

**Mallarmé, “termite silencieux” :
l’auto-liquidation de la poésie**

à Jacques Dubois

“Termite silencieux, je creuse et je travaille.”
(Lettre à John Payne, 9 octobre 1882)

En matière d’histoire des lettres ou des idées, des poétiques ou des concepts, le mythe de la coupure absolue semble des plus indéracinables. Mallarmé, référence totémique de la modernité comme de l’exégèse académique, n’a pas manqué en particulier d’en faire les frais, et l’on n’aurait guère de peine à suivre, au travers des innombrables travaux qui l’ont étudié à partir des horizons théoriques les plus divers, le fil rarement interrompu d’une réduction paradoxale, consistant à articuler son itinéraire poétique autour d’une rupture ou d’une réorientation prétendûment radicales. Cette rupture supposée décide en l’occurrence du rapport entretenu par Mallarmé avec l’esthétique parnassienne après 1875, année du refus cinglant de “L’Improvisation d’un Faune” par le jury du troisième *Parnasse contemporain*. Certes, à de multiples égards, son travail poétique semble après cette date trancher la plupart des amarres, thématiques ou formelles, qui le tenaient à la remorque non seulement des dogmes de l’école dominante mais aussi de l’appropriation à sa propre démarche qu’en avait fait le poète en émergence à partir de 1862¹ – citons en vrac : l’hermétisme contre la clarté, le travail du signifiant contre la transparence référentielle, le spéculaire contre le discursif, la suggestion contre la désignation directe, le modèle musical contre le modèle pictural, la métonymie contre la métaphore, les petits sujets contre les grands, etc.² Nous ne mettrons pas en doute la validité de ces oppositions – elles tombent sous le sens à ne comparer même qu’un sonnet tel que “A la nue accablante tu” avec un quelconque sonnet de Heredia, par exemple – et nous serons amené, dans la suite, à en relever d’autres, peut-être plus fondamentales. Par contre, il nous paraît préjudiciable à une exacte détermination de ce qui mobilise la pratique de Mallarmé que l’on n’ait guère aperçu, jusqu’ici, qu’il y a moins, entre l’écriture parnassienne et sa propre écriture, solution de continuité qu’accélération-accentuation, passage à la limite. Entendons par là que Mallarmé n’a pas tant rompu avec le modèle de la poésie tel qu’il a été intronisé par Leconte de Lisle et ses suiveurs, qu’il n’a tenté, pour des raisons que nous dirons, d’extraire de ce modèle ses principes essentiels afin de les porter au plus extrême de leur fonctionnement et leur logique. Ce que Mallarmé vise à atteindre, ce faisant, n’est pas la poésie parnassienne elle-même – en soi déjà près de s’auto-saborder par excès de crispation dogmatique –, mais plutôt la poésie telle qu’elle a trouvé, avec le Parnasse, sa forme générique définitive. Autrement dit, s’il entre bien un fait de radicalité ou de radicalisation dans le rapport de Mallarmé au Parnasse, il repose moins sur un geste de rupture avec une poétique d’école, qu’il ne s’emporte dans un mouvement conduisant à excéder la Poésie elle-même. On n’apercevra les ressorts de ce mouvement et l’on n’évaluera la

force d'impact de l'atteinte – ou de “l'attentat” – qu'il précipite, qu'à la faveur d'une mise en perspective et d'une récapitulation, même sommaires, de l'itinéraire esthétique de Mallarmé-poète.

Retour, donc, à la case départ : “d'âme lamartinienne avec un secret désir de remplacer, un jour, Béranger”³, le jeune Mallarmé écrit sous la dictée des romantiques, s'épanche en de vastes poèmes informes qu'il se gardera de publier (exemples : “Le lierre maudit”⁴, “Sa fosse est creusée !...”⁵, dédié “à Dieu”, “Pan”⁶, “La Colère d'Allah !”⁷ ou “Sur la tombe de Béranger”⁸). Essais de plume, démarquage des motifs ressassés par Hugo et ses pairs, apprentissage par imitation⁹. Alexandrins ronflants, panthéisme et points d'exclamation en cascade. La poésie vue et pratiquée comme journal intime des émotions subtiles, discours du recueillement ou de la célébration emphatique, contemplation complaisante de sa propre souffrance. Peu après, Baudelaire succède à Hugo, et Mallarmé reste un copiste laborieux. Laborieux mais efficace : ses sonnets – “Renouveau”¹⁰ ou “A une putain”¹¹, que “Baudelaire [...] pourrait signer”¹² – seront des “mosaïques d'emprunts”¹³, simples décalques et prétextes, ici encore, à effusion lyrique. Dans un premier temps, de la double postulation baudelairienne, Mallarmé ne retiendra en effet que la déchirure existentielle, non le principe de contradiction qui lui donne son énergie rhétorique¹⁴. Ainsi, “jusqu'en 1865, écrit Claude Abastado, Mallarmé considère le langage poétique comme un moyen d'expression lyrique et destine ses poèmes à peindre son expérience intime – réelle ou imaginaire.”¹⁵ Intervient alors, sauvant Mallarmé du Béranger ou du sous-Baudelaire qu'il aurait pu devenir, ce que Roger Bellet a appelé “la cure parnassienne”, laquelle “apporta, sans retour, sa mystique (l'art substitut religieux, instance sacrificielle) et sa morale artisanale (substitut du travail bourgeois)”¹⁶. L'impassibilité, précepte essentiel du Parnasse, impose silence au “je”, l'expulse du discours pour le mettre à l'écoute du seul langage. Au prix des angoisses métaphysiques et du délire de la dépossession de soi qu'il a subis à Tournon, Mallarmé renonce “à la turbulence du lyrisme”¹⁷ et découvre que “la poésie concerne l'être, non la conscience individuelle”¹⁸. Bouddha se substitue à Pan (comme Leconte à Hugo) et l'exercice formaliste à la copie émotive, donnant lieu à de longs poèmes désenchantés et déclamatoires, œuvres surachevées qui paraîtront dans *Le Parnasse contemporain*, toutes en alexandrins impeccables et carrés, avançant pour la plupart en groupes de quatrains (“Les Fenêtres”¹⁹, “L'Azur”²⁰ ou “Les Fleurs”²¹) ou de tercets (“Le Guignon”²², “Haine du pauvre”²³ ou “A un mendiant”²⁴). Quelques sonnets s'écrivent encore, livrés rarement au *Parnasse* (“Tristesse d'été”²⁵, par exemple) car souvent tenus secrets (comme “Le sonnet allégorique de lui-même”²⁶, première version du sonnet en -yx) – pour cette raison évidente qu'ils manifestent chez leur auteur, déjà, des velléités de resserrement spéculaire et d'acrobatie formelle qui les rendent obscurs et les mettent en porte à faux vis-à-vis de l'exigence d'intelligibilité, de transparence expressive formulée par Leconte de Lisle. La tendance au texte long, qui prévaut dans les poèmes publiés jusqu'au “Toast funèbre”, culmine dans “L'Improvisation d'un Faune”²⁷, même si Mallarmé, avec les conséquences que l'on sait, commet à ce moment l'erreur d'articuler à cette dimension ostensible de son travail la dimension cachée de l'hermétisme (erreur déjà sensible dans ses récritures des poèmes naguère salués par les Parnassiens). Cent-dix alexandrins : apogée de longueur²⁸, sans suite. Au

total, ses poèmes de l'époque parnassienne auront été soumis à un double principe, celui d'un travail impeccable de l'expression — compensant, par surabondement formel, le relatif abandon des structures fixes —, et d'une propension à la longueur — non à l'allongement ou à l'expansion (car un tel mouvement annulerait l'effet d'impeccabilité). Aussi ample soit-il, le texte s'affiche comme objet fini, inaltérable, figé dans sa perfection marmoréenne²⁹, et comme résultat final d'un travail qui aura dû, à son terme, procéder à son propre effacement (aucune trace n'en doit subsister dans l'œuvre, le parfait achèvement de celle-ci supposant que toute trace de sa fabrication soit occultée).

Cinq traits vont, en revanche, marquer de leur empreinte la production versifiée ultérieure de Mallarmé, traduisant la conception radicalisée³⁰ de la poésie — en termes à la fois de genre et de stratégie d'écriture — dont cette production sera l'expression (et d'une certaine manière, par volonté délibérée de son auteur, la victime sacrificielle).

1. A l'exception des morceaux rimés en dédicace, sur les enveloppes postales ou accompagnant des dons divers, qui seront plus courts encore, et de deux textes poétiques à fonction programmatique pour l'un, mimétique pour l'autre — d'une part, la "Prose (pour des Esseintes)", de l'autre l'"Eventail" de Mlle Mallarmé³¹ —, ceux-ci plus longs (cinquante-six et vingt vers), les poésies post-parnassiennes de Mallarmé s'en tiendront aux quatorze vers du sonnet à la française (deux quatrains, deux tercets) ou à l'anglaise (trois quatrains, un distique) et privilieront tendanciellement l'octosyllabe aux dépens de l'alexandrin. Plus que le retour presque exclusif à la forme fixe du sonnet (dont Mallarmé soutenait toutefois, dès 1862, que c'est un "grand poème en petit : les quatrains et les tercets me semblent des chants entiers"³²), l'important ici tient dans le raccourcissement des poèmes, sous le double aspect de leur structure d'ensemble et, en de nombreux cas, du mètre qu'ils utilisent. S'il est vrai, comme il le disait dans un autre contexte, que "La destruction fut [s]a Béatrice"³³ et que, depuis ses premières longueurs et langueurs hugoliennes, il n'a pas cessé de brider sa "prolixité violente et [son] enthousiaste diffusion"³⁴, Mallarmé passe désormais, saisi par le "démon de l'ellipse"³⁵, à un régime d'écriture régi par un principe de contraction formelle dont nous conviendrons — *pour l'instant* : avant de le réinterpréter autrement tout à l'heure — qu'il correspond à une volonté contradictoire d'ascèse et de virtuosité verbales. Réduit aux proportions exiguës de quatorze vers, le poème exige patience rhétorique, sélection draconienne des mots et des motifs, discernement pointu et pointilleux de l'expression indispensable et, du même coup, exclut tout relâchement comme tout recours aux formules toutes faites, aux jointures et aux raccords de fortune, aux vers-chevilles comme aux licences disponibles dans le répertoire des recettes poétiques³⁶. La littérature devient art de la rature, soustraction méthodique, et l'écriture inlassable réécriture, rétention de langage³⁷.

2. Cette compression de la forme va de pair avec un minimalisme thématique qui peut-être la conditionne et la provoque. Les grands sujets explicites de l'époque parnassienne, parfois emphatisés à l'extrême — le conflit entre le poète et le monde, entre l'Azur inaccessible et la réalité engluante, l'érotisme turgescent du Faune, l'appel exotique de la "Brise marine", etc. —, cèdent la place aux petits sujets presque insignifiants, simples prétextes ou supports provisoires du travail

rhétorique. La logomachie succède aux hyperboles dramatisées de "L'Azur" ou du "Guignon" et les objets communs d'un intérieur petit-bourgeois aux grands lieux communs et aux clichés, aussi prestigieux qu'usés, de la poésie traditionnelle³⁸. Fragments de décor, choses humbles ou banales, bibelots kitsch, éventails décorés composent un espace thématique marqué à la fois par l'insignifiance et par l'absence — comme le "salon vide" du sonnet en -yx, déserté par le "Maître", où ne reste que le "Ptyx", "Aboli bibelot d'inanité sonore"³⁹ —, image d'un univers évidé où ne subsistent plus que les traces quelconques, les indices dérisoires d'une présence abolie, dont le poème interroge en vain l'éénigme ("Quelconque une solitude"⁴⁰). Au cœur du texte, "creux néant musicien"⁴¹, est le rien, le presque-rien ou l'à-peine-quelque-chose, sur lequel sa forme se contracte (pour finalement n'avoir à dire qu'elle-même : "Rien, cette écume, vierge vers / A ne désigner que la coupe"⁴²).

3. Lié au précédent, un autre trait consiste dans l'option, en règle générale, d'une énonciation blanche, qui fait l'économie du "je" ou bien le met en doute avant de le propulser hors texte (comme dans "Une dentelle s'abolit", où le "doute du Jeu suprême" [du Je] débouche *in fine* sur la probabilité manquée d'une naissance impersonnelle⁴³). La logique négative de l'abolition, qui préside à l'élaboration thématique du poème, reflue vers l'instance de son énonciation qui l'a mise en branle pour la vider ou, à tout le moins, la révoquer ironiquement. Autrement dit, ce n'est plus ici le poète qui parle à travers le poème (comme c'était le cas, explicitement, dans les textes d'inspiration romantique ou baudelairienne et, implicitement, dans les grands poèmes parnassiens), c'est le poème qui parle et *se parle à travers un poète* réduit au rôle tout extérieur d'un simple opérateur de langage⁴⁴.

4. A énonciation blanche, à contenu évidé, écriture suractive et autotélique. D'une part, en effet, l'auto-effacement de l'énonciateur institue l'écriture en acteur exclusif du texte : "L'oeuvre pure, s'expliquera Mallarmé, implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...], remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase"⁴⁵. D'autre part, et selon une logique comparable, la disqualification des grands sujets, c'est-à-dire le recours à des éléments de représentation ténus ou indifférents, impose à l'écriture de constants tours de force rhétoriques (dire le rien requiert la plus haute virtuosité verbale, la jubilation rhétorique n'advenant, semble-t-il, qu'au prix d'un désenchantement thématique) et l'intronise en sujet principal du poème (sujet étant ici compris au sens de "contenu")⁴⁶. Banalisant l'ordre des motifs sacralisés pour transcender l'ordre du banal, disqualifiant les thèmes routiniers comme pure extériorité ou comme force d'aliénation langagière⁴⁷ (s'il pouvait pré-exister au poème ou exister en dehors de lui, le contenu ferait de la forme un simple contenant), le texte thématisera donc ses propres opérations symboliques, mettra en scène sa propre élaboration et même, plus exactement et au prix d'un paradoxe qui sera dorénavant la signature même de l'écriture mallarméenne, *l'impossibilité* de sa propre élaboration (nous y reviendrons). C'est l'une des raisons pour lesquelles Mallarmé préférera désormais, pour désigner ses textes en vers, au lieu du terme "poèmes", celui de "poésies", dans la mesure où le premier indique un état achevé, le résultat d'un travail, tandis que le second indique étymologiquement le travail lui-même, le mouvement même de la

"poïesis", comme productivité en action (de là l'intitulé général de leur recueil, non seulement thématique mais métarhétorique : *Poésies*).

5. Dernier trait, non le moindre quoi qu'il y paraisse, la majorité des poésies post-parnassiennes seront des textes de circonstance, répondant à une demande, à une commande ou à une dette : célébrations, "tombeaux", offres, "salut[s]", "toasts", remerciements, remémorations ou commémorations diverses, autant de formes d'une poésie conçue comme potlach, relevant d'une économie du don⁴⁸ et du contre-don – envoi, retour, hommage, échange de bons procédés – ainsi que d'un ancrage occasionnel, faisant du texte, non plus l'expression d'un vouloir-dire transcendant à la situation dans laquelle il s'effectue, mais un message à destination marquée et formulé, dira Mallarmé, "selon l'heure" ou "au gré de l'heure"⁴⁹. A la différence des poèmes parnassiens qui ont surgi d'une sorte de nécessité, disons, intérieure et n'étaient en tout cas redéposables que d'une exigence purement poétique (non reliée à d'autre circonstance que celle de leur prochaine publication), les poésies procèderont quant à elles, presque à chaque fois, d'une situation contingente et référeront moins à l'instance (comme on vient de le voir, cette instance est vacante) qu'à l'instant de l'énonciation. Cette dimension circonstancielle, sur laquelle Mallarmé ne cessera pas d'insister, jusqu'en première page d'*Un Coup de dés* (lequel sera "lancé dans des circonstances / éternelles"⁵⁰), est susceptible d'interprétations diverses, d'ailleurs convergentes – qu'il s'agisse, par là, soit de renforcer le caractère contingent, prétextuel du contenu poétique et du même coup le caractère seul nécessaire et essentiel du travail scriptural lui-même (commandité, le poème se voit assigné des éléments de représentation et de désignation qui peuvent être fuitives ou grandioses, mais qui, d'être imposés, n'en appellent que davantage à la prouesse verbale, à l'exploit rhétorique) ; soit de déterminer l'écriture poétique comme acte de communication à part entière (logiques de l'adresse, de l'envoi, de la réponse, de l'échange : dans ce cas, les adresses postales en quatrain rimé sur les enveloppes constitueraient le parangon de l'acte poétique selon Mallarmé) ; soit encore de ne réserver désormais au texte en vers qu'une fonction ou bien purement événementielle, en tant que performance dictée par le moment et par la demande, ou bien de simple signe de re-connaissance (dans les deux directions, le texte poétique procédant à la consécration-célébration symbolique d'un tiers – Baudelaire, Verlaine, Wagner, Whistler, Puvis de Chavanne, Vasco de Gama, amis belges, Méry Laurent, etc. – ou rappelant leur signataire, isolé dans une entreprise d'une plus vaste envergure, à l'attention du public de ses pairs et de ses disciples). Notons que cette dernière interprétation, qui aperçoit dans le texte poétique de circonstance un signe d'appel et de rappel répond parfaitement à l'aveu de Mallarmé, moins ironique qu'il n'y paraît, selon lequel ses poésies n'auraient été à ses yeux qu'autant d'envois "aux vivants [d'une] carte de visite, stances ou sonnet"⁵¹.

En dépit des apparences, ces traits "distinctifs" de la poésie post-parnassienne de Mallarmé ne se distinguent pas *fondamentalement* de ceux qui définissaient la poésie parnassienne elle-même. Exception faite peut-être du raccourcissement formel (et encore : le principe auquel celui-ci semble répondre n'est pas si éloigné de l'idéal cher à Gautier comme à Heredia d'une poésie qui eût la massive densité du marbre sculpté⁵²), chacun d'eux maximalise, pousse à sa limite et peut-être à son point de rupture un trait parnassien correspondant. S'il

marque l'abandon par Mallarmé des grands sujets sur lesquels la poésie des adeptes de Leconte de Lisle s'était appuyée, le primat accordé aux sujets d'apparence dérisoire, réduits au rang de simple base thématique d'une construction formelle recueillant l'essentiel de l'activité poétique, rejoint ainsi au fil d'une large boucle la promotion parnassienne du formalisme, de l'artisanat verbal, du ciselage compulsif de l'expression (Leconte de Lisle, du reste, s'était élevé contre l'infatuation lyrique des romantiques, accusée de se payer au prix d'un manque de vigilance formelle). De la même manière, l'énonciation blanche qui va prévaloir dans les *Poésies* ne constitue, à tout prendre, qu'une application littérale du principe d'impassibilité formulé par les Parnassiens, à ceci près que l'impassibilité s'extrémise ici en impersonnalité (Mallarmé prend l'esprit pour la lettre, le "je" ne se tient plus seulement en réserve, il se suicide abstrairement). L'auto-mise en scène, en chaque poésie, de sa propre élaboration formelle, qui semble reconduire la célébration du travail et de l'effort rhétoriques, est tributaire d'un semblable extrémisme mais que redouble, au surplus, une sorte de généralisation. Célébré dans les arts poétiques, le travail disparaît dans les poèmes parnassiens (nous l'avons déjà souligné). Ce que Mallarmé semble donc faire, en l'occurrence, c'est, d'une part, radicaliser l'éthique parnassienne du travail de production, précédant l'oeuvre achevée, en une esthétique de la productivité en acte et, d'autre part, étendre à toute sa poésie le motif du travail-en-train-de-se-faire qui n'était auparavant pertinent que dans les textes à fonction purement programmatique. Quant au poème circonstanciel, dont la nature contingente paraît certes en rupture avec la solennité essentialiste de la poésie parnassienne, on peut cependant reconnaître dans l'une de ses fonctions, celle de signe de reconnaissance (le poème comme "carte de visite" adressée aux confrères), un point de contact avec le principe de spécialisation et de circularité réceptionnelles proclamé par Leconte de Lisle, qui veut que le texte poétique circule avant tout dans le cercle restreint des pairs, seuls aptes à recevoir le message esthétique dans son inaltérable pureté. L'hétérodoxie mallarméenne semble donc passer, au total, par une orthodoxie excessive. En cela, et en cela seulement, Zola aura peut-être raison lorsqu'il soutiendra, en 1878, que "l'esthétique de M. Mallarmé [n'est], en somme, que la théorie des Parnassiens, mais poussée jusqu'à ce point où une cervelle se fêle."⁵³

Il reste cependant que, du Parnasse à Mallarmé, quelque chose change. L'énergie radicalisante qui emporte les dogmes et les valeurs établies vers l'excès n'est pas seule en cause (sans quoi, Mallarmé n'aurait été qu'un représentant d'une sorte de tératologie parnassienne, disciple monstrueux ou esprit dérangé comme dit Zola), mais elle est la conséquence d'un basculement originé, au "centre" même du modèle poétique, par un décalage apparemment tenu, une infime fêlure – d'autres diraient : une *différance* – dont la marque, lisible en filigrane de chaque "poésie", adopte le tracé perfide et ambigu de l'Ironie. Nous entendons par là qu'il sera possible de repérer en chaque poème que signera désormais Mallarmé et, à un niveau plus explicite, dans le discours d'escorte dont il accompagnera sa production versifiée, les signes de ce qu'il n'adhère plus entièrement à ce qu'il continue de faire (sinon de dire) et qu'il n'a plus, envers ce genre qu'il feint de perpétuer, cette croyance imperturbable en sa pertinence et en sa légitimité qui était la sienne auparavant.

La marque la plus explicite de ce décalage ironique, de ce tracement filigrané

réside en l'apparition dans le discours de Mallarmé, précisément entre 1876 et 1877, de deux notions-clés qu'il ne cessera plus d'appliquer à sa propre poésie, avec différentes modulations ou reformulations de sens comparable : celle de "jeu" et celle de "rien". Envoyant un exemplaire de *L'Après-midi d'un faune* à Algernon Charles Swinburne, le 7 juin 1876, il le remercie de "[son] amicale poignée de main en échange de ce peu de chose, le *Faune* : un jeu"⁵⁴. L'année suivante, il réitère, à l'intention de Nadar, la même désinvolture discrète "en [lui] adressant, avec ce billet, un rien, seize pages curieusement illustrées et habillées, voilà tout"⁵⁵. Même terme s'agissant cette fois du "Tombeau d'Edgar Poe"⁵⁶ et du tirage à part de sa préface à *Kathek* ("un rien : quelques pages insignifiantes de prose, mais qui forment une plaquette, tirée à très petit nombre"⁵⁷). Gardons-nous de ne voir ici qu'un réflexe de modestie, passablement puéril, ou qu'une façon d'attirer l'attention sur le faible tirage de ces publications. De semblables désignations restrictives ou euphémisantes reparaîtront en d'autres contextes qui leur enlèveront une bonne part de leur allure de simples manifestations d'humilité ou de pudeur, ainsi lorsque Mallarmé parlera de "Jeu suprême" (dans "Une dentelle s'abolit"), de "ce jeu insensé d'écrire"⁵⁸, du "jeu de la parole"⁵⁹ ou de la "rime"⁶⁰ et, de même, lorsqu'il définira ses poésies comme "bribes", "morceaux", "chiffons", "lambeaux"⁶¹, ou encore comme "études en vue de mieux"⁶² et "note[s] de projets"⁶³, etc. Toutes désignations distribuées sur deux paradigmes, parfois entrecroisés : d'une part, en effet, le "jeu", d'autre part le "fragment-projet". Nous n'entrerons pas ici dans le débat gordien qui, depuis les romantiques allemands jusqu'à Blanchot et Derrida, s'est noué autour de la double question, en miroir, du "jeu" et du "fragment". Il nous entraînerait trop loin sans se laisser trancher et nous éloignerait de ce qui nous requiert ici, à savoir l'apparente disqualification dont Mallarmé accable ses "poésies", vouées à l'inachèvement et à l'exercice d'un formalisme ludique. Le plus important réside en première approche dans le fait qu'il rompt de toute évidence avec l'esprit de sérieux, reflet d'une inébranlable confiance dans les pouvoirs du langage et de la poésie, avec lequel les disciples de Leconte de Lisle et lui-même dans sa phase parnassienne considéraient, pour le glorifier et s'en glorifier, leur genre d'adoption. Esprit de sérieux sous-tendu par la conviction que l'acte poétique n'est orienté que vers la fabrication d'un artefact verbal impeccable, se passant de toute justification autre que celle de sa beauté et de sa pure gratuité esthétique. "Objet sonore qui ne désigne rien d'autre que sa propre plénitude"⁶⁴, le poème est une fin en soi, la finalité essentielle et indiscutable de l'activité d'écriture ; comme tel, il se suffit à lui-même et sa composition en série — un poème puis un autre, indéfiniment — suffit à une vie de création. Rien moins qu'un jeu donc, et certainement pas un fragment ni un projet inabouti : le critère parnassien par excellence est celui qui mesure la qualité poétique à l'effet-bloc d'un texte dont rien ne peut être soustrait ni ne puisse lui être ajouté sans qu'il ne se fendille et s'effondre.

A cette activité de fabricants d'objets auto-suffisants, Mallarmé va substituer le dynamisme d'une expérience sans fin. Chaque poésie sera, non pas l'enjeu, mais le moyen d'une performance ludique, d'une expérimentation verbale menée avec ironie et distance ("le doigt sur l'artifice du mystère, je souris"⁶⁵), expérience d'autant plus intense qu'elle s'effectuera, ainsi qu'on l'a vu, sur des motifs aussi minces ou dérisoires que possible. C'est que pour lui, comme l'a bien vu Paul de Man, "dorénavant la forme ne peut plus être prise au sérieux. Les expériences

formelles auxquelles Mallarmé ne cessera de se livrer avec la plus grande méticulosité seront essentiellement frivoles et gratuites. Un scepticisme ironique remplace le stoïcisme parnassien.⁶⁶ Expériences frivoles, peut-être. Gratuites, c'est moins sûr. Car s'il y entre une indiscutable ironie, la démarche mallarméenne consistera, selon nous, à procéder méthodiquement, ironiquement, avec la ruse d'un orfèvre en écriture et la patience de qui se sait engagé par ailleurs dans une entreprise d'une tout autre envergure, à la liquidation formelle du genre-poésie. Une liquidation qui ne sera pas accomplie de quelque lieu extérieur à l'activité poétique ni d'emblée à partir d'une autre activité, qui la remplacerait aussitôt, mais effectuée de l'intérieur, en *jouant* de ses règles propres, en les poussant en quelque sorte à leur limite, jusqu'au point où elles s'annuleraient par exténuation ou par excès de sophistication.

Expliquons-nous. Mallarmé reçoit du Parnasse et pratique sous son égide un moyen d'expression sur-codifié ("surchauffé", eût dit McLuhan), défini plus que jamais auparavant comme ensemble d'artifices formels (mètre, rimes, formes fixes), dévolu principalement à la seule appréciation des spécialistes et excluant virtuellement l'intervention du lecteur profane (par son caractère d'extrême achèvement, par sa haute technicité, par sa prise de distance radicale avec les préoccupations pratiques et, au surplus, par le discours programmatique de ses savants utilisateurs qui affichent leur dédain envers le public ou "la foule"). Après quoi, pour des raisons que nous avons déjà commencé de discerner – en gros, sa perception de la situation d'impasse et de déclin virtuel dans laquelle se trouve placée la poésie à l'heure commençante de la communication de masse – et pour d'autres qui tiennent en particulier, en réponse aux premières, au fait qu'il est d'ores et déjà engagé, ainsi qu'on l'a vu, dans la conception d'un autre modèle de communication esthétique (au départ, c'est "tout un théâtre fort vaste"⁶⁷, ce sera le *Livre in fine*), Mallarmé va soumettre ce modèle-poème à une stratégie d'écriture consistant d'une certaine manière à le faire, purement et simplement, *imploser*.

L'une des "lois des médias" selon Marshall McLuhan⁶⁸, l'implosion peut être définie comme le processus de mutation par lequel un medium en apogée réagit à l'émergence du medium appelé à le remplacer ou à l'inférioriser. Entendant "montrer qu'il se trouve dans tous les média [sic] ou toutes les structures, ce que Kenneth Boulding appelle «une limite de rupture au-delà de laquelle le système se transforme abruptement en un autre, ou dépasse dans ses processus dynamiques un point de non-retour»"⁶⁹, McLuhan soutient ainsi que tout medium en voie d'être périmé (ou intégré dans une configuration techno-culturelle complexifiée, dont il n'occupera plus le centre), se contracte sur lui-même par hyper-réalisation de ses propres critères et techniques de fonctionnement. Mis en situation de concurrence, il est poussé à la radicalité, selon une logique implosive qu'il déclenche par "réflexe" d'auto-défense mais qui lui fait atteindre son seuil de rupture et débouche à terme sur son auto-destruction. En quelque sorte, le medium obsolète se saborde lui-même en résistant, par enfermement spéculaire, à l'évolution technologique qui entraîne son déclin (ce faisant, à son insu, il contribue à précipiter sa propre déchéance).

Homologue au mouvement d'intériorisation stratégique de leur déclassement socio-symbolique (en perte de crédit dans le marché éditorial, les poètes post-romantiques ont renoncé avec dédain à toute concession aux attentes du

grand public), la poétique des Parnassiens était déjà orientée par un tel processus d'implosion. Côté forme, leur culte des structures rigides ; côté contenu, le privilège accordé par eux, à l'exclusion de tout élément contemporain, aux thèmes exotiques ou antiquisants et, côté éthos, leur répression de toute velléité émotive, ont d'évidence satisfait à une volonté d'épuration thématique et de constriction verbale portée à maximiser la teneur et la structure formelle du medium poétique. En rappelant la poésie à sa "mission" éternelle (la contemplation de l'idéal) et en la ramenant à l'essentiel de son fonctionnement esthétique (le travail des formes), les Parnassiens n'ont fait rien d'autre que répondre, par la défensive, à un environnement dans lequel d'autres formes, d'autres modèles, d'autres médias étaient d'ores et déjà en bonne voie d'hégémonisation, qu'il s'agisse, dans le champ littéraire, de la légitimation du roman ou, dans le champ proprement communicationnel, de la montée irrépressible de la grande presse et du discours journalistique, autrement dit d'une forme et d'un discours parfaitement adéquats aux mutations de la société moderne (Mallarmé sera le premier, dans "Crise de vers", à théoriser explicitement cette rivalité et à en déduire une esthétique du langage poétique défini par son irréductibilité à "l'universel reportage"). Sans doute parce que ces mutations n'étaient alors qu'en germe et ont pu laisser naître, chez certains, l'illusion d'une poésie encore plus hégémonique, à laquelle seraient ouverts tous les canaux de communication en voie de se mettre en place, le moment Hugo aura été celui d'une tentative sans suite (en attendant les avant-gardes du siècle suivant) d'articuler le discours du poète aux transformations du monde (Hugo chante des machines, du télégraphe, de l'aérostat). De là qu'à l'époque romantique, la poésie ait explosé en une multitude de sous-genres reconduisant la mosaïque générique de l'âge classique et qui devaient sous peu apparaître aux Parnassiens comme autant de formes hybrides et dégénérées, nées selon eux en contresens avec la loi même du genre (poésie didactique, poésie politique, poésie narrative, etc.). Le moment Leconte de Lisle aura été, quant à lui, celui d'une rupture radicale entre le poète et l'époque, conditionnant plus qu'elle n'en dérive une implosion formelle qui s'est concrétisée, en l'occurrence, dans une stricte définition générique de la poésie, conçue comme retour à sa pureté originale et prohibant en conséquence tout métissage formel, de la même manière qu'elle interdit à l'artiste tout compromis avec les chimères technologiques ou sociales de la modernité.

Mallarmé, après 1875, passe à la vitesse supérieure et ne cessera plus d'accélérer le mouvement, jusqu'à porter celui-ci à ce point d'inertie et de dislocation où il laisse entrevoir la logique profonde qui l'anime. Comprendons par là que Mallarmé non seulement accentue le processus d'implosion engagé par les Parnassiens mais aussi qu'il en donne à voir et qu'il en thématise le déroulement — et parfois même les enjeux. Marquées, ainsi qu'on l'a vu, par un net raccourcissement de la forme, ses poésies figurent l'effet implosif jusque dans le bloc typographique qu'elles découpent sur la page (ce n'est pas simple manie de sa part s'il exigeait en outre de ses imprimeurs que ses textes en vers soient environnés d'un large blanc, les rendant ainsi d'autant plus compacts, à la façon d'une dalle noire — pour reprendre l'une de ses métaphores — posée au centre d'un espace vide). D'autre part, leur vacuum thématique et plus encore la rhétorique d'annulation dont sont victimes les objets qu'elles évoquent pour les révoquer aussitôt, semblent à la fois la condition, comme nous l'avons dit, et la représentation dynamique, à l'intérieur des textes, de cette compression verbale.

Ce monde qui se vide, ces objets qui s'effacent et dont les traces mêmes sont sujettes à caution, sont là pour dire, au creux béant des textes, la contraction d'une poésie qui confine à sa propre disparition. Car s'il est vrai, comme Marshall McLuhan parmi bien d'autres l'a observé, que "la poésie de Mallarmé est inlassablement le rapport écrit du processus même d'écrire la poésie"⁷⁰, la plupart de ses textes en vers ultérieurs à 1875 accompagneront ce processus spéculaire d'une sorte de narration minimale, racontant les étapes successives d'un effacement qui n'est autre que celui de la poésie elle-même au moment où elle vient à douter de sa propre possibilité. Bien meilleur lecteur qu'on l'a dit, Sartre déjà avait entrevu que "le style, chez Mallarmé, est un *jeu de mots* qui masque un *jeu de sens* : une espèce de cache-cache du sens et du mot. Le résultat, ses «poèmes» ou encore ses «poèmes en prose», c'est un style qui surgit de l'anéantissement du style"⁷¹. Mais cet "anéantissement" est autant affaire de style, c'est-à-dire de rythme personnel, que d'écriture, conçue comme "rapport entre la création et la société [et] forme [...] liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire"⁷². Le "Ptyx", cet "Aboli bibelot d'inanité sonore", la "dentelle" qui "s'abolit / Dans le doute du Jeu suprême" ou encore le "hagard musicien" dont on "doute" si, "déchiré", il va "Rester sur quelque sentier"⁷³, seront, parmi d'autres, autant de représentants symboliques d'une écriture qui, parce qu'il lui manque désormais, dans un état donné de l'environnement techno-culturel, la certitude d'être en effet un "Jeu suprême", n'a plus qu'à devenir simple jeu verbal, parfois acrobatique comme dans le sonnet en -yx, et qu'à enregistrer, en cours de jeu, les signes de son auto-liquidation⁷⁴.

Un poème, composé en 1864, soit en pleine phase parnassienne, et ayant porté d'abord, parce qu'il clôturait la contribution de Mallarmé au deuxième *Parnasse contemporain*, le titre d'"Epilogue", a préfiguré cette thématisation de la dynamique implosive dont il annonçait, si l'on y regarde après coup, la prochaine mise en oeuvre. Il s'agit du texte sans autre titre aujourd'hui que son incipit : "Las de l'amer repos". Quoiqu'il n'adopte pas la forme de l'art poétique, sa dimension programmatique est évidente même si elle prend l'allure d'une sorte d'autobiographie esthétique, tirant les leçons d'un passé de stérilité, voué à "l'Art vorace", et proclamant la décision du poète de s'attacher désormais à l'exercice d'une écriture conçue comme extase ascétique, à l'imitation du peintre chinois déposant sur la porcelaine la fleur d'un tracé diaphane :

Las de l'amer repos où ma paresse offense
 Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
 Adorable des bois de roses sous l'azur
 Naturel ! et plus las sept fois du pacte dur
 De creuser par veillée une fosse nouvelle
 Dans le terrain avare et froid de ma cervelle
 Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
 — Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
 Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
 Le vaste cimetière unira les trous vides ? —
 Je veux délaisser l'Art vorace d'un pays
 Cruel, et, souriant aux reproches vieillis
 Que me font mes amis, le passé, le génie,
 Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
 Imiter le Chinois au coeur limpide et fin
 De qui l'extase pure est de peindre la fin
 Sur ses tasses de neige à la lune ravie

D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
 Au filigrane bleu de l'âme se greffant.
 Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
 Serein, je vais choisir un jeune paysage
 Que je peindrais encor sur les tasses, distract.
 Une ligne d'azur mince et pâle serait
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
 Un fin croissant perdu par une blanche nue
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
 Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.⁷⁵

Tout est là, déjà, depuis le décalage ironique par rapport à une esthétique, la parnassienne, avec laquelle le poète prendra effectivement ses distances ("délaisser l'Art vorace", "souriant aux reproches vieillis", motifs de la sérénité et de la distraction) jusqu'au processus de contraction rhétorico-thématique qui portera le texte à se réduire à un exercice de virtuosité opéré sur des motifs minces ou évanescents (ce Chinois auquel le poète s'assimile deviendra, dans l'après-Parnasse, un Japonais cultivateur ironique de bonzaïs verbaux), en passant par le modèle de l'art décoratif (l'art du poète se voulant à imiter l'art du peintre sur tasses de porcelaine). Eliane Escoubas a relevé, suivant une optique derridiennne, que "si le poète veut «imiter le chinois [sic] au cœur limpide et fin», c'est que le travail («l'extase pure») de celui-ci est «travail» de l'imitation : il fait «travailler» l'imitation jusqu'au point qu'elle devienne imitation de la transparence, annulation de la diversité des «motifs» dans le motif de tous les motifs : la *transparence*. Dans cette «extase pure», la transparence devient l'unique motif de la peinture d'imitation ; peinture de la pure picturalité, pure et simple «non-peinture»⁷⁶. Dans cette "non-peinture" ou cette "peinture de la pure picturalité", nous reconnaissons, pour notre part, une représentation figurée, par la métaphore de la peinture, du double principe d'hyper-réalisation et d'auto-destruction qui régira, après 1875, l'écriture implosive de Mallarmé.

C'est à lire de près pareils textes — parmi lesquels "Sainte" ou "Don du poème", par exemple — que l'on pourrait prendre la mesure de l'écart ou de la déviance subtile qui marque la position de Mallarmé à l'intérieur du groupe et de la doctrine du Parnasse. Le premier titre du poème — "Epilogue" — prend, sous cet angle, une tout autre signification : en semblant ne désigner qu'un texte intervenant à la fin d'une série, il laisse cependant entrevoir que "Las de l'amer repos" constitue, d'un point de vue programmatique, un texte de clôture, sorte d'adieu fait par Mallarmé à une esthétique et à une conception de la poésie qu'il est d'ores et déjà en train de laisser derrière lui⁷⁷.

Sans doute Mallarmé demeure-t-il acquis, sans réserve, à la cause de la poésie. Mais il ne croit plus guère, à l'heure où d'autres formes s'imposent dans le champ social et où lui-même cherche, en conséquence, à concevoir un moyen d'expression capable de relever leur défi, que la forme générique établie qui en définit les critères et en prescrit les modes de composition en soit la meilleure ni la plus adéquate voie d'actualisation. L'implosion générique déclenchée par les Parnassiens en réaction de défense à l'égard des nouveaux médias atteint chez lui son stade ultime : il n'y a plus seulement lieu de figer les lois du genre mais de procéder à leur liquidation méthodique, à leur "disparition vibratoire"⁷⁸ (à l'éditeur Deman et à Emile Verhaeren, le poète dira, au moment de rassembler ses

Poésies, qu'il "liquide [son] passé"⁷⁹). Sous cet égard, il est hautement significatif que lorsque Mallarmé, en 1895, se mettra en devoir de composer, en réponse à une enquête du *Figaro*, un "art poétique" – ce sera "Toute l'âme résumée"⁸⁰ –, il y homologuera l'activité poétique à l'art de fumer un cigare, façon à la fois de manifester sa disposition ironique à l'égard de la poésie et de suggérer sa conception de l'écriture comme consommation, réduction en cendres du matériau verbal (cet "art poétique" s'achève d'ailleurs sur une recommandation pour le moins ambiguë – "rature / Ta vague littérature" –, appel au travail de l'expression et/ou définition de l'écriture poétique comme acte de patiente destruction)⁸¹. Evidente ici, une telle ironie sera partout présente, parfois dissimulée derrière l'apparente gravité du propos, comme le reflet d'une opération qui a conscience de ce qu'elle travaille à dissoudre les formes au travers desquelles celui qui la mène continue de s'exprimer (Mallarmé parlera même du poème comme d'un organisme "dévorant ses propres mots"⁸²). Commentant "Une dentelle s'abolit", mais sans référer la structure implosive du poème à son contexte social de formation, George Steiner a raison de souligner qu'un tel texte, dans lequel "les significations [...] ne s'orientent pas vers l'extérieur [mais] s'incurvent vers l'intérieur", relève d'un état de crise et ouvre la voie d'une "poésie du modernisme [qui] consiste à organiser des décombres [et qui] nous fait entrevoir, entendre, un poème passé virtuel, un poème à venir le jour où le verbe sera rénové"⁸³. Encore que, dans l'esprit de Mallarmé, il s'agisse moins de s'acheminer vers une forme "rénovée" de poème qu'en direction d'une nouvelle forme de communication poétique, née sur les "décombres" de sa forme passée. C'est pourquoi, aussi accueillant se montrera-t-il à l'égard des initiatives vers-libristes de ses disciples, consentant par là au rôle de chef d'école approbateur, Mallarmé n'écrira quant à lui aucun poème en vers libre : pour cette raison que ces initiatives – il s'en expliquera à mots couverts – ne sont rien d'autres que des rénovations provisoires autant que vaines d'une forme usée, que des tentatives illusoires de reconduire à nouveaux frais un modèle qu'il juge, pour sa part, désormais inadéquat et anachronique. Pour l'entreprise de liquidation méticuleuse à laquelle il vole quelque effort en marge de sa recherche personnelle d'un modèle de substitution, le sonnet, l'alexandrin ou l'octosyllabe, la rime sont des instruments suffisants et d'autant plus efficaces qu'ils lui permettent d'accomplir, au cœur même du système poétique, un véritable travail de sape. "Termite silencieux, écrira-t-il à John Payne en 1882, je creuse et je travaille"⁸⁴ : métaphore lourde de sens et qui désigne sans ambages ce "creusement" du vers sous le vers, travail "silencieux" mené par un poète tenant à la fois du "termite" – rongeant le bois de l'intérieur, fragilisant les boiseries de l'édifice – et de l'ermite méditant à distance de la rumeur sociale.

Dans cette ultime perspective, les différents traits que nous avons isolés en commençant, depuis la forme centripète jusqu'au caractère circonstanciel ou commandité des poésies post-parnassiennes, apparaissent à la fois comme des manifestations de surface et comme des moyens pratiques de la procédure liquidatoire engagée par Mallarmé. La compression verbale, la "banalescence"⁸⁵ thématique, la "disparition élocutoire" du poète, le processus de productivité spéculaire, ont pour double fonction de dire et d'accomplir l'obsolescence du genre poétique. Plus nettement encore, la réduction du poème à la dimension du texte de circonstance traduit et porte à sa dernière conséquence, par l'acte même

qui le destine au seul rituel d'un simple échange symbolique, le "doute" qui a frappé le "Jeu supérieur" du genre. Dès que la conscience générique s'est fissurée, dès que le genre-poésie en l'occurrence a perdu, au regard de qui le pratique, sa pertinence et sa stabilité "ontologique", il ne reste qu'à faire se succéder en série des textes au ludisme ironique et désenchanté, lesquels seront d'autant plus explicitement voués au jeu du don et du contre-don que seul demeure l'échange lorsque la caution de l'échange fait désormais défaut (l'étau du genre ayant disparu, l'échange absorbe la totalité du sens de l'acte scriptural). Circonstancielles, les "poésies" seront les débris de la Poésie éternelle ; commandités, elles traduiront le déclin d'un genre qui ne suffit plus à commander leur production. Les "cantiques méticuleux" de Mallarmé, selon l'expression de Philippe Muray⁸⁶, seront d'un orphelin de Dieu qui n'aura gardé de son ancienne croyance que les gestes, à jamais vides, d'un cérémonial périmé⁸⁷.

(Université de Liège)

NOTES

1. Date de publication du pamphlet-programme contre "L'Art pour tous" par lequel le jeune Mallarmé a fait acte d'allégeance à l'école de Leconte de Lisle.

2. Notons – sans approfondir, afin d'alléger le débat – que plusieurs de ces traits de rupture apparaissent dans la correspondance et dans la pratique de Mallarmé avant 1875, notamment la poétique de la métonymie, érigée en axiome programmatique dès 1864 : "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.*" (*Correspondance*, tome I, Paris, Gallimard, 1959, p.137).

3. "Autobiographie", Lettre à Verlaine, *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, 1965, p.300. Nos références aux textes de Mallarmé adopteront désormais les formes suivantes : Corr., suivi du numéro du tome, pour la *Correspondance* (onze tomes, Paris, Gallimard, de 1959 à 1985) ; P.C. pour les *Poésies* dans l'édition Flammarion des *Oeuvres complètes*, Paris, 1983 ; O.C., pour les proses dans l'édition Gallimard des *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

4. Juin 1859. P.C., pp. 37-39.

5. Juillet 1859, P.C., pp. 46-48.

6. Juillet 1859, P.C., pp. 60-63.

7. Décembre 1859, P.C., pp. 28-29.

8. Septembre 1859, P.C., p.44.

9. Un texte de février 1859 s'intitule, du reste, "Vers écrits sur un exemplaire des *Contemplations*", hommage à l'exilé de Guernesey ("Son astre en la nuit plus qu'un soleil scintille, / «Il vit !...» chantent les flots !") (P.C., p.66).

10. 1862, P.C., p.130.

11. 1864 [?], P.C., p.158.

12. Lettre de Lefébure à Mallarmé, du 25 juin 1862, Corr. I, p.31, note 1.

13. Lloyd James Austin, "Mallarmé, disciple de Baudelaire : «Le Parnasse contemporain»", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, p.446.

14. Que les poèmes de cette période baudelairienne soient émaillés d'oxymores et d'antithèses atteste plutôt la fidélité de l'imitateur qu'une réelle conscience de leur efficace rhétorique. De plus, suivant une vision réductrice du spleen baudelairien, ces figures ont pour fonction de transcrire formellement le conflit du poète avec le monde, et non sa perception dialectique d'un monde divisé ; une véritable poétique de la contradiction n'interviendra que dans la première partie de la phase post-parnassienne de Mallarmé.

15. *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Complexe, 1979, p.268.

16. *Mallarmé. L'encre et le ciel*, "Champ poétique", Seyssel, Champ Vallon, 1987, p.28.

17. Lettre à Henri Cazalis, 1er juillet 1862, Corr. II, p.36.

18. R. Bellet, ouvr. cit., p.29.

19. Quarante vers, P.C., pp.144–145.

20. Trente-six vers, P.C., p.152.

21. Vingt-quatre vers, P.C., p.162.

22. Soixante-quatre vers, P.C., pp. 114–115.

23. Dix-neuf vers, P.C., p.136.

24. Vingt-cinq vers, P.C., p.138.

25. P.C., p.206.

26. P.C., p.220.

27. Insistons-y : nous ne tenons compte ici que des textes publiés. Le premier jet du *Faune*, intitulé "Intermède" et conçu pour la scène, comportait quatre cents alexandrins. Quant à *Hérodiade*, que Mallarmé ne cessera pas de reprendre, de transformer et d'augmenter, et qu'il laissera inachevé, sa longueur excède de beaucoup celle des poèmes publiés.

28. Il va de soi que cette apogée se mesure à l'échelle de la production mallarméenne (publiée) et non à celle de la production parnassienne courante (ou, auparavant, romantique). Leconte de Lisle ou Coppée écrivent plus long encore. Le cas Heredia, faconneur en série de sonnets impeccables, ne rompt pas avec la faconde parnassienne : il s'agit moins chez lui d'un resserrement comparable à ce que nous allons étudier chez Mallarmé que d'une accumulation de pièces brèves et denses, du reste classées, dans *Les Trophées*, par catégories thématiques ou historico-mythologiques.

29. En dehors des effets d'obscurité qu'à leurs yeux elles y engendrent, c'est ici l'une des raisons pour lesquelles les corrections apportées inlassablement par Mallarmé à ses anciens poèmes ont tant irrité ses confrères parnassiens : corriger, rectifier, modifier, comme il le fait (c'est-à-dire en remplaçant la netteté par l'ambiguïté), ce n'est pas tant, dans la logique du Parnasse, insister sur la valeur-travail ni simplement affirmer en acte la perfectibilité de toute œuvre, c'est déjà, en rupture avec cette logique, manifester que toute œuvre est en soi inaccomplie. A corriger ses "poèmes" parnassiens, Mallarmé tente d'y injecter, *a posteriori*, le principe d'inachèvement qui présidera à l'écriture de ses "poésies" symbolistes.

30. Au sens que nous avons défini en commençant.

31. La "Prose (pour des Esseintes)" (P.C., p.248) répond à l'hommage que Huysmans a adressé à Mallarmé, par le biais de son héros, dans son roman *A rebours*. Le titre de "Prose", donné à un poème en vers a fait couler beaucoup d'encre. L'explication la plus satisfaisante a été avancée par Julia Kristeva : "Le titre même de «Prose» indique qu'il s'agit d'un acte de renversement, d'inversion, d'opposition, de négativité par rapport à *A rebours*. «Prose» est une assimilation et une rectification du vers, du «versus», du «à rebours», symboliste ou huysmansien : *pros* qui signifie «tourné en avant», «en ligne droite», «tout en droit», «absolument», doit rectifier la contorsion baroco-symboliste au sens d'en dégager la règle, la loi, la logique, tout en étant obligé, pour cela de la suivre. [...] «Prose», retranscription du vers, renversement d'un renversement, contient donc le principe du vers". (*La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1974, pp. 260–261). Sans prétendre aucunement annuler cette hypothèse, aussi astucieuse que crédible, nous ajouterons, pour notre part, que l'intitulé "Prose", appliqué à un texte en vers, est d'ordre ironique et manifeste peut-être, en tête du dernier long poème versifié de Mallarmé, le fait qu'il s'agit en l'occurrence d'un texte répondant à un modèle qu'il est en train de déconstruire.

Quant à l'"Eventail" de Mlle Mallarmé (P.C., p.296), qui comporte cinq quatrains d'octosyllabes chacun clos sur lui-même (composé d'une phrase complète achevée par un point), il doit sa longueur à la nécessité de la série, en vertu de la fonction mimétique que Mallarmé lui confère (il s'agit, en quelque sorte, de proposer un équivalent de l'objet-éventail, fait lui-même d'une série de plis nettement séparés par une nervure de bois – le texte a été, du reste, inscrit à même l'un des éventails de sa fille, les strophes étant disposées, précisément, en éventail).

32. Lettre à Cazalis, juin 1862, Corr. I, p.32.

33. Lettre à Eugène Lefèbure, 17 mai 1867, Corr. I, p.246.

34. Lettre à Eugène Lefébure, février 1865 : "Enfant, au collège, je faisais des narrations de vingt pages, et j'étais renommé pour ne savoir pas m'arrêter. Or, depuis, n'ai-je pas, au contraire, exagéré plutôt l'amour de la condensation ? J'avais une prolixité violente et une enthousiaste diffusion, écrivant tout du premier jet, bien entendu, et croyant à l'effusion, en style. Qu'y a-t-il de plus différent que l'écolier d'alors, vrai et primesautier, avec le littérateur d'à présent, qui a horreur d'une chose dite sans être *arrangée* ?" (Corr. I, p.155).

35. Propos de Robert de Montesquiou, cité par Paul Bénichou, *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, Corti, 1967, p.69.

36. Parlant du sonnet dans une lettre à Armand Fraisse, du 18 février 1860, Baudelaire déjà déclarait : "Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense [...]. Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il faut en penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts" (cité par J. Charpier et P. Seghers, *L'Art poétique*, Paris, Seghers, 1956, p.334).

37. A l'intérieur des poésies, cette tendance à la compacité verbale pourra prendre la forme de vers lapidaires, à tournure aphoristique ou définitoire, susceptibles d'être prélevés des textes en tant que formules auto-suffisantes. Albert Thibaudet remarquait ainsi, très justement, que l'œuvre de Mallarmé "présente un musée de vers isolés, que l'on caractériserait en puisant des métaphores dans l'art lapidaire. [...] Comme la poésie de Heredia se cristallise en sonnets, celle de Mallarmé tend à se cristalliser en vers uniques". (*La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, pp.239–240). Dans le discours critique du poète, cette tendance au resserrement lapidaire de l'expression donnera lieu à diverses propositions parlant du déploiement du mot en vers" (O.C., p.492) ou définissant le vers comme un "mot total" ou comme "mot parfait" (*ibid.*).

38. Cf. Francis de Miomandre : "[...] c'est méconnaître de la façon la plus essentielle les lois de l'art et la réalité des choses que de prétendre instaurer une hiérarchie des sujets. Non seulement cette hiérarchie n'existe pas, mais encore rien n'est plus suspect que le choix des grands sujets pour thèmes. Car les grands sujets ne sont autre chose que les *lieux-communs* et ils ne parviennent à nous émouvoir que si celui qui les traite le fait avec les mêmes moyens indirects de suggestion qu'il le ferait pour les plus petits." (*Mallarmé*, Paris, Bader-Dufour, 1948, pp. 128–129).

39. P.C., p.356. Evolution significative, dans sa première version, celle du "Sonnet allégorique de lui-même" (1868), le "Ptyx" était périphrasé en "Insolite vaisseau d'inanité sonore" (P.C., p.220). La version définitive fera de ce vecteur ou vaisseau de néant un objet-néant. Notons par ailleurs, sans inférer pour autant une relation directe entre poésie et roman mais plutôt leur co-appartenance à un même champ de déterminations, l'apparition chez Daudet, dans *L'Immortel* dont l'action se passe en 1880, du motif du "bibelot" dans le discours balbutiant d'un secrétaire de l'Académie frappé de gâtisme : "Pauvre M. Loisillon, sifflait Mme Astier, voilà que maintenant il ne trouve plus ses mots : Lavaux nous racontait, hier, chez la duchesse, il ne sait plus dire que « bi...bibelot... bi...bibelot ! » – Elle ajouta, pinçant les lèvres, son long cou dressé : « Et il est de la commission du dictionnaire. » (*L'Immortel. Mœurs parisiennes*, Paris, Lemerre, 1888, p.27). Pour être sans doute fortuite, la coïncidence n'en est pas moins frappante : le balbutiement gâtéux du mot bibelot chez un membre de la "commission du dictionnaire" n'est pas sans rapport avec l'effet de balbutiement du vers de Mallarmé (allitération bo-bi-be/na-ni-no) chargé justement de donner une définition du mot "Ptyx", inconnu au dictionnaire.

40. "Petit Air", P.C., p.414.

41. "Une dentelle s'abolit", P.C., p.326.

42. "Toast", P.C., p.402.

43. "Mais chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien // Telle que, vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien / Filial on aurait pu naître". (P.C., p.326).

44. Suicide abstrait ou mieux : littéraire, "[impliquant], comme l'a relevé Philippe Sollers commentant Mallarmé, le *sacrifice* de celui qui écrit, un sacrifice «relativement à la personnalité» unique en son genre. En effet, il n'y a pas de sujet en soi (on ne peut donc le supprimer en se tuant) puisque le sujet est la *conséquence* de son langage. Il faut donc pousser ce langage jusqu'à ses limites pour savoir de quoi il s'agit, de *qui* il est question en nous". ("Littérature et totalité", dans *Logiques*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1968, p.102).

45. "Crise de vers", O.C., p.366.
46. "Une console, un ancien miroir, une pendule de Saxe, une rose contemplée le soir dans un bouquetier, autant de pierres qui, tombant dans l'étang de la pensée, y génèrent des cercles à l'infini". (Francis de Miomandre, ouvr. cit., p.50).
47. Mieux que quiconque en son temps, Mallarmé a compris que tout sujet routinisé emporte avec lui une concrétion de langage, un amalgame de formules toutes faites qui ne peuvent qu'enrayer la productivité verbale du texte.
48. Composé vers 1865 durant la période parnassienne et tenu, jusqu'en 1883, en réserve de publication, un texte intitulé "Le poème nocturne" changera son titre en "Dédicace du Poème nocturne" puis en "Don du poème" au moment de reparaître en 1884 dans l'anthologie verlainienne des *Poètes maudits*. Insistant au départ sur le texte lui-même ("Le poème nocturne"), le titre passe d'abord par un moyen terme, où la forme de la "dédicace" apparaît comme une réalisation encore textualiste du "don", et finit par articuler abstrairement le motif du "don" et celui du "poème" (coupé cette fois de toute spécification thématique).
49. Lettre à l'éditeur belge Edmond Deman, 21 novembre 1888, Corr. XI, p.43. Mallarmé y précise qu'il souhaite que ses textes soient édités sous le titre de "Pages, à peine combiné, comme : Pages/selon l'heure".
50. O.C., p.459.
51. Lettre à Verlaine déjà citée, Corr. II, p.303.
52. Cf. Théophile Gautier : "Point de contraintes fausses !/ Mais que pour marcher droit / Tu chausses/ Muse, un cothurne étroit. [...] Statuaire, repousse / L'argile que pétrit / Le pouce / Quand flotte ailleurs l'esprit ; // Lutte avec le carreau,/ Avec le paros dur / Et rare / Gardiens du contour pur." "L'Art", dans *Emaux et Camées*.
53. "Les poètes contemporains", dans *Documents littéraires. Oeuvres critiques*, tome III, Paris, Le Cercle du Livre Précieux, 1969, pp. 379-380.
54. Corr. II, p.121.
55. Lettre du 3 février 1877, Corr. II, p.145.
56. Lettre à Sarah Helen Whitman, 31 juillet 1877 : "Quant au Sonnet, vous êtes mille fois trop bonne [...]. Mais ce rien vaut-il la peine que vous vous dérangiez une seconde fois ?" (Corr. II, p.154).
57. Lettre à Léon Valade, 18 juin 1876, p.126.
58. Conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, O.C., p.481.
59. "Crise de vers", O.C., p.368.
60. "Solennité", O.C., p.332.
61. Ces trois désignations apparaissent dans la lettre autobiographique adressée en 1885 à Verlaine, Corr. II, p.302.
62. "Bibliographie", O.C., p.77.
63. O.C., p.77.
64. Jean Starobinski, "Mallarmé et la tradition poétique française", dans *Les Lettres*, tome III, numéro spécial Stéphane Mallarmé, Paris, Librairie Les Lettres, 1948, p.42.
65. "Le Démon de l'Analogie", O.C., p.272.
66. Paul de Man, "Le Néant poétique", dans *Monde nouveau*, 88, avril 1955, pp. 63-75.
67. Corr. II, p.101. C'est l'expression utilisée par Mallarmé pour désigner l'ample et mystérieux projet de spectacle "qui [l']occupe tout entier" entre 1876 et 1877, devant combiner plusieurs genres théâtraux (qui vont du drame lyrique au mélodrame, en passant par le spectacle de cabaret) et se destinant au plus large public, à l'occasion prévue d'une représentation simultanée en "quatre coins de Paris". Sur les enjeux et les implications de ce projet, voir le chapitre 8 de notre thèse de doctorat, *Vers une poétique de la communication. Le parcours de Stéphane Mallarmé* (Département de Philosophie et Communication, Université de Liège, 1992).
68. Voir *Laws of the Media : The New Science* (with Eric McLuhan), Toronto, University of Toronto Press, 1988.
69. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média, "Points"*, Paris, Seuil, 1977, p.58.

70. Marshall McLuhan, *Du Cliché à l'Archétype. La foire du sens* (en coll. avec Wilfred Watson), Montréal/Paris, Hurtubise/Mame, 1973, p.170.
71. "Entretien avec Michel Sicard", dans *Obliques*, 18-19, n° spécial Sartre, 1979, p.10.
72. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, "Points", Paris, Seuil, 1972, p.14.
73. "Petit Air", P.C., p.406.
74. Cf Kostas Axelos : "Il semble assez légitime de penser que par-delà la mort de la poésie et de l'art, par-delà la mort de l'œuvre d'art et du poème, la dimension poétique et artistique se déployera en tant qu'activité non directement productive, ni techniquement organisée. Il ne serait pas illégitime de penser que cette dimension poétique et artistique se déployerait, alors, en tant que *Jeu*." Dans *Marx penseur de la technique*, tome II, Paris, U.G.E., coll. "10/18", 1974, p.37.
75. P.C., p.172.
76. Eliane Escoubas, *Imago mundi. Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986, p.362.
77. Marshall McLuhan, par ailleurs, cite ce texte à l'appui de son hypothèse selon laquelle "avec l'accélération des technologies occidentales, nous nous orientalisons sur tous les fronts. L'cessive célérité de la conversion du "hardware" en "software" nous permet de découvrir jusqu'au sein même de notre espace visuel les intervalles et les résonances caractéristiques de l'art et de l'être orientaux : «Imiter le Chinois au coeur limpide et fin...». Dans *Du Cliché à l'Archétype*, éd. citée, p.162.
78. "Crise de vers", O.C., p.368.
79. Lettre à Edmond Deman, déjà citée (Corr. XI, p.43) ; lettre à Emile Verhaeren, du 15 janvier 1888 (Corr. III, p.162).
80. P.C., p.432.
81. Cf. Jacques Derrida, dans *Feu la cendre* : "L'écriture pyrotechnicienne feint de tout abandonner à ce qui part en fumée, ne laissant là que cendre à ne pas rester. Je placerais un long récit, des noms, Mallarmé, l'histoire du tabac, *La fausse monnaie* de Baudelaire, *l'Essai sur le don*, «Toute l'âme résumée [...] pour peu Que la cendre se sépare [...] Le sens trop précis rature Ta vague littérature.»". Paris, des Femmes, 1987, pp. 45-51.
82. Lettre à Emile Verhaeren du 14 avril 1891, Corr. IV (premier volume), pp. 223-224.
83. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, 1978, p.176.
84. Lettre du 9 octobre 1982, Corr. II, p.232.
85. Le mot est de Derrick de Kerckhove traduisant McLuhan. *Du Cliché à l'Archétype*, éd.citée, p.104.
86. *Le 19e siècle à travers les âges*, coll. "L'infini", Paris, Denoël, 1984, p.209.
87. Si la multiplication des écritures après 1850 a traduit, selon Barthes, "cette problématique orphéenne de la Forme moderne : des écrivains sans littérature" (ouvr. cit., p.45), l'écriture mallarméenne telle que nous l'avons scrutée dans son travail de déconstruction est celle d'un poète sans poésie.