

En outre, le frivole apprivoise l'étrange. Ostensiblement inutile, allégé de toute gravité, le frivole défamiliarise en creusant les choses, en faisant paraître ce qui en elles ne se rapporte à rien. Simplement, sa fonction décorative rétablit cet ordre et cette familiarité dont il s'était un instant départis. Mais pourquoi en passer par le frivole pour atteindre l'étrange, et par le décoratif pour rejoindre l'essentiel ? Pourquoi faut-il que ce soit un ptyx qui serve à recueillir l'eau du Styx ?

Mallarmé est dialecticien. L'étrangeté chimiquement pure nous demeure inaccessible, elle finit par tourner au décoratif. Il faut en passer par le décoratif pour que l'étrangeté se décante, se dégage en négatif. La dimension métaphysique nous est toujours extérieure, ainsi la nuit étoilée ouvre le poème sur l'étrangeté cosmique et le replie sur son étrangeté décorative. Le ptyx est aussi frivole qu'un coquillage sur la cheminée du salon. Mais cette frivolité permet, avec un peu d'attention, d'y percevoir le souffle de l'étrange. C'est avec du frivole que l'on peut recueillir un peu de métaphysique. Mallarmé invente ainsi dans le sonnet en -yx le frivole métaphysique, l'absolu comme bibelot décoratif. Le mage fin de siècle s'y habille en marquis Louis XV pour ourdir une imposture au bal des Incohérents.

PASCAL DURAND

Le sens « à côté » *Petit Air I*

« *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* » : c'est dans ces termes (soulignés par lui) que Mallarmé résume à l'intention de Cazalis, fin 1864, l'axiome de cette « poétique très nouvelle » dont « doit nécessairement jaillir », selon lui, la « langue » qu'il cherche à « inventer » à travers l'écriture de son *Hérodiade*. « Le vers ne doit donc pas, là, continue-t-il, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation »¹. Laissons rapidement de côté ce qui s'indique ici du basculement affectant la formulation poétique au milieu du siècle : elle n'est plus cette forme à démouler, qui répond aux prescriptions d'une rhétorique figée, elle a désormais à faire émerger de sa propre élaboration la loi qui, en elle, préside à son engendrement. Passons vite également sur ce que ces lignes expriment de la responsabilité qui désormais incombe au poète, non plus seulement de libérer la langue — comme le voulait Hugo, appelant à prendre la Bastille des rimes et à mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire² —, mais de faire en effet « jaillir », du cœur de la langue commune, une langue autre. Baudelaire puis Mallarmé, à la pointe de l'évolution du champ poétique général, anticipant Apollinaire et les avant-gardes du siècle suivant, se voient en inventeurs de langage. Il s'agit pour l'un de « Plonger [...] Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »³, pour l'autre de « creuser le vers »⁴, à la fois pour l'approfondir, pour le porter à son « point » limite de tension, pour y réduire à néant les clichés formels et pour en faire le creuset d'une expérience verbale. La nouveauté

1. Lettre à Henri Cazalis, probablement du 30 octobre 1864, dans *Correspondance (1862-1871)*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 206.

2. Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », dans *Les Contemplations, Œuvres poétiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1967, p. 494-500.

3. Baudelaire, « Le Voyage », dans *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 134.

4. Lettre à Cazalis, 28 avril 1866, dans *Correspondance*, éd. cit., p. 297.

dont Mallarmé parle, en 1864, ne se situe pas seulement à ce haut niveau de généralité, situation du poète dans la langue ou rapport critique aux codes régissant l'expression poétique. Elle concerne aussi bien, ainsi qu'il le souligne, l'adoption d'un autre régime rhétorique, fondé sur l'interception verbale d'« effets » latéraux, d'« intentions » mobiles ou de « sensations » évanescences plutôt que sur une représentation mimétique des « choses » qui les émettent ou qui les donnent à éprouver.

Hugo déclarait la « guerre à la rhétorique ». Mallarmé, qui ailleurs dira vouloir supprimer le mot « comme », déclare, au fond, la guerre à la métaphore et, plus largement, au primat de l'Analogie que les romantiques, relayés par les Parnassiens, ont imposée en figure par excellence et en modalité définitoire de la parole poétique. Car, en toute rigueur, plutôt qu'à une rhétorique impressionniste, dont bien sûr elle se rapproche, en anticipant de quelques années, c'est à une rhétorique de la métonymie que le poète d'*Hérodiade* en appelle – trope de la contiguïté, du déplacement, de la médiation à distance entre objets épars dans un espace englobant (c'est-à-dire aussi entre mots distribués dans l'espace prosodique), là où la métaphore est trope de l'assimilation, de la fusion, de la connexion entre objets nettement définis et rabattables l'un sur l'autre (sous la forme d'une figure occupant une place localisable dans l'espace textuel). Sur ce point, qui touche au plus central de sa poétique particulière, Mallarmé ne transigera jamais. *Crise de vers* condamnera sans détour, comme une « erreur » esthétique, « la prétention [...] d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage ; non le bois intrinsèque et dense des arbres⁵ ». Et l'entretien avec Jules Huret redira, contre toutes les infatuations mimétiques des Parnassiens, que « 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.⁶ » C'est moins la chose qui sera dite que l'indicible halo d'effets qu'elle émet, c'est moins la solidité du monde (figurée par « le bois dense et intrinsèque des arbres ») que son murmure ou son frissonnement qui seront captés et confiés au « papier subtil » du poème⁷.

5. *Crise de vers*, dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. Yves Bonnefoy, coll. Poésie-Gallimard, 1976, p. 247.

6. Entretien avec Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, (1891), éd. Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 76-77.

7. L'aplomb de ces déclarations théoriques ne doit pas faire illusion. Ce n'est pas, quoi qu'il en ait, une vérité de la poésie que Mallarmé délivre, vérité ultime maintenant atteinte ou vérité originelle enfin retrouvée : c'est une « vérité » tout historique, liée à un moment de l'histoire des

Dans cet « idéal poétique », dont à s'éloigner du Parnasse s'approchent les « jeunes » auxquels Mallarmé rend hommage dans son entretien avec Huret⁸, deux aspects importent : d'une part, l'à-peu-près, l'à-côté et le peu-à-peu – c'est par morceaux, fragments, détails, bribes saisis de biais, placés côte à côte en dégradé que le poème dira le monde; d'autre part, le pour-quelqu'un – car la suggestion comme l'allusion postulent un sujet suggestionnable, susceptible de percevoir sinon de décoder l'allusion, et d'éprouver comme une « jouissance », comme un « bonheur », la part active qu'il prend à l'unification des effets qu'il reçoit. La rhétorique de la métonymie, moyen verbal au service de cet « idéal » symboliste, renvoie ainsi à une sorte d'esthétique de la perception. La compréhension du poème ne reviendra pas à recevoir un message fini, dont le texte ne serait que le véhicule subsidiaire, mais à élaborer avec lui le message qu'il adresse, à le fabriquer à partir d'un pointillé perçu de notations dispersées, d'indices, de rapports, de reflets verbaux que le poème aura agencés de façon mobile⁹.

Soit, ainsi, le premier *Petit Air* :

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

formes avec laquelle se confond l'histoire de l'écriture poétique. La référence polémique au Parnasse dans l'entretien avec Huret en témoigne.

8. *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 76-77.

9. C'est moins sans doute dans la Scène d'*Hérodiade*, texte encore très fortement médaillé, que dans *L'Après-midi d'un faune* que cette rhétorique particulière prend tournure, où elle s'associe d'emblée à une dimension méta-rhétorique, incarnée par le personnage du Faune, abruti par le vin et la chaleur, jouer de ses « sens fabuleux », se demandant si les deux nymphes qu'il a cru posséder et qu'il croit avoir laissé s'échapper ne résultent pas d'une illusion synesthésique produite par la présence d'un rosier (pour leur « incarnat »), la proximité d'une source (pour les pleurs de l'une) et la sensation de la « brise [...] chaude dans [sa] toison » (pour les soupirs de l'autre).

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue

Glosions, s'il le faut, Mallarmé ayant cette réputation d'être difficile – « obscur », dit-on même. Un lieu apparemment désert en bord de rivière, d'étang ou de canal, au « coucher » du soleil. Ni « cygne », ni « quai ». Un promeneur qui, à l'instant, se livrait au spectacle que lui offre le « ciel » crépusculaire avec ses « ors » et sa « gloriole ». Transition brusque (mais donnée en ordre inverse) entre un là-« haut » céleste, « bariolé », grandiose, dont l'œil du promeneur cependant se détourne, et un « ici »-bas terrestre et aquatique, « quelconque », dont la « désuétude » se « mire » dans le « regard » porté sur lui. Une scène de bain furtivement entrevue (ou imaginée) : « linge » vite abandonné au bord de l'eau, plongée d'un corps féminin, longeant la rive en compagnie d'un « fugace oiseau ». Vive jouissance éprouvée par ce corps nu au contact de « l'onde ».

Fin de la glose, passons au poème. Pour remarquer d'abord qu'il soumet la contrainte strophique du sonnet (ici à l'anglaise) à la mise en place d'un champ dynamique, reposant sur les deux oppositions, polaires, d'une part des strophes 1 et 2 aux strophes 3 et 4 – articulées deux à deux par un « Mais », qui disjoint le lieu inerte et banal installé au début de ce même lieu transfiguré ensuite par un événement à forte dimension érotique –, d'autre part de la strophe 1 à la strophe 2, celle-là évoquant un espace terne, terrestre, marqué par la banalité et par l'absence (« quelconque », « solitude », « sans » « désuétude »), celle-ci un autre espace, céleste et marqué, quant à lui, par l'excès et la surcharge (« gloriole », « haute », « bariolé », « ors », « maint »). Le poème mallarméen n'est jamais statique : machine à transformations, il pose un état pour l'entraîner dans un devenir. Et d'une certaine manière c'est bien ce devenir (explicitement indiqué, à la rime, au vers 13) que le *Petit Air* met en jeu et en scène, à travers le mouvement par lequel le regard du promeneur se détourne des séductions d'un spectacle céleste plutôt kitsch en direction d'un décor réduit à une épure, puis à travers la soudaine plongée d'un beau corps fugacement entrevu, sa nage longitudinale à la rive et sa dilution jubilatoire dans l'onde qui le baigne. D'abord vide, inerte miroir renvoyant sa propre « désuétude » à la probable lassitude éprouvée par le promeneur, l'espace se ponctue ensuite d'objets et d'actes mêlés dans une même perception confuse – corps nageant, linge ôté, oiseau. C'est dans cette même logique de transformation et d'inversion polaire que le « cygne » absent à la première strophe apparaîtra fantomatiquement à l'avant-dernière (à travers la

synecdoque généralisante de l'oiseau), et que le « quai », lui aussi nié d'entrée de jeu, sera profilé en puissance, comme esquissé en parallèle, par l'action de « longer » prêtée au « fugace oiseau » apparu.

Le plus remarquable reste cependant l'extraordinaire discrétion de la métaphore dans un texte relevant d'un genre qui, croit-on, tiendrait du seul pouvoir de l'analogie l'essentiel de son aura symbolique et de sa séduction. Sans doute la troisième strophe semble-t-elle donner coup sur coup, et en superposition prosodique à l'initiale des vers 10 et 11, deux outils de comparaison (« comme » et « tel »). Mais si le premier de ces outils assume pleinement son rôle ordinaire (la blancheur de l'oiseau étant rapportée à la blancheur du « linge ôté »), encore faut-il bien voir que le second, en cela trompeur, assume à mieux y regarder la fonction d'un article indéfini. La lecture construisant le « tel » en outil de comparaison et le « fugace oiseau » en comparant de la nageuse tutoyée (au vers 14) conduit, en effet, à une aberration grammaticale, les verbes « longe » et « plonge » étant à la troisième personne du singulier : ce n'est pas la nageuse (c'est-à-dire « toi ») qui « longe » ou « plonge » à la manière d'un oiseau (dans ce cas la deuxième personne serait de rigueur), c'est « tel oiseau » qui « plonge » auprès de la nageuse puis qui « longe » la rive à ses côtés. Excepté cette comparaison – sur le statut sémantique de laquelle il faudra revenir –, le poème procède presque exclusivement par métonymies (mais aussi synecdoques) successives, dans un mouvement de *glissando* général auquel contribue fortement, d'ailleurs, l'absence totale de ponctuation. Ainsi, au fil des deux premières strophes, la « solitude » vaut pour [lieu désert] ; le « cygne » et le « quai », même niés, valent pour [proximité d'un point d'eau] ; la réflexion de la « désuétude » par le « regard » du narrateur pour [présence d'un promeneur dans ce lieu désert] ; l'affiche de « gloriole » prêtée à la débauche chromatique du crépuscule pour cette débauche même ; « maint ciel » pour [ce ciel] ; « ors de coucher » pour [éclats somptueux du soleil couchant].

Les deux strophes qui bouclent le poème ne dérogeront pas à la règle : ils la porteront même à sa dernière conséquence. Si l'on ne sait trop en effet (à la grammaire près) qui, de l'oiseau ou de la nageuse « plonge » « à côté » de l'autre, lequel des deux est semblable à du « blanc linge ôté », ni qui de « l'onde » ou de « toi » devient l'autre (« dans l'onde toi devenue »), c'est que l'ensemble est agencé de telle sorte que tous les éléments qu'il dispose (linge-oiseau-toi-onde) puissent être pris l'un pour l'autre en vertu de leur contiguïté dans un même espace représenté et d'une succession rapide d'événements fondus en un même « devenir » (longer-se déshabiller-plonger-exulter-devenir). Le distique final (« Dans l'onde toi devenue/Ta jubilation nue ») atteint,

sous ce rapport, à l'exploit, dans lequel la mobilité de la syntaxe, ses ambiguïtés, ses réversibilités même viennent appuyer le jeu de la médiation métonymique : l'onde dans laquelle tu évolues est devenue toi ; tu es tout entière la jubilation que l'onde te cause ; l'onde avec toi confondue est aussi la jubilation qu'elle te procure¹⁰.

En dernière analyse, ce n'est pas simplement du régime rhétorique proprement mallarméen que témoigne ce texte, ni seulement à la promotion de la métonymie en vecteur puissant de la médiation poétique qu'il procède : c'est aussi à sa démonstration en acte, à la fois dans son fonctionnement et dans ses conditions d'efficacité. Comment ne pas en effet affecter au processus rhétorique du glissement par contiguïté d'un élément à un autre, en tant que marqueurs de ce processus, le verbe « longer », la locution « à côté » et, au fond, toute cette scène de bain, lourdement chargée d'érotisme tactile (et visuel), dans laquelle un corps livre sa nudité à la caresse ondoyante de l'eau à proximité d'un « oiseau » glissant, « fugace », à sa surface ? Comment, non plus, ne pas tenir, sous cet angle, la présence du narrateur-voyeur pour une représentation de cette saisie globale d'un espace exigée par l'opération du déplacement métonymique ? C'est le promeneur en effet qui d'un regard embrasse toute la scène et qui, avec une jouissance égale à celle qu'il suppose chez la femme qu'il contemple, associe au point de les mélanger les différents objets qui, simultanément ou de façon rapprochée, s'offrent à sa perception. Il est beau, en tout cas, que cette sorte de manifeste rhétorique passe par l'évocation érotique d'un corps féminin dilué dans les sensations qu'il éprouve. Et il n'est pas moins beau, ni troublant, – chose à ajouter au passif de ceux qui ne voient dans le travail formel du langage qu'un formalisme mécanique, ou en Mallarmé qu'un glacial bricoleur d'idées fumeuses, – que la « jubilation » de ce corps nu caressé par « l'onde » ait trouvé son exact répondant dans la métonymie, cette autre caresse, cet effleurement du sens.

10. Il faut encore porter à l'actif du pouvoir que la métonymie exerce sur ce texte le fait qu'elle soumet à sa logique jusqu'à certains processus rhétoriques qui n'en relèvent pas de droit. Ainsi de la comparaison de l'« oiseau » (ou de la blancheur du corps nu) avec le « blanc linge ôté », qui est sous-tendue, dans la perception implicite que prend de toute la scène le promeneur-voyeur, par la coprésence rapprochée des deux éléments homologues l'un à l'autre – le linge sur la rive, l'oiseau-femme le long de la rive – et par la transition rapide d'un acte à l'autre – se dévêtir, plonger, nager. Ainsi également de la syntaxe particulière des deux dernières strophes, qui semble juxtaposer des éléments sans liens directement sensibles : « Tel fugace oiseau si plonge », « onde toi devenue ». C'est la coprésence des mots dans la séquence plus que leur articulation qui l'emporte, et d'ailleurs le mouvement allant d'un mot à l'autre que leur sens cumulatif.

JEAN-LUC STEINMETZ

Vers le spiritogramme

À propos du *Coup de dés* récemment publié dans *Cosmopolis* Mallarmé écrit le 14 mai 1897 à Gide : « le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris à l'estampe originelle, en doit rendre malgré tout quelque chose. »

Le verbe « imite » place inévitablement le lecteur de cette phrase dans le champ traditionnel de la *mimésis* et de ses diverses ruses. Il s'agit bien, pour Mallarmé, de « rendre quelque chose de l'objet ou de l'acte » ; mais la restriction du « malgré tout » ne doit pas nous échapper. Qu'est-ce que « l'attitude » d'un objet et d'un acte – puisque dans une lettre écrite à Maclair en octobre 1897 il précise de nouveau sa pensée en usant de ce mot ? Il est évident que nous sommes loin, en pareil cas, du cerne qui dessinerait la chose en question ; c'est plutôt une façon d'être qui est appréhendée, une manière de comportement – fût-ce pour un élément inanimé –, une « tenue » quant à qui voit ou conçoit, certes, mais également quant au monde – ce qui, bien sûr, fait passer par une sorte d'étape phénoménologique et pareillement implique une mise en relation générale avec l'ensemble. Mais on a sans doute moins affaire à une enquête de la perception qu'à un type d'intuition spirituelle. Le terme de *spiritogramme* pour désigner le poème mallarméen vaut d'être risqué. Il renverrait à une inscription traçant la figure de la relation entre un esprit et non pas simplement un être de sensation et l'objet à l'origine du poème – cet objet pouvant être aussi bien une situation, un acte.

Le développement que je propose en deux phases : une réflexion à caractère théorique et une lecture (proche, au demeurant, du classique commentaire), prendra comme hypothèse que les propositions notées par Mallarmé à l'usage de Gide et de Maclair, vaudraient non seulement pour l'œuvre finale du *Coup de dés*, mais traduiraient rétrospectivement une démarche essentielle perceptible dans nombre de ses œuvres antérieures, l'ensemble des *Poésies* pouvant être parfaitement lu à leur lumière.