses effets directs sur le répertoire thématique (mention d'instruments "réels", viole, flûte, mandore, ou métaphoriques, harpe/aile, "plumage instrumental") et ses effets médiats sur la stratégie formelle (euphonie et souple phrasé du discours, jeu savant de symétries et de répétitions, effets de reprise et de contrepoint, etc.) ; b) le caractère évanescents des objets évoqués et le procès suppressif qui commande tout le discours (sorte de préfiguration ou d'état primitif de cette "extraordinaire logique négative"²⁸ qui devait présider à l'écriture blanche des sonnets de la maturité) ; et enfin, par excellence, c) un certain traitement dynamique de la forme sur lequel nous aurons à nous attarder longuement, tel que le texte apparaît non pas comme la représentation ou la reproduction figée d'une scène donnée pour extérieure à lui, mais comme un dispositif de production à part entière : le lieu opératoire d'un événement d'ordre purement verbal.

Relevons encore que, de cette ambivalence esthétique, le sous-titre dont Mallarmé avait d'abord doté son poème constituait le signe le plus éloquent. "Chanson et image anciennes" : ainsi étaient citées à comparaître deux métaphores privilégiées du texte poétique²⁹, renvoyant d'un côté au domaine pictural (art de la représen-

tation) et, de l'autre, au domaine musical (art de l'évocation), en quoi l'on reconnaît, d'une part, le modèle analogique auquel les Parnassiens avaient coutume de référer leur démarche "représentative" et, d'autre part, un modèle sans doute plus traditionnel mais qui allait par la suite devenir la référence obsédante du symbolisme³⁰. Dans ce sous-titre, c'est le "et" qui, comme ailleurs les "blancs", "assum[e] l'importance"³¹, en articulant de près deux métaphores théoriques antagonistes. Il n'est pas indifférent, toutefois, que la "chanson" prenne ici le pas sur l'"image", comme si Mallarmé tenait à faire valoir la précellence du modèle musical sur le modèle pictural relégué au second plan et, par là, d'une esthétique (la sienne) sur l'autre (bientôt périmée). On se souvient du reste avec quelle insistance, dans ses deux envois du poème, il attirait l'attention de ses premiers lecteurs sur le caractère "mélodique" d'un poème "fait surtout en vue de la musique", sans aucunement souligner son caractère descriptif³².

Mais il faut prolonger l'analyse au-delà de ce repérage de surface. Celui-ci ne permet guère de cerner les relations qui s'établissent entre ces divers éléments esthétiquement marqués, et pourrait porter à conclure que "Sainte" ne constitue rien d'autre qu'un texte intermédiaire (de là son ambivalence) ou, comme l'affirme Pierre Olivier Walzer, qu'un "essai poétique de transition"³³, — ce qui laisserait indûment supposer que le passage d'une esthétique à l'autre s'effectue en lui sans heurt d'aucune sorte ou que les traits parnassiens n'y sont en vérité qu'autant de résidus emportés par un mouvement prospectif traçant d'ores et déjà sa voie vers le symbolisme. Or, entre ces deux poétiques convoquées par le texte, il s'agit bien d'une confrontation. Entendons que l'ambivalence constitutive du poème ne réside pas seulement dans le fait qu'il prélève sa matière formelle et thématique sur un double fonds, mais aussi et surtout qu'il soumet cette matière à un traitement mettant aux prises deux pratiques opposées en visant à faire primer l'une sur l'autre, à périmer l'une par l'autre.

L'essentiel de cette confrontation s'engage autour de la question de la représentation. En dépit de l'accent mis par Mallarmé sur le caractère "mélodique" de son "petit" poème, l'opinion a prévalu parmi les exégètes qu'il s'agit d'un texte "purement descriptif", représentant en l'occurrence un vitrail d'église — "ce vitrage d'ostensoir" — où la Sainte serait peinte entourée d'anges musiciens³⁴. De là qu'Emilie Noulet ait cru devoir l'inscrire au seul registre de l'esthétique parnassienne. Or, s'il y a bien dans ce poème une forme de descriptivité, il faut voir que celle-ci s'avère rien moins que pure, étant plutôt factice, sinon duplice, en ceci qu'elle est, pour ainsi dire, à

double fond. Ce que représente "Sainte" c'est déjà une représentation. Ce que simule le poème est déjà un simulacre. En sorte qu'à l'intérieur du "premier" cadre de la représentation — à savoir, la description poétique — s'ouvre en abîme un autre cadre, celui du vitrail décrit (dans lequel quelques commentateurs voient encore s'en ouvrir un autre, celui de la "fenêtre" où se tient la Sainte)³⁵, selon une logique d'emboîtement qui commande une perspective sans fond, parce que toute limite s'y estompe et recule³⁶. Façon tout à la fois de mimer le descriptif parnassien et de le miner, en lui enlevant et sa caution et son assise (la tranquille conviction qu'à l'extrême du geste de la référence se situe le réel — ordre de la présence authentique — ou, pour le dire autrement, l'original de la copie, la vérité du simulacre). En somme, écrivant "Sainte", Mallarmé opte sans doute pour le mode de la description — et semble par là se situer à l'intérieur de la poétique du Parnasse — mais à seule fin de le fausser. Et cela d'abord en l'impliquant dans un dispositif complexe qui lui fait excéder le cadre étrié dans lequel le cantonnaient les Parnassiens et démentir la conception naïvement mimétique dont ceux-ci le maintenaient tributaire.

Travail de sappe qui ne s'exerce pas seulement dans la profondeur du texte, par décrochage en abîme de différents plans de représentation. Il s'effectue également en surface, c'est-à-dire au fil du discours. Il s'agit, en l'espèce, de ce processus transformateur dans lequel le poème entraîne cette "image ancienn[e]" qu'il est censé d'abord simplement décrire ou peindre. Au départ, donc, un vitrail représentant sainte Cécile au milieu d'instruments usés et surannés, tenant ouvert ("étalant") un "vieux" missel à la page du "Magnificat". Spectacle en principe immobile et immuable, dont rien ne saurait se soustraire et auquel rien ne pourrait venir s'ajouter. Or, les deux strophes qui composent la seconde partie du poème et qui ne devraient, comme le laissent attendre la ponctuation (":") et le caractère anaphorique du vers 9, que paraphraser les deux premières vont, de façon remarquable forcer le cadre clos de la "fenêtre" (qui est aussi, métaphoriquement, le cadre verbal des quatrains inauguraux) et infléchir, l'une en sens inverse de l'autre, l'économie "initiale" de la représentation qu'il "reçelait" — l'une, la strophe III, mettant en scène la production (métaphorique) d'un instrument supplémentaire (de surcroît constitué par un mouvement : "le vol du soir") et l'autre, la strophe IV, mettant hors scène ces objets élimés ("sans le vieux santal/Ni le vieux livre") dont la présence, même précaire, avait été préalablement affirmée. Ainsi, entamée sous l'espèce d'un simple développement périphrastique du circonstanciel de lieu "A la fenêtre" (que

modulé "A ce vitrage"), la seconde partie du texte devient à partir du vers 10 l'espace où s'opère, sur ce qui se tient ou se tenait en ce lieu même, une singulière transformation. Et cette transformation, notons-le, ne procède pas seulement par addition ou suppression d'éléments. Outre qu'elle modifie le contenu de l'image, l'opération va en effet jusqu'à altérer, de manière radicale, la nature même de la représentation (en touchant à l'image en tant que médium). Car qu'est-ce qu'une image — et *a fortiori* un vitrail, dont le cadre est tout un édifice et dont la sacralité des sujets les nimbe d'éternité —, sinon une figuration statique, suspendant tout mouvement, annulant tout devenir ? Or, ce qui (se) passe dans le second volet du poème, relève non seulement de l'ordre du devenir et de l'advenir (des objets disparaissent, un autre apparaît), mais encore de l'ordre du mouvement lui-même, et d'un mouvement en l'occurrence interne au vitrail. Un "vol"³⁷ s'y élève, "frôle" sa surface et se transforme, sous le doigt délicat que "balance" la Sainte, en "plumage instrumental", harpe aérienne d'une musique silencieuse. Mise en mouvement de (dans) l'image d'autant plus sensible et inattendue que, par plus d'un aspect, les deux premiers quatrains, fortement descriptifs quant à eux (de là certaines notations de couleurs ou de nuances : "se dédore", "étincelant", "pâle"), suggèrent le figement et l'immobilité propres à toute représentation plastique : renvois insistants, directs ("vieux", "jadis") ou connotatifs ("dédore", "mandore"), à un passé reculé ; sens de fermeture du verbe "recelant" ; statisme du "Est" ; caractère duratif des nombreux participes présents (forme verbale qui disparaîtra dans la seconde partie). C'est dire qu'aux deux panneaux du diptyque verbal intitulé "Sainte" correspondent moins deux états successifs du "représenté" que, d'un côté, le représenté lui-même dans tout son statisme d'image et, de l'autre, l'opération (d'ordre, on le verra, métrahétorique) modifiant ce représenté — ou encore, en se replaçant dans une perspective sociocritique, d'un côté et d'abord une description (apparemment) conforme à la poétique dominante, de l'autre et ensuite une démonstration en acte de ce principe, aussi irrecevable par la doxa réaliste du Parnasse que fondamental dans la doctrine mallarméenne, selon laquelle toute représentation produit son représenté autant (sinon plus) qu'elle (ne) le reproduit³⁸. Le pli qui ouvre équitablement le poème et que marquent les deux-points (suivis d'un blanc) ne met donc nullement face à face deux moments d'une scène sous un même regard, mais bien deux regards sur une même scène, c'est-à-dire, plus exactement, deux stratégies formelles discordantes exercées sur un semblable contenu thématique. Dans les deux premiers quatrains, une

forme-monument qui pétrifie (par elle quelque chose "Est"). Dans les deux derniers, une forme-mouvement qui dynamise (par elle quelque chose se produit). D'une part, un langage constatif, qui dit ce qui "Est". D'autre part, un langage "performatif", qui agit et transforme, qui fait être ce qu'il dit³⁹. Et qui, en l'occurrence, agit sur l'autre, en transformant ce que celui-ci a (re)produit, en mettant en mouvement ce qu'il a frappé d'immobilité.

Car cette coupure, aussi fortement et formellement marquée qu'elle soit, n'est pas seulement espacement. Elle est aussi articulation, charnière. Ce qui veut dire, du point de vue où nous nous plaçons, que les deux pratiques scripturales auxquelles elle assigne leurs sites respectifs dans l'espace du poème n'en sont pas moins dans un rapport d'opposition dialectique, tel que l'une travaille et conteste l'autre. Entre les deux parties qui le composent, le poème induit en effet, par tout un jeu de renvois et d'échos, une circulation dont le résultat paradoxal est de mettre en évidence, non des identités, mais des différences et des discontinuités⁴⁰. Ainsi, que la seconde partie s'entame comme une reprise anaphorique du complément par lequel s'est ouverte la première — voire, si l'on tient compte de la fonction habituelle des deux-points, comme un simple développement explicatif ou consécutif de celle-ci — rend d'autant plus inattendu l'écart qui s'y produit. De même, que "santal" et "livre" se trouvent répétés, avec leur épithète "vieux", dans la quatrième strophe, cela contribue sans doute, de prime abord, à créer l'illusion d'une redondance et d'une paisible continuité, mais cela contraint surtout le lecteur, en un second temps, à comparer les deux occurrences et, ce faisant, à mesurer l'écart majeur qui les sépare et les oppose (lequel tient à la radicalité d'une négation — "sans [...] ni" — et au déplacement chiasmatisque de l'adjectif dont la teneur connotative se trouve du coup altérée⁴¹, sinon renversée). L'important, dans ce mouvement de va-et-vient qui anime la lecture, est qu'il conduit à reconnaître, dans le second volet du poème, une transformation exercée sur des éléments de représentation appartenant au premier et, en définitive, à se les représenter l'un et l'autre comme les deux degrés — degré zéro et degré figural — d'une vaste opération rhétorique, avec quoi se confond la totalité du texte.

Ainsi, la forme en diptyque adoptée par le poème constitue une sorte de réplique structurale de son ambivalence esthétique, en même temps qu'elle apparaît, si l'on prête attention au jeu interactif qu'elle ordonne, comme un dispositif verbal répondant à la duplicité stratégique qui caractérise, en cette période, la démarche du poète. Composé dans une phrase transitoire durant laquelle celui-ci cherche à s'écarter du modèle dominant

" S A I N T E " : L E D O U B L E P R O C È S D U T E X T E

sans pour autant courir le risque d'une déviance manifeste, le poème est plus qu'un produit hybride : il est mise en texte, traduction symbolique de ce double jeu par lequel Mallarmé, sous couvert d'allégeance au Parnasse, "invente, selon ses propres termes, une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle" (*Corr.* I, p. 137). Et s'il est vrai que toute poétique se pose en s'opposant à celle qui a force de norme, il peut en outre être lu comme une figuration en acte du processus dialectique par lequel cette langue "s'invente" à partir de celle qu'elle entend périmier. De là qu'il passe par la description puis s'en écarte, qu'il convoque le modèle parnassien puis le révoque. De là surtout que cette révocation comme cet écart n'y soient pas coupure radicale vis-à-vis du mode et du modèle d'abord convoqués (auquel cas chaque section du poème serait isolée de l'autre, sans relation avec elle, sinon de réciproque indifférence), mais bien travail de dévoilement⁴² exercé sur eux, promotion à partir d'eux d'un autre mode et d'un nouveau modèle. Voilà donc toute la ruse de ce "petit" texte d'apparence si paisible : il s'écrit à partir d'une esthétique dont il ne participe pas. Et là l'origine des débats soulevés par la question de son statut : il ne participe pas davantage de l'esthétique à laquelle, en s'écrivant, il fait voie. Aussi s'avère-t-il insituable ou, plutôt, doit-il être situé hors tout site, en position d'interface, c'est-à-dire entre les deux esthétiques dont il est le point de médiation et le lieu d'affrontement. En lui, par lui, s'effectue de manière anticipée ce qu'"Hérodiade", par excès peut-être d'ambition, ne laissera qu'entrevoir : le passage, supposant à la fois intégration et dépassement, de la poétique du Parnasse à cette autre, encore sans nom, qui devait s'imposer vingt ans plus tard à l'enseigne du symbolisme.

Résumons. Jusqu'ici nous nous sommes tenus au contour du texte, sur cette bordure diaphane où s'articulent et se répondent l'intériorité d'une forme et l'extériorité d'une situation esthétique, afin de mettre en évidence, dans toute son équivoque, la relation étroite et lâche, complice et duplice, qu'il entretient avec le code poétique dominant. Observance et transgression, acceptation et refus, adhésion et rupture : tel est le double jeu du poème ; tels sont, plus exactement, les deux moments successifs de la dialectique qui ordonne son rapport au modèle parnassien et dont il est, tout à la fois, le lieu et le résultat. Son résultat, en tant qu'il constitue la première mise en œuvre achevée⁴³ du projet poétique, hétérodoxe sans radicalité⁴⁴, dont Mallarmé, travaillant sur "Hérodiade", s'est voulu porteur. Son lieu, en tant qu'il (re)produit, dans la mobilité de son déroulement contradictoire, le heurt de deux pratiques concurrentes, puis le dépassement de l'une par l'autre. Toute

indexation du poème, que ce soit à la rubrique du Parnasse ou à celle du symbolisme, s'avère donc non seulement caduque mais préjudiciable à sa lecture comme à son évaluation (on ne peut prendre l'exacte mesure de son importance dans l'évolution esthétique de Mallarmé qu'en tenant compte, précisément, de cette révolution qu'il y accomplit, et qu'il est). Déterminer "Sainte" comme "essai poétique de transition" n'est pas moins impropre, car une telle détermination, qui satisfait à une vision œcuménique et continuiste de l'histoire des écritures⁴⁵ (au sens de Barthes)⁴⁶, laisse entendre que l'ambiguïté esthétique serait venue au poème par surcroît et comme l'effet d'une simple contingence historique, alors que cette ambiguïté, loin d'être un supplément imposé du dehors, résulte d'une dialectique qui, au plein sens du terme, constitue le texte. Ni parnassien ni symboliste, pas même parnassien et symboliste, "Sainte" n'occupe en vérité aucune position fixe. Car le poème s'emporte lui-même dans le mouvement trans-esthétique qu'il met en branle. Car il est (dans) ce passage qu'il effectue en le rendant possible.

Procès I : le phrasé du poème

Le basculement de "Sainte" vers la période postparnassienne de Mallarmé ne tient pas seulement à ce qu'il s'y produit une mise à l'écart du modèle parnassien, ni simplement au fait qu'on peut reconnaître en lui, par avance, quelques-uns des traits qui caractériseront les *Poésies* de la maturité : origine circonstancielle et commanditée, forme brève, choix préférentiel de l'octosyllabe, énonciation objectiviste, etc. Plus fondamentalement, il résulte du fait que cette mise à l'écart s'y exécute non en un point précis et localisable, mais au fil même du discours, dans le mouvement qui l'anime et le porte en avant. La ligne de partage qui traverse vers 1875 l'œuvre de Mallarmé passe avant tout entre deux régimes d'écriture, renvoyant à deux conceptions antinomiques du texte poétique. D'un côté, une écriture statique et figeante, conforme au schéma parnassien : fruit d'un vouloir-représenter et d'un savoir-faire, le poème est un produit fini, doté d'un sens stable et d'une forme artisanale. De l'autre, une écriture dynamique et productive, celle-ci proprement "mallarméenne" : pure expérience verbale, événement de langage, le poème est travail, opération en cours, et le plus souvent s'autofigure en tant que tel. On a vu, dans les pages qui précèdent, que cette ligne avait déjà partagé "Sainte" transversalement (c'est le blanc ouvert entre les strophes II et III), le scindant en deux parties aussi indissociables qu'opposées et faisant de lui, anachroniquement, quelque chose comme le modèle réduit du cheminement esthétique de son

auteur. Mais le défaut d'une telle vision du poème, si l'on s'y tient à l'exclusion de toute autre, est de surdéterminer sa discontinuité aux dépens de sa continuité, sa division au détriment de son unité et, ce faisant, d'occulter le mouvement qui le traverse en quelque sorte longitudinalement, sans détour ni temps d'arrêt (mais non sans retours en arrière). Or, c'est bien ce caractère dynamique du texte qui contribue le plus activement à le rapprocher des *Poésies* symbolistes et à se le représenter comme ce moment où l'œuvre de Mallarmé aura anticipé de plus de dix ans sur son propre devenir. En d'autres termes, si le poème qui nous occupe échappe à l'époque de sa production, c'est moins parce qu'il révoque symboliquement l'esthétique du Parnasse que parce qu'il met en place, dans ses principales lignes de force et de tension, le modèle rhétorique essentiellement dynamique auquel répondront les *Poésies* postparnassiennes.

De ce modèle "Sainte" réalise d'abord, et d'emblée dans sa plus extrême conséquence, la composante syntaxique. Ainsi, le premier dans l'œuvre publiée de Mallarmé — et ouvrant en cela une série nombreuse dont relèveront, parmi d'autres, "Feuillet d'album", "Billet" [à Whistler], "Petit Air I", "Au seul souci de voyager" ou encore *Un Coup de dés*⁴⁷ —, il constitue ce qu'on pourrait appeler un "poème-phrase", en ce sens qu'il n'est effectivement composé que d'une seule phrase, déployée sur quatre strophes et pivotant sur les deux-points ouverts à la fin du deuxième quatrain⁴⁸.

Il ne manque pas d'études descriptives plus ou moins rigoureuses de la syntaxe mallarméenne⁴⁹. On s'est peu attaché en revanche à cerner les raisons d'une telle propension chez Mallarmé en faveur de la phrase-fleuve et, qui plus est, du "poème-phrase" façon "Sainte" ou *Coup de dés*. Or, tout indique que ces vastes constructions syntaxiques, loin de s'élever sous la poussée incontrôlée d'une plume prolixe, visent des enjeux précis, répondent à une stratégie formelle délibérée, dont le poète n'a pas manqué de se revendiquer, ni de se faire le promoteur⁵⁰. Dans le cas présent, cette composition — nommons-la : uniphraistique — remplit *grosso modo* trois fonctions complémentaires et qui, pour être respectivement attachées aux trois caractères génériques de ce type de construction (unité, longueur, processivité), n'en concernent pas moins au plus près le propos symbolique du poème.

(1) Elle contribue d'une part à unifier formellement le texte, lequel "s'offre d'un seul tenant"⁵¹, sans pause importante (le seul suspens tient aux deux-points du vers 8) et sans que l'organisation strophique vienne interrompre son déroulement lent et solennel. Cette extension de la phrase à la totalité du texte, dans un

poème découpé en strophes, implique bien évidemment une transgression radicale de l'interdit majeur prononcé par la poétique classique, à savoir la proscription de l'enjambement (qui revient à prescrire une stricte adéquation d'une part entre mètre et syntaxe, d'autre part entre strophe et phrase)⁵². Tel est bien le cas dans le poème qui nous occupe. Non seulement il "enjambe", mais encore il exécute des enjambements violents, qui sont autant de coups d'audace et de provocations à l'encontre du dogme prosodique⁵³. Pour s'en tenir aux enjambements strophiques, on relèvera le rejet du "Est" et de son sujet au premier vers du deuxième quatrain⁵⁴ qui met le verbe en position initiale (à l'ouverture d'une strophe) et, plus marqué encore mais teinté d'humour, celui qui, scindant l'expression "la [...] phalange/du doigt", semble, en même temps qu'il perturbe ou diffère le rapport de détermination, couper littéralement en deux le doigt délicat de la Sainte.

Ce ne sont là ni purs jeux formels ni simples effets ornementaux. Déterminées par la construction uniphraistique du poème, ces infractions à la norme prosodique expriment une conception nouvelle du texte poétique. A l'unité-strophe (unité de sens et unité de syntaxe) prescrite par la versification conventionnelle, Mallarmé substitue ici comme en d'autres textes l'unité plus vaste du poème⁵⁵, conçu comme ensemble organique où le mouvement — notamment syntaxique — qui le constitue en totalité prévaut sur la simple addition d'éléments clos sur eux-mêmes⁵⁶. La prédilection mallarméenne pour le "poème-phrase" n'est pas étrangère à cet idéal qu'il avait fait sien de composer des vers si impeccables, où les relations entre les termes fussent à ce point nécessaires, qu'ils apparaîtraient comme autant de "mots parfaits"⁵⁷, ayant la compacte densité et la pureté formelle du vocable⁵⁸. Au "mot total" qu'est le vers correspondrait donc cette *phrase totale* à laquelle le poème tend lorsqu'il atteint à la plus extrême rigueur et par excellence lorsque phrase et poème fusionnent au point d'interagir à l'unisson (le poème poétisant la forme phrastique là où la phrase formalise la "substance" poétique).

Pour autant, "Sainte" n'a rien d'un bloc compact. Le poème présente deux parties aussi parfaitement égales que nettement délimitées, deux couples de strophes s'y faisant face ou s'y succédant. Pour autant encore, cette bipartition du poème n'entrave en rien son déroulement phrastique. Au contraire, elle imprime à celui-ci un rythme particulier, qui répond au modèle de la période binaire. Dans ce modèle, la phrase se divise en deux phases tendanciellement équivalentes, une phase ascendante (la "protase") et une phase descendante (l'"apodose"), dont le point d'articulation constitue le "sommet"

" S A I N T E " : L E D O U B L E P R O C È S D U T E X T E

ou "l'acmé" de la période et vaut comme "césure médiane"⁵⁹. Et tel est bien le schéma de "Sainte", où les strophes I et II forment protase et où les strophes III et IV forment apodose, cependant que l'acmé se trouve doublement marquée (et figurée) par les deux-points intermédiaires et le blanc séparant les strophes II et III. On notera que l'équilibre ou la "concordance" de la période atteint ici la perfection puisque, du fait de l'écriture prosodique, il y a rigoureuse équilatéralité entre apodose et protase (huit vers de huit syllabes de part et d'autre)⁶⁰.

(2) Parce qu'il implique un allongement de la phase au-delà de ses limites usuelles, le poème-phrase induit, d'autre part, un effet de durée et de longueur⁶¹, tel que la chute de la phrase, longtemps différée, apparaît au lecteur "comme une délivrance ; ou plutôt [tel que] la fin longtemps attendue semble d'autant plus définitive."⁶² On ne s'attardera pas ici sur la portée de cet effet, sauf à remarquer que cette frappe décisive imprimée à la fin de la phrase tombe, dans le texte qui nous occupe, sur une expression — "Musicienne du silence" — qui à tous égards constitue l'aboutissement synthétique du poème, le point ultime vers lequel tend effectivement tout son parcours, le *telos* visé par l'ensemble de ses opérations rhétoriques⁶³.

(3) Sa composition uniphrastique communique enfin à ce poème d'apparence très carrée (quatre quatrains d'octosyllabes) une fluidité, un phrasé en effet, qui de prime abord contraste sans doute avec le hiératisme de la scène évoquée, mais qui s'accorde au mieux, si l'on y prend garde, avec la dimension dynamique d'un texte dont on a mis plus haut en évidence le caractère transformateur. C'est là peut-être l'enjeu essentiel du poème-phrase : il transfère au poème vu comme "totalisation en fonctionnement"⁶⁴ la processivité formelle de la phrase⁶⁵ et confère à la succession de ses constituants prosodiques (en particulier strophiques) l'aspect d'un enchaînement syntaxique de propositions⁶⁶. Conjuguant ainsi dynamisme et rigueur (celle-ci serait-elle même fictive), le flux verbal du poème semble d'autant plus irrésistible et finalisé. Et paraît d'autant moins arbitraire sa construction.

Dans le cas particulier qui nous occupe, la processivité du poème-phrase est comme redoublée, sinon accélérée, par le fait que l'expansion syntaxique s'accompagne, en chacune de ses phases, d'une sorte de dérive du sens, chaque élément cédant la place à un autre ou tel plan à tel autre en vertu d'un rapport de contiguïté (métonymie) ou de connexion (synecdoque)⁶⁷. Le tracé de cette dérive — qui n'est pas sans accident — peut être établi de la manière suivante (on indiquera entre crochets le trope⁶⁸ présidant à la transition) :

STROPHE I

fenêtre ⇒ [M]⁶⁹ ⇒ santal ⇒ [Sg]⁷⁰ ⇒ viole ⇒ [M]⁷¹ ⇒ flûte
ou mandore

STROPHE II

Sainte ⇒ [M]⁷² ⇒ livre ⇒ [M]⁷³ ⇒ Magnificat ⇒ [M] ⇒ vêpre
et comble

STROPHES III et IV

(fenêtre ⇒ [Sp/g]⁷⁴ ⇒ vitrage ⇒ [M]⁷⁵ ⇒ harpe ⇒ [μ]⁷⁶ ⇒ Ange
⇒ [M]⁷⁷ ⇒ phalange

⇒ [Sg] ⇒ doigt ⇒ [Sg] ⇒ Elle ⇒ $\begin{array}{c} \downarrow \\ \text{plumage Instrumental} \\ \downarrow \\ \Rightarrow [Sp]⁷⁹ \Rightarrow \text{Musicienne du silence}^{\text{80}} \end{array}$

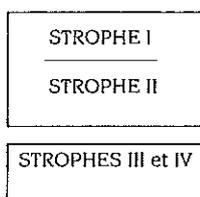
Si le poème progresse sans pause majeure sous les poussées conjuguées de sa syntaxe et de sa mobilité sémantique, son avancée n'a rien cependant d'un pur continuum. Quelque tendu qu'il soit vers sa fin, son défilement n'échappe pas aux effets de régression ou de récursion qui sont au principe du message poétique et qui en conditionnent la lecture. Soutenir, avec Albert Mingelgrün, que la "phrase unique" dont est composé "Sainte" "[permet] une parfaite continuité de la vision et une exploration sans à-coups"⁸¹, revient à méconnaître la structuration paradigmatique du texte et du coup son fonctionnement rhétorique⁸². Or c'est bien là, dans l'écho des symétries et la tension des différences, que se joue l'essentiel du poème, ce pour quoi il s'est écrit, ce vers quoi sa signification s'oriente.

On doit à Hans Staub⁸³ une étude minutieuse de ce réseau d'équivalences et de la forte isotaxie des deux premières strophes, chacune étant, exception faite de ses cinq syllabes initiales, modelée sur le même schéma syntactico-métrique que l'autre.

Si je fais abstraction du commencement de leurs premiers vers, écrit-il, les deux strophes I et II présentent un parallélisme syntaxique rigoureux dans lequel chaque élément d'une strophe, s'il n'est pas exactement répété rencontre du moins dans la strophe voisine son équivalent quant à la forme grammaticale, à la position dans le vers et dans la proposition. Les éléments que j'ai omis cependant constituent — circonstant de lieu, verbe, sujet — la proposition principale⁸⁴. Nous trouvons donc dans ces deux strophes, deux parties absolument parallèles, dont les éléments se reflètent réciproquement, et le développement d'une proposition principale unique qui traverse le couloir formé par les éléments répétés⁸⁵.

La seconde partie du poème (strophes III et IV) ne présente aucun parallélisme de cet ordre. Pas de répétition qui incite à confronter, au même degré que les précédents, les quatrains qui la composent⁸⁶. Au couplage saisissant des deux strophes initiales, par enjambements et symétrie générale, se substitue une articulation sur le mode de l'enchaînement, marqué par le seul, mais puissant, enjambement strophique. De tout ceci, il résulte notamment que la seconde partie de "Sainte", libre de toute répétition incitant à une forte rétrospection de la lecture, semble se développer et devoir se lire sur un tempo plus soutenu, comme si les deux mouvements qui s'y trouvent évoqués (le frôlement de la harpe, le balancement du doigt) communiquaient à la lecture quelque chose de leur paisible *glissando*.

Quoique dépourvu de symétries internes, le second volet du poème ne forme pas un ensemble autonome et clos. Préfiguré par les deux points du vers 8 qui l'annoncent en tant que développement explicatif ou consécutif (il ne sera ni l'un ni l'autre) ; s'ouvrant sur un renvoi pressant⁸⁷ au circonstanciel de lieu qui lui-même avait ouvert le texte ; reprenant dans l'ordre deux termes respectivement apparus dans les strophes I et II ("santal", "livre") ainsi qu'un troisième ("vieux") dont, en quelque sorte, il répète la répétition⁸⁸ ; "formé [...] par une chaîne ininterrompue de subordinations qui [...] ne regagne jamais le niveau de la proposition principale"⁸⁹ et qui donc se rattache obligatoirement à la principale figurant dans le premier volet, il est de toute évidence inséparable de celui-ci, faisant couple avec lui pour conférer au poème vu dans son ensemble une structure doublement binaire, voire emboîtée, que l'on pourrait représenter comme suit⁹⁰ :



Ainsi articulé à deux niveaux — par la charnière des deux-points et par la symétrie des quatrains initiaux —, le texte apparaît comme un étagement, un feuilleté de strates, dans lequel différents plans se répondent. Mieux, il s'organise en structure spéculaire, traduisant "pli selon pli" dans son espace syntaxique et strophique la représentation en abyme qu'il agence cadre selon cadre. Gardner Davies soutenait que cette symétrie formelle "reflète fort bien le caractère figé du vitrail ancien"⁹¹. C'est

fort possible. Mais il est sans doute plus intéressant de relever qu'elle n'est pas étrangère à l'argument et à l'enjeu célébratifs d'un poème évoquant la patronne des musiciens, pour autant qu'on rapproche la récursivité du texte de la structure répétitive du texte liturgique (voire de la chanson), d'une part, et du modèle contrapuntique dominant l'écriture musicale, d'autre part (superposition et croisement de phrases mélodiques, phénomène de reprise⁹² et de réexposition thématique, etc.)⁹³.

Jakobson nous a appris par ailleurs que "c'est le principe même du vers qui veut [l']importance de la répétition"⁹⁴ et plus généralement que la fonction poétique, étant rabattement de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, soumet le discours à un puissant principe de récurrence. Devant un texte aussi répétitif que "Sainte", on pourrait ainsi être porté à penser qu'il a répondu à une stratégie visant à surdéterminer la poéticité du discours, tout pouvant s'être passé comme si Mallarmé, soucieux désormais de pratiquer une poésie pure ou, comme il dit, de "creuser le vers" (*Corr.* I, p. 207), avait fait de son poème l'affiche d'une essence poétique, le manifeste d'une esthétique opposant l'autonomie de l'objet verbal aux contraintes du discours référentiel et aux illusions de la mimésis. Reste que les poéticiens ayant œuvré dans le prolongement de Jakobson ont également rendu attentif au fait que "le jeu systématique des rapports d'équivalence formelle (syntaxiques, prosodiques, phonétiques) tend constamment à induire des rapports sémantiques"⁹⁵, autrement dit à susciter des effets de sens particuliers. C'est sous cet aspect que se dévoile l'autre procès auquel préside et avec lequel se confond toute l'organisation rhétorique du poème. Procès sémantique, qui est aussi mise en procès d'une certaine rhétorique du sens.

Procès 2 : production, suspens et dépassement de la métaphore

"L'écriture, notera Mallarmé, [n'est] que la fixation du chant immiscé au langage et lui-même persuasif du sens"⁹⁶.

Cette persuasion, impliquant que le sens n'est pas déposé comme une lie précieuse au fond du texte mais qu'il résulte d'une poussée des mots, de leur "miroitement" à distance dans le tissu prosodique, le contrepoint des deux premières strophes y pourvoit, pour une part, en procédant — au rythme des rétrospctions de la lecture — à l'homologation des deux axes sémantiques qu'elles présentent respectivement (et qui, noués l'un à l'autre, en thyrses, traverseront le reste du texte). A la strophe I correspond une forte isotopie /musique/, littéralement manifestée par "viole", "flûte" et "mandore".

" S A I N T E " : L E D O U B L E P R O C È S D U T E X T E

rhétoriquement par "santal" (synecdoque de la matière pour l'objet) et par "étincelant" (métaphore visuelle pour éclat ou résonance sonore). A la strophe II correspond, dans l'exacte symétrie agencée par le mètre et la syntaxe, une isotopie /sacré/, littéralement manifestée par "Sainte", "Magnificat" (terme immédiatement connecteur, lisible simultanément sur les deux axes /musique/ et /sacré/) "vêpre" et "complie", rhétoriquement par "livre" (métonymie du contenant pour le contenu) et dans une moindre mesure par "ruisselant" (où la métaphore liquide est d'emblée contaminée par la métaphore sonore en position identique au vers 3). Tout le jeu du poème, dans ce premier volet, est par conséquent de rabattre une isotopie sur l'autre, en vertu de l'équivalence des structures verbales qui les établissent sans les fixer, et en conformité symbolique avec les deux propriétés, sacrale et musicale, affectées par définition à la Sainte "musicienne"⁹⁷. Métaphore mobile, établie par va-et-vient d'une strophe à l'autre et supposant que le regard du lecteur balaie le texte non seulement en suivant la linéarité de son discours, mais en répondant à la rétroactivité de sa structure. Métaphore en procès, liée à la présence, dans un même espace, d'éléments commutables, identiquement marqués et placés.

Cette métaphore, insistons-y, n'est pas donnée. Elle est ordonnée par le texte. Au lecteur d'en éprouver les sollicitations, de connecter mentalement les éléments distribués dans l'espace qu'il parcourt. A lui de faire exister et de faire agir l'analogie dont le poème n'a d'abord installé que les conditions de possibilité. Il est remarquable, de ce point de vue, que si les deux axes installés par les strophes I et II se prolongent dans les strophes III et IV — d'un côté : "harpe", "instrumental", "musicienne", "silence"; de l'autre : "ostensoir", "Ange", "vol", "plumage" —, ce sera pour se rapprocher, sans doute, mais non pleinement se confondre. Les parallèles seront comme touchées par un effet de clinamen, elles ne se rejoindront pas. L'analogie postulée par le texte restera en suspens, davantage conforme au schéma de la comparaison (dans lequel les éléments résistent à leur commutation) qu'à celui de la métaphore (dans lequel un élément absorbe le sens de l'autre). Le "vol" de "l'Ange", être sacré et symbole du sacré, formera certes une "harpe", mais l'aile (en mouvement) et l'instrument demeureront distincts, facteurs réciproques d'une opération en cours, dont le texte est le théâtre, et dont le sens (ou le résultat) ne vaudra que "pour" la silencieuse instrumentiste à l'intention de laquelle elle s'effectue. A l'avant-dernier vers, l'expression "plumage instrumental", où les deux termes lisibles respectivement sur les deux isotopies préalablement établies s'articulent sous l'espèce d'un

substantif et d'un adjectif qualifiant celui-ci, marquera la limite où s'arrête le processus d'homologation métaphorique ayant traversé l'ensemble du texte — dans la proximité la plus étroite, non dans l'assimilation pleine et entière. Ainsi, c'est tout autant (si ce n'est moins) au pouvoir de la métaphore qu'à la résistance de l'esthétique mallarméenne à ce pouvoir que "Sainte" s'offre en lieu d'ébat — lieu d'un "comme si"⁹⁸, d'un mouvement-*vers* (d'un "vol") plus que d'un mouvement accompli (donc achevé, nié), d'une possibilité plus que d'une réalité, d'une effectuation insinuée plus que d'un résultat pouvant être acquis.

Il n'est pas moins remarquable que ce mouvement analogique, qui ne connaîtra pas de fin, puisque ce vers quoi il tend se dérobe finalement, soit par ailleurs doublement figuré par le poème. Dans sa construction syntaxique, d'une part, du fait de la disposition en chiasme des éléments rapprochés sans être fondus : "plumage instrumental", ainsi, inversera l'ordre des données "harpe" et "Ange" successivement disposées à la strophe précédente, "plumage" renvoyant à "Ange" et "instrumental" à "harpe" (notons par ailleurs, appuyant cette symétrie de syntaxe, non seulement la paronomase (graphique) Ange/[plum]age, mais surtout le chassé-croisé des synecdoques : d'"Ange" à "plumage", la synecdoque est particularisante et référentielle — du tout à la partie; de "harpe" à "instrumental", la synecdoque est en revanche généralisante et conceptuelle — de l'espèce au genre). Mais voici peut-être le plus important, à savoir que le poème met d'autre part en récit ou en représentation l'opération dont il suspendra le développement. Dans l'immobilité de la scène installée par les deux premières strophes, un événement se produit. Cet événement n'est pas seulement, cela va de soi, d'ordre rhétorique (car, poème ou roman, il n'y a en toute rigueur dans un texte d'événement que rhétorique). De façon plus singulière, cet événement est d'ordre métrarhétorique. L'action de "l'Ange", telle qu'elle est évoquée à la troisième strophe, est de "former" quelque chose avec autre chose qui lui appartient; de faire apparaître, sur la scène du vitrail, à travers la géométrie de son aile déployée, en "vol", le simulacre d'une harpe; autrement dit de traduire en action sur la scène verbale du texte — et sous la plume de cet autre "Ange" (ou "Démon de l'Analogie") qu'est le poète —, l'acte formel présidant à toute métaphore (constat, postulation ou production d'une ou plusieurs similarités et, de là, assimilation des éléments semblables sous quelque aspect). Que le texte thématise ainsi la logique qu'il interrompt, s'il ne la neutralise pas, n'est pas indifférent. "Sainte", sous cet égard, marque en 1865 — en même temps qu'"Hérodiade", où la beauté cherche en vain et en le

disant à se prendre pour objet, et trois ans avant la première version du sonnet en -yx, "allégorique de lui-même" — l'émergence du double tropisme auquel répondra toute la démarche du dernier Mallarmé, tel qu'en lui-même enfin l'exclusion du Parnasse le changera : d'un côté, tendance à une forte specularité du discours, voulant que le poème thématise ou narrativise ses propres opérations symboliques ; de l'autre, disposition (évidemment teintée d'ironie grave) à frapper de nullité l'opération dont le poème est le lieu, et partant l'activité poétique elle-même, toujours vouée en quelque façon à enregistrer son propre échec, à faire matériau d'écriture, et texte, de l'impossibilité du texte à s'écrire.

Cet événement n'est pas seul à se produire sur la scène du poème. S'il démonte le jeu de la métaphore et tire parti rhétorique de sa mise en échec, un autre événement, lui, surgit de la dialectique que "Sainte" orchestre de part en part entre l'être et le néant, entre le disparaître et l'apparaître ou encore, compte tenu du retour de semblables structures et de semblables éléments, entre le même et l'autre. Ce que la "fenêtre" recèle et contient, ce que le vitrail préserve et exhibe précieusement en tant que "vitrage d'ostensoir", c'est-à-dire en tant qu'espace encadrant où quelque chose est monté en représentation et montré en grande cérémonie, est cependant un monde non seulement vespéral, mais en voie de s'effacer, fait d'objets vieillissants, élimés, se dédorant, usés, pâlisants, dont l'étincellement ou le ruissellement prodigieux sont renvoyés dès que nommés à un passé lointain qui aujourd'hui les nie ("étincelant/jadis", "ruisselant/jadis"). Une lecture référentialiste du poème (celle à quoi tant d'exégètes positivistes se sont livrés, et à quoi quelques-uns continuent de se livrer : il en reste) renverrait sans doute cette perte d'éclat à l'intensité déclinante de la lumière traversant le vitrail au crépuscule (en plein jour, l'image resplendit ; au "soir", au moment des vêpres, elle s'obscurcit graduellement, l'or se fane, s'éteignent une à une les figures représentées). Le texte n'a pas à passer par pareille épreuve : il n'a pas d'autre sens que celui qu'il fait, il n'a de sens que saisi dans le jeu formel de sa signification. De ce point de vue, toutes les choses-en-passe-de-disparaître qu'il distribue dans son cadre verbal valent bien évidemment, d'un côté, par le puissant contraste qu'elles ménagent en tant qu'environnement à l'intérieur duquel quelqu'un ou quelque chose "Est", c'est-à-dire se maintient, comme transi d'éternité, au milieu d'un monde en train de s'évanouir dans le temps — quand bien même la pâleur délicate de la "Sainte" qui sert de sujet à ce verbe fortement mis en exergue à l'amorce de la strophe II l'associe au ternissement général des objets, viole, mandore ou livre, qui

l'entourent ou qu'elle manipule. D'un autre côté, cette disparition en marche vaut comme amorce d'un processus finalement accompli. Disparu, aux vers 13 et 14, le "santal" et le "livre", encore que le texte en les niant continue de les nommer. Non plus seulement patinés par le temps, ce "livre" et ce "santal", mais "vieux" (dans la logique du chiasme déjà relevé, et avec le renversement de connotations qu'il entraîne)⁹⁹.

Quelque chose a disparu, donc quelque chose a eu lieu. Tout négatif que cela soit, au moins est-ce, en effet, un événement. Là aussi rhétorique, par suppression ou déléation, en prolongement du processus d'abolition engagé dès la première strophe. Là aussi métarhétorique, dans la mesure où la calme confrontation du néant et de l'être, de ce qui disparaît et de ce qui persiste, se résorbe et se relève à l'extrême fin du texte dans l'impeccable oxymore "Musicienne du silence", alliance forte de deux éléments contradictoires, rassemblant à la fois, symboliquement, les deux motifs de la "musique" et du "sacré" (si l'on veut bien convenir que le "silence" est autant négation que transcendance de la musique) et, dialectiquement, les deux forces négative et positive ayant traversé et travaillé tout le poème. Deux fois ainsi le texte s'achève et culmine, parce que deux processus y ont suivi leur cours, et parce que ce "petit poème mélodique" n'avait d'autre objet, en prenant pour prétexte l'évocation de sainte Cécile et le don promis à Cécile Brunet, que de mettre en jeu et en scène deux dynamismes formels, appuyés par la grande forme en mouvement de la syntaxe uniphastique : d'abord avec "plumage instrumental", achevant sans l'accomplir le mouvement de la métaphore musique/sacré ; ensuite, couronnant le tout, avec "Musicienne du silence", achevant en l'accomplissant le mouvement qui de part en part aura opposé l'Être (isolé) au Disparaître (diffus).

La poésie de Mallarmé, écrivait très justement Emilie Noulet, sort du silence et y rentre. Entre les deux mouvements imperceptibles, une mince émission de paroles qui va se mourant, un faible souffle vite éteint et les nuances d'une vibration monocorde¹⁰⁰.

Disons, plus prosaïquement, que le poème mallarméen est une machine à transformations posant un état pour l'entraîner dans un devenir, une machine rhétorique usant des mots, sons et sens confondus, pour en faire le support d'une signification mobile. Dans cette signification, il est toujours en quelque manière question, peut-être du Sens du monde et de l'être (mais quelle production de l'homme, quelle humaine activité y échappe ?), assurément du sens de ce que c'est, pour Mallarmé,

qu'écrire en poète. Réserve le "Sens" de la poésie, la sienne ou celle de tout autre, à la lecture privée, à l'incommunicable expérience du poème. Quant au sens de l'écriture poétique, "Sainte" en fait l'épreuve et la donne à éprouver. C'est agir sur des formes, organiser des signes, les soustraire au hasard. Mettre en œuvre un processus syntaxique (d'articulation, de "Structure") et sémantique (de symbolisation, de "Transposition") en résistance aux impératifs de la communication sociale ordinaire, attachée au vouloir-dire, à la représentation référentielle, à l'échange de mots réduits à une impure monnaie. Agencer un dispositif, puis livrer ce dispositif au lecteur qui le mettra en marche. C'est aussi travailler à l'intérieur, non seulement du langage commun, en y "creusant", pour rendre à "la tribu" les mots qu'elle a galvaudés, mais d'un langage particulier, en y opérant des changements. L'écriture poétique a son histoire, ses codes concurrents, ses montées et ses déclinés de certaines formes et de certains procédés. Ainsi, on peut lire "Sainte" comme une paisible contestation du régime de l'analogie, que le poème met en jeu pour le tenir en échec, du moins sans le laisser s'épanouir jusqu'à la métaphore pure et simple (c'est-à-dire *in absentia*). On peut le lire également comme la promotion d'un autre régime formel, d'une autre espèce de médiation rhétorique. En 1865, abandonnant les contenus de la représentation lyrique du conflit opposant le poète au monde, ceux qu'il a fortement mobilisés dans les poésies qui paraîtront à l'enseigne "du Parnasse contemporain", Mallarmé ne retient que l'énergie qui organisait cette représentation. L'oxymore terminal succède à la métaphore *in praesentia* de l'avant-dernier vers comme pour y suppléer, comme s'il s'agissait de donner le dernier mot à une catégorie de figures sur une autre. L'une accomplit ce que l'autre échoue à réaliser : la synthèse euphorique, trouvée à travers l'unification des contraires plutôt qu'à travers la fusion des semblables. Par là au fond — car l'oxymore est une figure historiquement signée — Mallarmé prolonge Baudelaire au moment même où il cherche à s'en éloigner.

La débaudelairisation

Si une force d'écart agit dans "Sainte", il faut bien voir en effet qu'elle ne s'exerce pas seulement, ainsi qu'on l'a vu, sur le modèle parnassien, tel qu'il est par ailleurs observé par Mallarmé, mais aussi et peut-être avant tout sur le "baudelairisme" de convention dont ses textes demeuraient jusque-là fortement empreints. A divers égards et de façons inégales, "Le Guignon" (1862), "Tristesse d'été" (1862), "Haine du pauvre" (1862), "A un mendiant" (1863), "Les Fenêtres" (1863), "Le Pitre châtié"

(1864), "L'Azur" (1863/64), "A une putain" (1864), "Les Fleurs" (1864) ou encore "Le Château de l'Espérance" (1864) ont porté tour à tour témoignage de la dette de leur auteur envers l'esthétique et l'imaginaire des *Fleurs du Mal*. Structure thématique profonde (conflit du Spleen et de l'Idéal, converti dans celui de l'Azur et de l'ici-bas) ou forte ponctuation de certains motifs emblématiques (la chevelure, la putain ou la catin, l'opium et le tabac, le parfum ou les fards, etc.), l'intertexte baudelairien saturait ces poèmes intermédiaires (entre jeunesse et maturité). Autant de signaux de référence et de signes de révérence à l'égard d'un maître admiré, dont non seulement la matière thématique se trouve reformulée, mais dont également la manière est imitée, en sa double rhétorique jouant tantôt du contraste (abondance de l'antithèse et de l'oxymore), tantôt de la "correspondance" (culte de la synesthésie, recherche d'une harmonieuse combinaison entre l'ordre physique et l'ordre spirituel)¹⁰¹.

A partir de "Sainte", Mallarmé devient le seul signataire de ses textes. Entendons par là qu'aucun nom de quelque artiste imité — Hugo, Gautier, Banville ou Baudelaire — n'aura plus désormais à contresigner symboliquement le sien. Parce que l'âge de l'imitation fervente est pour lui révolu, et qu'advient l'âge où, se détournant des doctrines apprises, il doit frayer sa propre voie, trouver sa voix¹⁰². Est-ce à dire que l'œuvre mallarméenne, dès le moment qu'elle s'attache à construire et à cultiver sa singularité, rompt tout lien avec la tradition poétique et s'épure de toute résonance intertextuelle ? Evitons de donner dans pareil idéalisme, dans pareille héroïsation de l'activité poétique : aucun texte n'existe à l'état isolé, aucun auteur n'est seul face à son papier, ni en position de pur créateur. "Sainte" témoigne en réalité du passage d'une esthétique d'imitation à une esthétique de relance, intégrant l'héritage — notamment baudelairien — pour le dépasser, ouvrant à partir de lui le chemin de son propre devenir. Cette intégration prospective y passe d'abord par un travail de déconstruction exercé sur le matériau poétique hérité. Ainsi, au plan thématique, Mallarmé renonce à recycler toute la panoplie des motifs baudelairiens pour n'en retenir que l'essentiel, c'est-à-dire cela qui organisait ces motifs et en constituait le principe générateur : le contrepoint du positif et du négatif, tel qu'il s'établit avant tout investissement idéologique (manichéen) ou psychologique (déchirement Spleen/Idéal). "Sainte" repose, ainsi qu'on l'a vu, sur une opposition fondamentale entre l'être et le néant, actualisée à différents niveaux de son élaboration thématique, où elle s'infléchit tour à tour en conflits du plus et du moins, du présent et du passé, de l'éternel et du fugitif, du silence et de la musique. Même

opération s'agissant de la démarche formelle, ramenée à sa logique primordiale : la foisonnante rhétorique des correspondances s'y réduit à un processus subtil d'homologation analogique, cependant que le jeu incessant des contrastes s'y épure en une calme dialectique du Même et de l'Autre, dont l'organisation syntactico-métrique porte les marques et dont l'oxymore final ("Musicienne du silence") constitue le point d'orgue.

A ce travail d'épuration, qui permet de dépasser l'expérience baudelairienne sans l'annuler, "Sainte" ajoute une rupture, celle-ci plus nette, à l'égard de ce qui subsistait dans les poèmes antérieurs de la stratégie d'énonciation propre aux *Fleurs du Mal*. Si les textes qui seront publiés dans *Le Parnasse contemporain* traduisent l'emprise sur Mallarmé de son modèle, ce n'est pas seulement par emprunt massif de thèmes ou de dispositifs formels hautement emblématiques ; c'est aussi par l'option, dans la foulée de Baudelaire, d'un lyrisme dysphorique, exprimant l'intime écartèlement vécu par un sujet en proie au monde, tantôt transporté par son idéal et tantôt contraint au Réel, tragi-comiquement balancé entre son aspiration à l'Infini et la séduction malsaine du Gouffre. Or, une lecture même superficielle de "Sainte" fait d'emblée sentir qu'avec ce "petit poème" s'inaugure dans la production de Mallarmé le régime d'un sujet absent — absenté ou s'absentant —, et qu'il constitue le premier texte à observer ce qui deviendra l'un des éléments fondamentaux de son code poétique, à savoir que "l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète."¹⁰³ Pur jeu verbal ou le "je" n'a plus place ni voix, privé de toute référence anecdotique, discours lisse et serein où la temporalité convulsive des poèmes précédents est annulée au profit d'une éternité qui équilibre toutes choses, "Sainte" annonce ainsi le renoncement de Mallarmé à cette pratique subjectiviste de la poésie que cultivait le romantisme et qui devait trouver en l'œuvre de Baudelaire son paradoxal accomplissement¹⁰⁴.

A mieux y regarder cependant, ce renoncement pourrait n'être pas vu comme radicale négation du sujet, mais plutôt comme radicalité apportée à la mise en question du sujet qui déjà sous-tendait tout le discours baudelairien. L'effacement chez Mallarmé portera moins sur la question du sujet, qu'il ne cessera pas de poser et de creuser, que sur le lyrisme personnel propre au romantisme, sinon sur le slogan parnassien de l'impassibilité, en tant précisément qu'ils réprimaient l'émergence de cette question, soit en la rendant inutile ou incongrue (le sujet comme évidence, certitude, stabilité), soit en y apportant des réponses factices, dilatoires ou tautologiques (le sujet comme origine indiscutable du discours, le discours comme confirmation du sujet). En choisissant de

"céd[er] l'initiative aux mots"¹⁰⁵, Mallarmé destituera le sujet de son statut d'origine du discours pour l'instituer en conséquence toujours problématique de ce discours. Décentré voire éclaté, "être séparé de son être"¹⁰⁶, rebelle à toute identification, le "je" qui se parle dans *Les Fleurs du Mal* achèverait ainsi, dans les *Poésies* mallarméennes, à partir de "Sainte", son processus de dissolution — absolument insaisissable, pas même inexprimé ni tu : aboli avant même que de prendre forme¹⁰⁷.

Roger Bellet avait raison d'affirmer que "Mallarmé s'est à la fois fortement baudelairisé et 'débaudelairisé'"¹⁰⁸. Parce que, pour lui, "se débaudelairiser", cela aura signifié non pas se couper de l'expérience engagée par l'auteur des *Fleurs du Mal* ni a fortiori dénier l'importance de son apport à la poésie — entrée avec lui dans l'ère de la modernité, c'est-à-dire d'une certaine inquiétude quant au langage, et d'une certaine aventure à travers le langage —, mais plutôt se donner les moyens d'avancer plus loin sur la route ouverte par Baudelaire, en se défaisant de tout ce qui pouvait le maintenir au point où ce dernier s'était arrêté. A composer "Sainte", Mallarmé fait en somme l'épreuve décisive d'une écriture soustraite à tout réflexe d'imitation et qui pourtant ne liquide, du legs baudelairien, que ses traits les plus idiomatiques, ceux-là qui désignent un auteur singulier et une œuvre datée persistaient dans ses textes parnassiens comme autant de résidus ou de corps étrangers. Il y découvre notamment ceci, qui va décider de toute sa démarche : comment écrire après Baudelaire et cependant toujours avec lui.

NOTES

1 - Stéphane Mallarmé, "Divagation première relativement au vers", dans *Vers et Prose*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 1908, p. 187.

2 - Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1992, p. 41 ; *Œuvres complètes* (édition B. Marchal), tome I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1998, pp. 26-27 ; *Œuvres complètes* (édition H. Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, pp. 53-54 [variante au vers 1 : "reclant" au lieu de "recélant"].

3 - Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. "Médiations", 1976, p. 132. C'est aussi, parmi tant d'autres allant dans le même sens, l'avis de Charles Mauron — "ce poème est peut-être un des meilleurs que Mallarmé ait jamais écrits" (cité par H. Mondor, notice sur "Sainte", *Œuvres complètes*, 1945, p. 1469) — et celui de Pierre Citron, qui tient "Sainte" pour un "poème miraculeux" (dans son "Commentaire" des *Poésies*, Paris, Editions de l'Imprimerie Nationale, 1986, p. 108). Même enthousiasme chez Jean-Claude Carron, selon qui "il faut lire ce poème comme un des achèvements les plus heureux de la poétique mallarméenne, des plus

" SAINTE " : LE DOUBLE PROCÈS DU TEXTE

parfaits" (" Sainte " de Mallarmé : poétique et musique", dans *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, 1979, p. 135). Gardner Davies invitait quant à lui à voir "dans cette petite pièce de 1865 une réussite poétique de qualité exceptionnelle" (*Mallarmé et la "couche suffisante d'intelligibilité"*, Paris, Corti, 1988, p. 39).

4 - Bertrand Marchal constate ainsi, dans sa *Lecture de Mallarmé*, "que malgré un consensus à peu près unanime sur la réussite formelle du poème, [...] toute la difficulté de ces seize vers semble se concentrer en un seul mot, celui de fenêtre, qui commande l'interprétation et divise les commentateurs" (Paris, Corti, 1985, p. 91).

5 - Cf. Wallace Fowlie : "With the simplicity of a ballad, the saint is described as standing by the window. But such simplicity is deceptive [je souligne]. The symmetry is to studied to designate just what it says" (*Mallarmé*, Chicago, The University of Chicago Press, 1953, p. 237).

6 - Dans le manuscrit autographe de cette première version, le texte comporte un titre amplement développé et plus explicite : "Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin/(chanson et image anciennes)" ainsi que les variantes suivantes — vers 1 : recelant ; vers 3 : De la Viole ; vers 4 : parmi flûte et mandore ; vers 5 : Est une Sainte, recelant ; vers 8 : Jadis à vêprée et complie ; vers 10-11 : Pour clore la harpe par l'ange/Offerte avec ; vers 12 : A la ; vers 16 : silence ! Sur les variantes des poèmes mallarméens, voir notamment Simone Verdin, *Stéphane Mallarmé le presque contradictoire* précédé d'une *Etude de variantes*, Paris, Nizet, 1975 (pour "Sainte", voir aux pp. 98-99).

7 - Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, tome I, Paris, Gallimard, 1959, p. 180. Les renvois ultérieurs à la correspondance de Mallarmé (Gallimard, onze tomes, 1959-1985) seront abrégés en *Corr.* suivi du numéro du tome en caractère romain.

8 - Mairaine de Geneviève Mallarmé, Cécile Brunet était l'épouse du maître verrier Jean Brunet, d'Avignon. Ce dernier détail n'est pas sans importance à la lumière du "vitrage d'ostensoir" où se tiendra la sainte des musiciens.

9 - L'hypothèse paraît d'autant plus plausible que "Sainte" n'est pas en effet le seul texte de Mallarmé dont la publication ait été ainsi différée et reportée après 1875. Déjà mis en chantier auparavant, deux poèmes "hérétiques" parmi les plus remarquables — le "Sonnet allégorique de lui-même" (premier état, en 1868, du Sonnet en -yx publié en 1887) et "Indéfinissable, ô Mémoire" (premier état, remontant peut-être à 1871, de ce qui deviendra en 1885 la "Prose (pour des Esseintes)") — n'ont été eux aussi achevés et publiés qu'après la rupture de leur auteur avec l'école parnassienne. Ajoutons, en ce qui concerne le second, que sa parution, en réponse au roman de Huysmans, constitue au plein sens du terme un acte manifeste, dans la mesure où la "Prose", faisant en quelque sorte couple avec l'"Art poétique" de Verlaine, énonce de manière sibylline le programme esthétique (antiparnas-

sien) de Mallarmé et, plus largement, celui de la génération symboliste montante.

10 - "J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*" (*Corr.* I, p. 137). Énoncé en ces termes, l'axiome de cette poétique nouvelle renverse en son contraire le credo esthétique de l'école dominante et annonce la condamnation polémique de la rhétorique parnassienne à laquelle Mallarmé cédera, en 1891, lors de son entretien avec Jules Huret : "Je crois [...] que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve" (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, pp. 76-77).

11 - *Documents Mallarmé*, tome VI, Paris, Nizet, 1977, p. 304.

12 - *Ibid.*, pp. 304-305n.

13 - Quatre ans plus tard, en 1870, un événement analogue se produit, plus lourd de conséquences. A Villiers de l'Isle-Adam et Mendès venus lui rendre visite en Avignon, Mallarmé donne lecture des fragments d'*Igitur*. Le premier approuve, un peu embarrassé ; le second *s'épouvante* et, "prétext[ant], dit-il, la fatigue du voyage", se retire dans sa chambre. Le lendemain, chacun se sépare, vaguement mal à l'aise, et Mendès retourne à Paris "sans que Mallarmé [l'ait] interrogé quant à *Igitur* d'Elbenone [sic]." Le silence vaut désapprobation : aussi Mallarmé laisse-t-il *Igitur* à son chantier, qui ne sera livré au public qu'après sa mort. Dans son *Rapport sur le mouvement poétique français* où il rapporte l'anecdote (Paris, Imprimerie Nationale, MDCCCIII, pp. 137-138), Mendès se fait le porte-parole *a posteriori* des Parnassiens orthodoxes, convaincus de ce que Mallarmé, par excès de sophistication verbale, sombrait lentement dans la folie.

14 - Ainsi, à Verlaine qui lui annonce son projet et lui demande son accord pour l'y impliquer, Mallarmé répond d'abord : "Je devrais dire non, (au risque d'être absurde), pour vous punir de penser à moi, et de ne pas venir me le dire quelquefois, un Mardi ou plusieurs de l'hiver. M'oublier serait mieux, comme je le fais moi-même, qui ne sors pas et ne vais pas vous serrer la main, ou que vous soyez" (*Corr.* II, pp. 244-245). Coquetterie d'auteur, résistance factice ? On serait tenté de le croire, d'autant que Mallarmé s'affaire aussitôt à régler des questions de détail et avoue qu'il reçoit

comme un honneur ce projet d'être ainsi associé à Rimbaud et Corbière : "Mais puisque vous voulez bien vous rappeler un moi de jadis, très dépouillé (à présent dans une très grosse besogne commencée et qui, je crois, aboutira), occupons-nous de la photographie ; car c'est cela seul que vous me demandez et vous n'avez pu douter un instant de mon grand plaisir d'être portraituré par vous, en si bonne compagnie !" (Corr. II, p. 245).

15 - Comme déjà l'indique son choix d'imprimer le terme en capitales, Verlaine hypostasie en effet la "MALÉDICTION", non en sanction, mais en titre de gloire qui se mérite et dont seuls peuvent se prévaloir ceux qui, "héroïquement", ont défié l'ordre poétique établi et soumis leur travail à l'exigence de la novation et de la modernité. Voir *Les Poètes Maudits*, dans Paul Verlaine, *Œuvres complètes* (édition H. de Bouillane de Lacoste et J. Borel), tome I, Paris, Club des Libraires de France, 1959, p. 496.

16 - *Ibid.*, pp. 490-491.

17 - *Ibid.*, p. 496.

18 - *Ibid.*, p. 495. "Publicité", bien entendu, au sens du XIX^{ème} siècle : diffusion publique, publication.

19 - "Il faudrait dix minutes de causerie pour vous expliquer que je n'ai pas de vers nouveaux inédits, malgré un des plus gros labeurs littéraires qu'on ait tentés, parce que tant que je manque à ce point de loisir, je m'occupe de l'armature de mon œuvre qui est en prose. Nous avons tous été si en retard du côté pensée que je n'ai pas passé moins de dix années à édifier la mienne. Les vers que je vous envoie là sont donc anciens, et du même ton que ceux que vous pouvez connaître ; peut-être même les connaissez-vous, malgré qu'ils n'aient été publiés nulle part. / Est-ce bien là cependant, l'inédit que vous voudriez ; je ne le pense pas trop" (Corr. II, pp. 248-249).

20 - Des cinq poèmes composés durant la phase parnassienne du poète, seuls "Apparition" et "Sainte" constituent de réels inédits. "Placet" avait déjà paru dans *le Papillon* (février 1862) et "Le Guignon", au moins partiellement (les cinq premiers tercets), dans *L'Artiste* (mars 1862). Quant à "Don du poème", Verlaine précise dans son étude que "cette idylle fut méchamment [...] imprimée sur la fin du dernier règne par un journal hebdomadaire fort ennuyeux et, si nous ne nous trompons, républicain protestant." (*Les Poètes Maudits*, op. cit., p. 496). Intitulé "Le Poème nocturne", le texte a par ailleurs été publié, aux États-Unis, dans un journal louisianais, *L'Avant-coureur*, en février 1867. En définitive, "Apparition" apparaît comme le seul poème inédit proposé dans *Les Poètes Maudits* dont l'esthétique renvoie pleinement à la première période de Mallarmé. "Sainte" fait donc bien exception.

21 - Placé au centre du recueil, "L'Après-midi d'un faune" semble en effet faire le départ entre d'un côté les poèmes antérieurs à 1875 et de l'autre les poèmes postérieurs — à

ceci près que le *Toast funèbre*, achevé en 1873 et publié la même année chez Lemerre dans l'hommage collectif décerné par les Parnassiens au défunt Théophile Gautier, est situé curieusement entre "Sainte" et la "Prose (pour des Esseintes)". Pour le reste (si l'on convient, pour des raisons évidentes, d'excepter "Salut", en position de poème liminaire), la pièce refusée par les rédacteurs du *Parnasse contemporain* agit bien comme ligne de partage (ou, plus exactement, de rupture).

22 - En termes de conformité à tel ou tel credo poétique.

23 - Emilie Noulet, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Bruxelles, Jacques Antoine (reprint), 1974, p. 405.

24 - A. R. Chisholm, "Mallarmé's Sainte : An Epitome of Symbolism", dans *A.U.M.L.A.*, 3, 1955, pp. 1-4.

25 - Noulet précise toutefois dans l'essai qui forme la première partie de son ouvrage que "tel qu'il parut dans *Les Poètes maudits*, ["Sainte"] représente dans l'évolution de son esthétique [celle de Mallarmé], une étape plus avancée que les poèmes du *Parnasse contemporain*" (*L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 77). Elle ajoute, plus loin, que "parmi ces poètes qui étaient tous parnassiens [Mallarmé] était déjà symboliste" (*ibid.*, p. 79). Inconséquence ou nuance apportée dans le cours d'une réflexion plus dense ? Plutôt l'un des effets ponctuels — et pervers —, exercé ici sur le discours positiviste de l'exégète, de l'ambiguïté d'un texte qui résiste aux classements esthétiques conventionnels.

26 - Dans son introduction à l'édition Garnier des *Poésies*, Yves-Alain Favre croyait en outre y déceler une inspiration "lamartinien[ne] et préraphaélite" (Paris, Garnier, 1985, p. 20).

27 - Sur cette catégorie de discours, voir Pierre van den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985, p. 63.

28 - L'expression, comme toujours remarquable, est de Jean-Paul Sartre, "Mallarmé (1842-1898)", dans *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 197.

29 - Mais toutes deux réalisées sur le mode mineur (la chanson étant à la musique ce que l'image est à la peinture : pratiques populaires, versions dégradées de deux arts majeurs). On ne peut manquer de mettre cette minorisation en rapport avec l'euphémisation dont Mallarmé fait montre lorsqu'il qualifie de "petit" ce poème de commande. A moins que, ce faisant, il n'ait à cœur de bien marquer toute la distance qui sépare le poème "Sainte", simple "chanson", de la tragédie "Hérodiade", présentée à Cazalis comme une "symphonie" (Corr. I, p. 161).

30 - Ainsi, tandis que Théophile Gautier rapporte la beauté du vers strict à celle du "buste" antique qui "survit à la cité", Verlaine réclame, dans son "Art poétique", "De la musique avant toute chose". Voir sur ce point Claude Abastado : "L'idée d'une "poésie-musique" s'affirme dans les années 1880, contre une "poésie plastique". On perçoit la littérature romantique, parnassienne, naturaliste comme narrative ou

" S A I N T E " : L E D O U B L E P R O C È S D U T E X T E

descriptive : pittoresque, soucieuse de *faire voir* les choses et, en vertu du principe des correspondances esthétiques, tournée vers les arts plastiques, rivalisant avec la peinture ou la sculpture [...]. On veut désormais substituer à une poésie "visuelle" ou "visionnaire", des œuvres tirant leurs séductions et leurs prix des effets mélodiques et harmoniques des mots : une nouvelle conjonction (ou rivalité) des arts s'inaugure entre la littérature et la musique" ("Doctrine symboliste du langage poétique", dans *Romantisme*, 25/29, 1979, pp. 78-79).

31 - "Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*", dans *Œuvres complètes*, I, 1998, p. 391.

32 - C'est pourtant ce caractère descriptif ou représentatif du poème qui a retenu l'attention de Théodore Aubanel (suivi en cela par la plupart des exégètes académiques) : "J'ai remis et lu à Mme Brunet les stances à sainte Cécile. Ces stances m'ont plu beaucoup. Cela ressemble à une vieille peinture de missel, à un vitrail ancien..." (*Corr.* I, p. 183n.)

33 - Pierre-Olivier Walzer, *Essai sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Seghers, 1963, p. 95.

34 - Antoine Fongaro, sans apporter à cet appui aucune preuve convaincante, soutient seul que le poème est simple description d'une Sainte à la fenêtre vue de l'intérieur de la pièce où elle se trouverait : "D'abord, la Sainte est assise à la fenêtre. Ce qui veut dire (il n'est pas inutile de le préciser) que la Sainte, et avec elle le spectateur est à l'intérieur de la pièce par rapport à la fenêtre. En d'autres termes, on voit la Sainte tout entière, assise près d'une fenêtre située légèrement de côté par rapport à son corps" ("Pour l'exégèse de *Sainte*", *Studi Francesi*, 9, 1965, pp. 485-490). S'il refuse de reconnaître dans le poème la représentation d'un "vitrail", Fongaro affirme en revanche "qu'il s'agit", comme l'indique selon lui le premier sous-titre du texte faisant allusion à une "image ancienne]", "de la description d'une "image", c'est-à-dire d'une gravure (probablement prêtée au poète par Madame Brunet en l'honneur de laquelle les vers ont été écrits) reproduisant un tableau, une fresque ou, à la rigueur, un vitrail ; mais, même dans ce dernier cas, le poète a vu "l'image", la gravure, et non pas le vitrail" (p. 490). L'exégète italien illustre d'ailleurs son propos par une reproduction d'un tableau de Pierre Mignard représentant sainte Cécile, dont Mallarmé se serait peut-être directement inspiré. Convenons que le débat est en l'occurrence assez oiseux et mené ici avec des arguments peu satisfaisants. Ainsi, quel intérêt y a-t-il à polémiquer sur la question de savoir si le poète a lui-même vu et admiré un vitrail réel ou une gravure, et quelle utilité, quant à l'interprétation du texte, à lui assigner pour modèle tel ou tel tableau ? Sur cette question, notre accord est total avec B. Marchal : "parce qu'elle est moins cumulative que d'opposition, la structure du poème dément toute référence narrative ou iconographique qui recomposerait, par accumulation des éléments sans égard à leur disposition, une image unique" (*Lecture de Mallarmé*, op. cit., p. 93).

35 - C'est notamment l'avis d'Emilie Noulet, qui distingue la "fenêtre" du "vitrage d'ostensoir" : "Tout est donc clair, écrit-elle : un vitrail ("A ce vitrage d'ostensoir") représente une fenêtre ("A la fenêtre"), la fenêtre *cachée* ("recèle") les instruments qu'on ne voit pas et que le poète *suppose* entourer une Sainte Cécile" (*L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 403).

36 - L'impact essentiel — et peut-être même est-ce là son enjeu — d'un tel redoublement est de frapper d'impertinence les principaux présumés qui fondent cette "illusion mimétique" autour de laquelle le Parnasse et, pour s'en tenir au registre littéraire, l'école du réalisme articulent pour une bonne part leur doctrine. On connaît ces présumés. Le plus originaire réside sans doute en la conviction que le "représenté" a nécessairement un statut d'antériorité par rapport au "représentant" (il y a d'abord le monde, puis cela qui, plus ou moins fidèlement, le reproduit). A quoi s'ajoute le postulat, non moins directif, qui affirme l'existence indiscutable d'une coupure nette entre ce "représenté" et ce "représentant" (il y a d'un côté le monde, de l'autre son simulacre), en sorte que la copie et l'original sont irrémédiablement séparés en même temps que celle-là est toujours susceptible de subir l'épreuve de sa confrontation avec celui-ci, aux fins de vérifier son exactitude et sa fidélité. On ne s'attardera pas ici sur ce vaste débat, le plus ancien qui ait agité le discours de l'esthétique (dont il est peut-être même fondateur) et le plus persistant puisqu'il est encore au centre de la réflexion heideggerienne sur l'œuvre d'art et, plus près de nous, des travaux de Jacques Derrida. Au point de vue plus restreint où nous nous tenons, l'important est que "Sainte" ouvre dans l'œuvre de Mallarmé cette époque décisive qui voit sa poésie, selon Eliane Escoubas, se déterminer notamment comme "imitation d'une peinture qui est elle-même une peinture d'imitation" (*Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, p. 362). Ajoutons encore qu'en étant "représentation d'une représentation", "Sainte" s'auto-représente en définitive comme représentation et constitue donc, dans l'œuvre mallarméenne, le premier poème ouvertement spéculaire.

37 - Substituant le mouvement lui-même à l'agent du mouvement (que désignera, par synecdoque et métaphore, l'expression "plumage instrumental"), la métonymie *vol/aille* est, à cet égard, des plus significatives : elle démontre l'option prise par le poète de privilégier une vision dynamique du "tableau" qu'il évoque.

38 - Escamoter du vitrail des éléments qu'il contenait "d'abord" et l'animer d'un mouvement créateur revient en effet à le destituer de son statut de "réfèrent" coupé de l'acte qui le représente ou du geste qui le désigne. Il n'est pas inconcevable que cette modification, dans le fil du discours, de la représentation qu'il mime, traduise la volonté, chez Mallarmé, de figurer en acte une sorte de contamination de

la forme picturale par la forme musicale, d'un art de l'espace par un art de la durée, d'un art de la fixité par un art de la variation. Le mot "chanson" ne figurait-il pas conjointement avec celui d'"image" dans le sous-titre original ?

39 - "Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit", tel était l'axiome — déjà antiparnassien — de cette "poétique nouvelle" que dès 1864 Mallarmé définissait à l'intention de Cazalis (*Corr.* I, p. 137). Avec "Sainte", il marque un pas de plus en cette direction : ce n'est pas l'effet de la chose qu'il y peint, mais l'acte même de la peindre, avec ses effets sur elle.

40 - Sans doute y a-t-il aussi bien continuité à travers l'ensemble du texte, mais c'est la continuité d'un procès (d'un mouvement), non celle d'une stagnation tautologique du discours.

41 - Postposé, "vieux" connotait noblesse, respectabilité de ce qui a pris la patine de l'âge ; antéposé, il reprend son sens propre, avec toute sa valeur négative.

42 - L'analyse formelle du poème montrera que ce dévoilement s'engage dès la première partie du texte, dans le jeu de symétries et d'équivalences qui articule les strophes I et II.

43 - Non au sens où "Sainte" accomplirait pleinement ce projet mais au sens où, à la différence d'"Hérodiade", il s'agit d'un texte complet, non fragmentaire.

44 - Du moins à cette époque. La radicalité ne viendra à ce projet qu'une fois consommée la rupture avec le Parnasse et arrivé le moment où Mallarmé pourra attaquer celui-ci de front.

45 - Histoire vue, en ce cas, comme pure continuité, chaque "écriture" cédant le pas à la suivante au terme d'une phase de transition où l'une s'efface peu à peu au profit de l'autre.

46 - Voir *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1972 (notamment aux pp. 11-17).

47 - Tous textes — et surtout le dernier d'entre eux — dont l'ample développement syntaxique semble comme une démonstration en acte de cette expansivité théoriquement infinie que les linguistes reconnaissent à la phrase. Cf. R. Barthes : "Un peu plus tard [après Flaubert], un écrivain viendra, qui fera de la phrase le lieu d'une démonstration à la fois poétique et linguistique : *Un Coup de dés* est explicitement fondé sur l'infinie possibilité de l'expansion phrastique, dont la liberté, si lourde à Flaubert, devient pour Mallarmé le sens même — vide — du livre à venir." ("Flaubert et la phrase", dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 144.)

48 - Aussi bien, il accomplit en cela et porte à son comble une tendance déjà sensible dans la production antérieure du poète (en prose comme en vers) et qui ne devait s'affaiblir à aucun moment de sa carrière. Tendance à la phrase longue et excédant quelquefois de beaucoup les limites en deçà desquelles se maintiennent, en règle générale, non seulement l'usage commun mais encore l'usage littéraire. De nombreux critiques, — en particulier Norman Paxton (*The Development of Mallarmé's Prose Style*, Genève, Droz, 1968, pp. 94-sq.) et

Jacques Scherer —, ont mis en évidence cette forte représentation dans le corpus mallarméen des phrases-fleuves à structure périodique. "Toute sa vie, remarque ainsi Scherer, Mallarmé écrira des phrases longues, et même très longues. Il résulte des comptages de M. Paxton que la version originale de *Las de l'amer repos...* comportait une phrase de vingt-huit vers, et que la plupart des phrases d'*Igitur* ont entre cent et cent cinquante mots. On peut penser qu'il s'agit encore là d'œuvres de jeunesse, où la phrase peut conserver l'allure oratoire qui avait séduit Mallarmé à ses débuts, et ne pas présenter encore les caractéristiques de la maturité. Mais les phrases vraiment mallarméennes ne seront pas moins longues. La partie centrale de l'*Après-Midi d'un Faune* [...] comprend huit phrases. Ces phrases sont, respectivement, de neuf, six, quatorze, dix, un, douze, sept et onze vers. Dans la *Prose pour des Esseintes*, les phrases ne comprennent jamais moins d'une strophe de quatre vers et leur fin coïncide toujours avec la fin d'une strophe : on y trouve une phrase longue de trois strophes, une d'une strophe et les cinq autres phrases sont de deux strophes chacune. Il suffit de feuilleter les *Divagations* pour y trouver des phrases de onze lignes, Rimbaud, une phrase de douze lignes, Tennyson, une phrase aussi longue, Berthe Morisot, une phrase de quinze lignes, Villiers de l'Isle-Adam, une phrase de seize lignes, et une de trente-sept lignes" (Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977, pp. 169-170 ; voir aussi, du même, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Droz, 1947, pp. 165-168). Scherer ne tient aucun compte, dans son recensement, de l'alternance phrases longues/phrases courtes pourtant si frappante dans les proses mallarméennes, où il n'est pas rare de rencontrer, enchâssées entre deux vastes périodes, une phrase ou un paragraphe elliptiques, réduits à quelques mots flottants (Exemple : "Pas, l'instant venu ostentatoire", dans *Œuvres complètes*, 1945, p. 398), voire à de simples négations ou conjonctions (c'est le cas dans "Le Livre, instrument spirituel", où "Or" et "Mais" font paragraphe et sont ainsi isolés, comme en point d'orgue, du vaste flux verbal qui les entoure — *ibid.*, pp. 379 et 381). Or, c'est bien ce contraste qui non seulement rend sensibles la longueur ou la brièveté des phrases (l'une servant d'étaion à l'autre), mais encore caractérise la syntaxe mallarméenne et son singulier balancement entre visée totalisante du langage et visée fragmentiste. D'autre part, prisonnier de sa démarche purement descriptive et quantitative, Scherer laisse de côté l'essentiel, qui échappe précisément à tout calcul : à savoir la signification et la portée stratégique d'une telle pratique de la phrase périodique.

49 - A l'empirisme très documenté de Scherer supplée ainsi l'aride analyse chomskyenne menée par Anne-Marie Pelletier ("Description et fonctionnement de la syntaxe mallarméenne", dans *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 95-150).

" S A I N T E " : L E D O U B L E P R O C È S D U T E X T E

- 50 - Mallarmé a formulé dès 1869 le principe de cette stratégie dans ses "Notes" en vue d'un doctorat en linguistique, où il consigne qu'il entend se donner pour modèle, entre "autres, la grande et longue période de Descartes" (*Œuvres complètes*, I, 1998, p. 505). À Henri Cazalis (*Corr.* I, p. 116), il reprochait "ses phrases trop courtes" et l'invitait à les faire "planer" (c'est son mot), s'attirant par retour du courrier la critique inverse : "prends garde, tu as pris l'habitude de périodes beaucoup trop longues et ensuite beaucoup trop coupées : trop de phrases incidentes qui s'accrochent l'une à l'autre, et font des broussailles obscures, épaisses, tellement enchevêtrées que l'on a peine à avancer et que bientôt l'on demande grâce" (cité par J. Scherer, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, op. cit., p. 166).
- 51 - Albert Mingelgrün, "Note sur la composition picturalo-linguistique de *Sainte*", dans *Europe*, 564-565, avril-mai 1976, p. 171.
- 52 - "L'idéal, écrivent Jean Molino et Joëlle Garde-Tamine, est [...] que les limites formelles de la strophe et ses limites syntactico-métriques coïncident exactement" (*Introduction à l'analyse de la poésie II. De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., coll. "Linguistique nouvelle", 1988, pp. 35-36).
- 53 - Objectera-t-on qu'entre Boileau et Mallarmé est intervenue la révolution romantique et que, l'auteur de *Sainte* n'ayant plus à se conformer à un dogme d'ores et déjà renversé, ces écarts ont perdu beaucoup de leur force transgressive ? Ce serait oublier que la poétique classique battue en brèche par les poètes romantiques, Hugo en tête, a retrouvé, à l'époque où Mallarmé écrit *Sainte*, un regain de vigueur, suite à la réaction parnassienne tendant à restaurer, en rupture avec la prosodie "libérale" du romantisme, le culte du vers strict.
- 54 - L'écart prosodique est ici conditionné et renforcé par l'écart syntaxique consistant à renverser l'usage usuel des constituants de la proposition (sujet-verbe-complément fi complément-verbe-sujet).
- 55 - D'un autre point de vue, on notera que la pratique de l'enjambement, quand elle est comme ici radicalisée ou systématisée, tend à renforcer l'effet discriminant — de marquage générique — attaché à la dimension iconique ou plastique du texte prosodique. Exception faite du jeu des rimes (dans *Sainte*, elles sont croisées), la démarcation strophique se trouve indiquée, pour l'essentiel, par l'espacement ; ici déjà "les 'blancs' assument l'importance".
- 56 - Calquer le déroulement du poème sur celui de la phrase revient en quelque sorte à affecter à celui-là les propriétés de celle-ci, au nombre desquelles Emile Benveniste mettait précisément l'organicité : "Une phrase constitue un tout, qui ne se réduit pas à la somme des ses parties" (*Les niveaux de l'analyse linguistique*, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1966, p. 123).
- 57 - "... le vers n'étant autre qu'un mot parfait" (*Écrits sur le livre*, Paris, éd. de l'Éclat, coll. "Philosophie imaginaire", 1985, p. 79).
- 58 - Le rêve ou l'ambition du poète serait, au fond, que les plus réussis de ses vers puissent entrer dans quelque musée de la langue, voire s'insérer tels quels au nombre des "mots de la tribu". De là, peut-être, le goût du vers lapidaire, déjà remarqué par Albert Thibaudet, selon qui l'œuvre de Mallarmé "présente un rare musée de vers isolés, que l'on caractériserait en puisant des métaphores dans l'art lapidaire" (*La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, p. 239).
- 59 - Voir à l'article "Période" du dictionnaire de Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, U.G.E., coll. "10/18", 1980, pp. 338-340.
- 60 - Ce parfait équilibre que l'on observe au plan de la construction formelle de la période ne se vérifie cependant pas (du moins pas directement) lorsque l'on passe au plan syntactico-sémantique ; de ce point de vue, l'apodose, apparaîtrait en effet comme un développement périphrastique du circonstanciel de lieu "A la fenêtre" par quoi a commencé la protase.
- 61 - Un texte qui "s'offre d'un seul tenant" appelle évidemment une égale "tenue" (au sens musical) de la lecture, qu'elle soit vocale ou silencieuse, et exige donc du lecteur un effort particulier qui ne consiste d'ailleurs pas seulement à épargner son souffle mais aussi à solliciter plus que de coutume sa capacité de mémoire : il doit en effet, sans marquer de pause, intégrer et articuler un grand nombre d'informations et, s'agissant d'un texte poétique, se montrer capable d'effectuer, au fil de son décodage, de multiples rapprochements entre des éléments parfois fort éloignés les uns des autres.
- 62 - Léo Spitzer, "Le style de Marcel Proust", dans *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1980, p. 407. Mallarmé a lui-même énoncé le principe de cet effet de durée et de surprise terminale par analogie avec la musique et en l'opposant avec la *disposition habituelle* : "Disposition l'habituelle / On peut [...] commencer d'un éclat triomphal trop brusque pour durer ; invitant que se groupe, en retards, libérés par l'écho, la surprise. / L'inverse : sont, en un repliement noir soucieux d'attester l'état d'esprit sur un point, foulés et épaissis de doutes pour que sorte une splendeur définitive simple. / Ce procédé, jumeau, intellectuel, notable dans les symphonies, qui le trouvèrent au répertoire de la nature et du ciel." (*Le mystère dans les lettres*, *Œuvres complètes*, 1945, pp. 384-385.)
- 63 - Le point d'exclamation final, dans la première version du poème, le re-marquait de manière quelque peu redondante (raison peut-être de sa suppression dans la version définitive).
- 64 - Delas et Filliolet, cités par le Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 24.
- 65 - Cf. Benveniste : "La phrase, création indéfinie, variété sans limite, est la vie même du langage en action." (*Problèmes de linguistique générale*, I, op. cit., p. 129).

- 66 - Conforme en certains cas à la syntaxe objective du texte, cette conception peut s'avérer, en d'autres, illusoire, sans rien perdre, nous semble-t-il, de sa force ni de sa valeur (symboliques). Même s'il est objet de langage, le poème n'a pas à se plier en toute rigueur aux lois du langage ; pas plus que le lecteur de poèmes ne doit, pour en éprouver la qualité, coiffer la casquette du linguiste. L'ordre symbolique a son propre code (essentiellement fantasmagique), lequel ne s'accorde pas nécessairement avec celui de la langue.
- 67 - Pierre Fontanier classait les synecdoques dans la catégorie des "tropes par connexion" (*Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1977, pp. 87-sq).
- 68 - Le terme est entendu dans une acception plus large que de coutume. Aucune substitution, ici, mais un enchaînement *in praesentia*. Selon l'usage du Groupe μ , la métonymie sera symbolisée par un M, la métaphore par un μ , la synecdoque particularisante par un Sp et la synecdoque généralisante par un Sg (Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970).
- 69 - Rapport de contenant à contenu, marqué par le verbe "recélant".
- 70 - Synecdoque de matière (voir Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 90).
- 71 - Rapport de co-appartenance à une formation musicale, marqué par la préposition "avec".
- 72 - Rapport de manipulateur à manipulé.
- 73 - Rapport de contenant à contenu.
- 74 - La synecdoque est particularisante si l'on prend vitrage au sens de "vitre" (partie ou constituant de la fenêtre), généralisante si l'on retient le sens de "ensemble des vitres d'un édifice".
- 75 - Rapport de contiguïté, de proximité marqué par le verbe "frôle".
- 76 - Métaphore *in praesentia* : "une harpe par l'Ange / Formée". "Formée par" vaut comme marqueur métrarhétorique du rapport analogique.
- 77 - Rapport de destination (la "harpe" existe "pour" le doigt).
- 78 - Suivant la terminologie du Groupe μ , entre "Ange" et "plumage" se produit une réduction synecdochique du type référentiel, allant du tout à la partie : Ange → [aile] → plumage ; inversement, de "harpe" à "instrumental", le passage s'opère par une synecdoque généralisante de type conceptuel, allant de l'espèce au genre.
- 79 - Etant donné les diverses attributions de la Sainte — femme, être sacré, sainte des musiciens, musicienne —, le texte fait primer l'une d'elles (la dernière) sur les autres.
- 80 - Aux trois genres de périodes dégagés par Spitzer — à superposition, à détonation, en arc (*Etudes de style*, op. cit., pp. 400-407) —, "Sainte" semble donc en ajouter un quatrième, que l'on pourrait appeler "télescopique" (au sens où la progression de la période y va de pair avec un déplacement extensif de la vision).
- 81 - A. Mingelgrün, art. cité, p. 170.
- 82 - La remarque de Mingelgrün paraît d'autant plus curieuse que, si l'on excepte certaines pièces à forme fixe telles que le rondeau, le rondel, le quadrille ou le pantoum (où la répétition est une exigence codée), il est peu d'exemples dans le corpus poétique de textes aussi visiblement répétitifs que "Sainte", présentant une égale saturation de symétries et un pareil foisonnement de parallélismes.
- 83 - Hans Staub, "Le mirage interne des mots", *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, n° 27, mai 1975, en particulier pp. 279-282.
- 84 - La remarque est d'importance. Car tout ce qui se soustrait au jeu des symétries se trouvant du même coup isolé différemment, il est hautement significatif que l'écart s'opère en l'occurrence au profit de la proposition principale, ainsi mise en évidence, comme axe du texte.
- 85 - On complétera l'analyse de H. Staub a) en relevant que deux mots ("jadis" et "vieux") se trouvent répétés de part et d'autre en des positions équivalentes, syntaxiquement et métriquement ; b) en observant, avec A.-M. Pelletier (*Fonctions poétiques*, op. cit., p. 139), qu'à l'intérieur de la strophe I les vers 1 et 3 sont de même construction syntaxique (préposition + nom + participe présent) ; c) en lui objectant que l'identité formelle des strophes tend à "mordre" sur leur séquence initiale dans la mesure où, d'un côté comme de l'autre, on retrouve la construction nom + participe présent ("fenêtre recélant"/"Sainte [...] étalant").
- 86 - La seule répétition notable intervient dans la strophe IV ("sans le vieux santal ni le vieux livre"), rendue puissante par la proximité des termes récurrents mais privée de la symétrie métrique qui était de mise, pour le(s) même(s) terme(s) dans la première partie du poème.
- 87 - Le rappel s'opère de trois façons : a) par la préposition "A" répétée à l'initiale du vers 9 ; b) par le déictique anaphorique "ce", dirigeant vers le passé du texte et renvoyant à la "fenêtre" dont il a été précédemment question ; c) par la transformation rhétorique de celle-ci en "vitrage d'ostensoir" (par synecdoque et métaphore).
- 88 - Mais dont il inverse la disposition syntaxique.
- 89 - H. Staub, art. cité, p. 279.
- 90 - Pour rendre compte du caractère anaphorique du vers 9 et de ce que la suite n'est, comme on l'a vu, qu'un enchaînement de subordonnées développé à partir de la "ré-exposition" du circonstanciel de lieu, il conviendrait de situer le second panneau du diptyque dans le premier et même de le greffer sur le premier syntagme du poème, dont il n'est après tout, d'un strict point de vue syntaxique, que le volumineux surcroît, irréprésentable géométrie où ce qui suit appartiendrait à cela qui le précède, où l'après serait déjà dans l'avant.
- 91 - Mallarmé et la "couche suffisante d'intelligibilité", op. cit., p. 28.

" S A I N T E " : L E D O U B L E P R O C È S D U T E X T E

- 92 - Pure coïncidence ou choix d'un poète bien informé, les deux-points qui précèdent dans le poème la ré-exposition figurale du syntagme inaugural, constituent, dans l'écriture musicale, un signe de reprise, imposant à l'exécutant de revenir soit au début de la partition, soit à l'endroit où le même signe apparaît en position symétrique.
- 93 - La forte représentation d'éléments s'indexant sur l'isotope /musique/, ainsi que l'évident travail exercé sur le matériau phonique (récurrence du [ã] et des sifflantes), incitent à aller dans ce sens. Sans convaincre réellement, Guy Michaud a étudié de près, dans *L'Œuvre et ses techniques*, la "musique de Sainte", en laquelle il repère "trois thèmes sonores principaux" : un "thème en A/O" (thème de la musique), un "thème des fricatives et des liquides" (thème du vol "lié à celui de la musique") et un "thème en AN/NI/ appuyé par S" (thème de la religion perdue) (Paris, Nizet, 1957, p. 98).
- 94 - Roman Jakobson et Kristina Pomorska, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. "Dialogues", 1980, p. 130.
- 95 - Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1972, pp. 11-12.
- 96 - "Divagation première relativement au vers", dans *Vers et Prose*, éd. citée, p. 187.
- 97 - Sous cet égard, on comprend pourquoi le titre original du poème ("Sainte Cécile [...]") a été à ce point épuré par Mallarmé : il était inutilement redondant avec le système d'équivalences entre /musique/ et /sacré/ organisé par le poème.
- 98 - Ce motif du "comme si" encadrera de son "insinuation simple" toute une double page du *Coup de dés* (*Œuvres complètes*, I, 1998, p. 376-377).
- 99 - Voir, ci-dessus, note 41.
- 100 - Emilie Noulet, *Le Ton poétique*, Paris, Corti, 1971, p. 1.
- 101 - De là que, au reçu des plus citatifs de ces textes, Lefébure ait cru honorer son ami en lui déclarant : "Baudelaire, s'il rajeunissait, pourrait signer vos sonnets" (cité dans *Corr.* I, p. 31, n1). Éloge pour le moins équivoque, dont ne saurait dire s'il flatte une jeune maîtrise ou s'il met en garde contre l'immaturation d'une écriture par trop mimétique.
- 102 - Cf. B. Marchal, *Lecture de Mallarmé*, op. cit., p. 25 : dans ses premiers poèmes — et notamment dans "Les Fenêtres" —, Mallarmé, "victime sans le savoir d'un langage d'emprunt, celui des *Fleurs du Mal* [...] tend à donner à ses angoisses mal définies une couleur baudelairienne qui ne doit pas faire illusion et derrière laquelle il faut lire le désarroi d'un poète encore incertain de ses pouvoirs, — et qui n'a pas encore trouvé sa voix."
- 103 - "Crise de vers", *Œuvres complètes*, 1945, p. 366.
- 104 - Paradoxal parce qu'il implique un dépassement/déplacement de la subjectivité romantique, envahissante et prolix. Chez Baudelaire, le je n'est plus un sujet centré, garant du sens même pathétique du discours lyrique, mais un sujet problématique — parce que scindé — et dont l'identité s'avère en conséquence indécidable (y compris, tragiquement, pour lui-même). Voir, sur ce point, Léo Bersani : "on trouve dans la littérature moderne — approximativement de Baudelaire et Lautréamont jusqu'à certaines expériences théâtrales contemporaines — une forme de désir subversif infiniment plus concret dans ses effets psychiques et ses implications sociales que ne saurait l'être cet idéalisme de la révolte [propre au sujet romantique]. Je veux parler de ces tentatives visant à rejeter les structures fixes du moi et de la société et qui, pourtant, n'impliquent nullement que l'on croie en un moi " supérieur " ou plus " vrai ", elles n'impliquent d'ailleurs même pas que l'on s'intéresse à un tel moi, ou à toute autre réalité transcendante "au-delà" du moi connu. [...] A la limite, il n'y aurait aucun "lieu" privilégié auquel se référer permettant de structurer le moi. Ce qui aurait été traditionnellement conçu en termes de marges du psychisme ne se définit plus par rapport à un point focal, un centre déterminé ; on n'a plus alors affaire qu'à des foyers provisoires et toujours mouvants d'un moi qu'on dirait flottant au milieu d'images cueillies au hasard de sa dérive" (*Baudelaire et Freud*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1981, pp. 10-11). Cf. aussi H. Friedrich : "Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques, et cela à la différence de la poésie des siècles passés" (*Structures de la poésie moderne*, op. cit., p. 92).
- 105 - "Crise de vers", *Œuvres complètes*, 1945, p. 366.
- 106 - Jean-Pierre Richard, "Profondeur de Baudelaire", dans *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, coll. "Pierres vives", 1955, p. 93.
- 107 - Sans doute faut-il tenir compte, si l'on veut expliquer la dissolution du sujet qui s'embrase à partir de "Sainte", du passage de Mallarmé par la "cure parnassienne" (suivant l'excellente expression de Roger Bellet, *Mallarmé. L'Encre et le Ciel*, Seyssel, Champ Vallon, coll. "Champ poétique", 1987, p. 28). L'un des dogmes principaux de l'école de Leconte de Lisle réclamait, par opposition à l'infatuation lyrique du romantisme, une position d'impassibilité. Il est surprenant toutefois que les textes nommément parnassiens de Mallarmé — ceux qu'il réunira plus tard, dans son recueil de 1887, sous la rubrique "Du Parnasse contemporain" — aient été, de toute sa production publiée, les plus directement tributaires d'une conception subjectiviste de la poésie.
- 108 - R. Bellet, *Mallarmé. L'Encre et le Ciel*, op. cit., p. 30. L'expression "se débaudelairiser" est de Mallarmé lui-même.