

TOUTE L'ÂME RETOURNÉE

Pascal Durand

Si Mallarmé conserve une si grande emprise sur l'imaginaire littéraire et philosophique, sans commune mesure avec la somme de ce qu'il a produit, c'est qu'on lui doit, avec d'autres, y compris postérieurs, d'avoir solidement installé les cadres à travers lesquels la chose poétique est perçue à son plus haut niveau de légitimité. Et comme c'est, pour l'essentiel, à travers lesdits cadres que, depuis un bon siècle, son œuvre elle-même est étudiée, des effets de boucle amplificatrice et de sophistication en ont résulté, ayant bien souvent associé, de façon compréhensible, à partir des modèles théoriques les plus divers, projection rétrospective et trompeuse familiarité. « La transparence du regard adéquat » que le poète réclamait pour ses constructions de langage, et que celles-ci allaient obtenir avec un retard assez faible, leur a conféré un très fort rendement symbolique, tout en rendant ses propres mécanismes et ses raisons aussi invisibles que les « fleuron et cul-de-lampe » estampillés à même le texte¹. C'est que l'œil ne se voit pas lui-même, suivant la formule de Shakespeare, et qu'au cœur de toute réflexivité, pour peu qu'elle se veuille totale, se trouve logé quelque chose comme un point aveugle dont dépend, peut-être bien, la figure d'un tel retournement.

L'étonnant est que, de tout cela, Mallarmé ait procuré une théorie et que tout cela – adéquation, boucle de boucles, nœud invisible, et leur théorisation même – coopère encore à la réciprocité de deux pratiques trempées à un identique principe. De la littéarité conçue sous l'aspect d'un mystère, induit dans les lettres par l'alphabet et la « Syntaxe », à

1. Mallarmé Stéphane, « Le mystère dans les lettres », *Divagations, Œuvres complètes*, tome II, éd. Marchal Bertrand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 234.

la « Littérature » pouvant être, au final, envisagée comme « [existant], si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout² », il n'y a pas gradation mais, plutôt, une ligne de continuité circulaire, ayant à la fois consolidé, du côté du poète, la cohérence d'un système esthétique et conforté, du côté des « scoliastes », un rapport d'identification à ce système. Que cette formule de *La Musique et les Lettres*, réponse à une question toute oratoire et « exagération » s'avancant comme telle, ait été formulée en site universitaire, au prix d'un radicalisme de campus avant l'heure, ajoute, sans enlever au sérieux qu'elle renferme, un peu d'ironie à la chose³. En posant la littérature en Absolu à un degré sans précédent, Mallarmé a comme transmis à ses héritiers, avec la « clé » d'une « Casette spirituelle⁴ », le secret bien partagé d'un sacerdoce.

L'affirmation de la littérature en tant qu'exception – bien faite pour persuader le grand nombre de ceux qui s'en réclament d'être chacun, en soi-même, exceptionnel – n'est d'abord rien guère d'autre, et c'est déjà beaucoup, que l'auto-affirmation de la littérature, et comme réalité et comme fiction. Propre à exhausser l'acte littéraire au-dessus de lui-même, par une sorte d'énergie concentrée dans les structures mises en place, cette affirmation a emprunté, chez Mallarmé, deux voies entre lesquelles la différence, quoique assez évidente, reste en réalité faible, la réification du langage n'étant pas moindre dans les proses les plus discursives que dans les *Poésies*. D'une part, un ensemble d'écrits et de propos théoriques et critiques touchant aux ressorts de l'expression esthétique relativement à un idéal tout spirituel, mais relativement aussi au monde matériel, à l'actualité politique ou artistique ainsi qu'aux institutions de la vie littéraire et sociale, lesquelles font, de la vie littéraire, pour solitaire qu'elle se pense, une vie sociale à part entière et, de la « Société », aux yeux du poète sociologue, un concept si vaste et vacant que la littérature pourrait fort bien le réquisitionner; d'autre part, un ensemble de productions poétiques très codifiées, ayant parmi leurs propriétés d'être animées par un principe de réflexivité plus ou moins prégnant, au point d'en paraître procéder, dans les cas les plus accomplis, d'une formalisation et

2. *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 66.

3. Bertrand Marchal a très bien mis en évidence le défi adressé par la conférence d'Oxford et Cambridge à l'éloquence universitaire. Voir « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Marchal Bertrand et Steinmetz Jean-Luc dir.), Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1999, p. 279-294.

4. Lettre à Théodore Aubanel, 16 juillet 1866, *Correspondance (1854-1898)*, éd. Marchal Bertrand, Paris, Gallimard, 2019, p. 169.

d'une thématization réciproques : formalisation des thèmes relativement conventionnels dont le poète se saisit et thématization des opérations formelles qu'il engage à cet effet.

Sans aller jusqu'au *Coup de dés*, qui extrapolera cette logique d'écriture à tous les paramètres de la composition, le sonnet en yx, d'abord « [extrait] d'une étude projetée sur *la Parole*⁵ », en avait été l'expression déjà remarquable à bien des égards. Et ceci d'autant plus, en sa double occurrence, que l'effort du poète, lorsqu'il remettra sur le métier cette pièce remontant à 1868, consistera à tirer parti jusqu'au bout d'une formule décidément exemplaire⁶. « Allégorique de lui-même » sans avoir à en porter le titre, le sonnet, tel qu'il est connu depuis 1887, s'expose, à qui sait le lire hors de l'énigme qu'il présente à première vue, comme démonstration d'une théorie de la signification sur fond de mythe orphique, à travers une « initiative » cédée à des nombres et à des mots pouvant s'autoproduire et se définir pour la cause, dans un système de rapports propre pourtant à transposer, à l'échelle d'un décor intérieur très daté et confiné, par emboîtement de cadres, les coordonnées d'une immémoriale cosmogonie. Et tout cela sans oublier que ce sonnet d'allure « cabalistique », inspiré en Avignon par le hamac et le laurier, et dans lequel il n'est pas exclu qu'un peu d'esprit de parodie soit entré, est d'abord, tout simplement, très beau⁷.

POÉTICITÉ ET ART POÉTIQUE

D'ampleur variable, mais constant, le retournement du propos sur lui-même, dirigé aussi vers les conditions de sa propre énonciation – comme il en va d'autre part très souvent dans les proses et les déclarations journalistiques du poète – tend à faire de la poésie mallarméenne une sorte d'art poétique en continu et expliquerait, sans paradoxe, que l'auteur de l'« Avant-dire » au *Traité du Verbe* publié par un de ses prétendants

5. Lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, *Correspondance*, éd. citée, p. 211.

6. Un prospectus de la *Revue indépendante*, ont remarqué Carl P. Barbier et Gordon Millan, suggère que Mallarmé, en 1887, aurait songé à faire figurer la première version du sonnet dans un des cahiers de l'édition photolithographiée de ses *Poésies* (*Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1983, p. 356).

7. Hamac d'un Sud enfin loin de Tournon et laurier de Pétrarque, à proximité des Félibres : un rythme et une inspiration. Cet aspect, apparemment anecdotique, a fort peu frappé les exégètes. Voir la lettre à E. Lefébure, 3 mai 1868, *Correspondance*, éd. citée, p. 208.

les plus pressés n'ait laissé aucun texte en vers qui en portât le titre ni la mention générique. Il y a pourtant un texte qui, sans rien afficher du genre, tient lieu, dans son œuvre, d'un « Art poétique » à l'un des sens les plus ordinaires où on entend cette espèce très codée de la réflexivité en acte. Il s'agit, bien évidemment, du sonnet « Toute l'âme résumée », publié en 1895. Que revoici, tel qu'il apparaît dans les éditions courantes :

« Toute l'âme résumée
 Quand lente nous l'expirons
 Dans plusieurs ronds de fumée
 Abolis en autres ronds

Atteste quelque cigare
 Brûlant savamment pour peu
 Que la cendre se sépare
 De son clair baiser de feu

Ainsi le chœur des romances
 À la lèvres vole-t-il
 Exclus-en si tu commences
 Le réel parce que vil

Le sens trop précis rature
 Ta vague littérature⁸ »

C'est tout naturellement, c'est-à-dire moyennant omission des changements morphologiques ayant touché l'espace littéraire au cours du XIX^e siècle, que l'affirmation de la littérature en exception à tout le reste a conduit à considérer les textes de Mallarmé comme enfermés dans le cercle de leurs propres signes. Rien, il est vrai, n'exige de sortir de ce vase au fond duquel miroitent tant de pierreries : un texte, après tout, peut se suffire à lui-même et peut-être n'est-il texte, à proprement parler, c'est-à-dire selon la définition devenue monnaie courante, que dans la mesure

8. « Toute l'âme résumée », *Œuvres complètes*, tome 1, éd. Marchal Bertrand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 59-60. Le texte original, et tel qu'il avait d'abord été intégré par le docteur Bonniot à l'édition *nrf* 1913 des *Poésies*, présentait, au vers 10, « À ta lèvres vole-t-il ».

où les « dispositions de la parole⁹ » dont il est le produit l'installent comme un univers en soi. Vase au demeurant assez mal clos, puisque, si purifiés qu'ils se trouvent, les mots n'en restent pas moins ceux d'une « tribu » juxtaposant, socialement, la grande communauté des usagers de la langue et le microcosme des poètes instruits par les codes du genre et leurs routines particulières. Rien n'oblige donc non plus d'y rester, dans ce vase, et d'autant moins que le texte qui nous occupe – la signification y combattrait-elle même ce sens – doit une part de son sens aux cadres de sa composition et de sa publication.

Mallarmé compose « Toute l'âme résumée » à l'occasion d'une série d'entretiens sur « Le vers libre et les poètes » publiée, du 29 juin au 12 octobre 1895, par Austin de Croze, dans le supplément littéraire du *Figaro*, l'écrivain journaliste ayant enquêté auprès d'une trentaine de représentants des milieux parnassiens aussi bien que décadents et symbolistes, de Catulle Mendès à Remy de Gourmont, en passant par Sully Prudhomme, Marie Kzysinka, René Ghil, François Coppée, Émile Goudeau, Jean Moréas ou encore Gustave Kahn. Prétexte déclencheur : une confidence de Mistral au sujet d'un grand poème en chantier, en XII chants et « sans rimes », sur le Rhône et ses bateliers, poème qui allait paraître deux ans plus tard chez Lemerre en édition bilingue¹⁰. Occasion, entre-temps, de sonder tout le « clan poétique » de France, sur le vers libre et la direction que la littérature prend « dans une période de transition », où « il importe de savoir où l'on va¹¹ ». Notre poète intervient en date du 3 août, par quelques propos auxquels succède cette accroche : « *Et voici des vers que, par jeu, le poète voulut bien écrire à notre intention pour cette enquête* » ; suit « Toute l'âme résumée » ; et puis ce bref commentaire : « *Qu'on ne s'étonne pas si nulle ponctuation ne précise*

9. Lettre à Edmund Gosse, 10 janvier 1893, *Correspondance (1854-1898)*, éd. citée, p. 1117.

10. Mistral Frédéric, *Le Poème du Rhône*, Paris, Lemerre, 1897.

11. De Croze embrayant la chose ainsi : « – Mon poème sur le Rhône ? répondit Mistral à un de nos confrères venu l'interroger, j'y chanterai le peuple des bateliers qui descendent le Rhône de Lyon à la mer, aussi bien ceux qui sont sur les bateaux à vapeur que ceux qui dirigent leurs barques... L'ouvrage aura plusieurs chants et sera sans rimes. [...] / Et voici que cette déclaration du chantre de Calendal et de Mireille cause une violente rumeur dans tout le clan poétique de France. / Les classiques s'émeuvent, et s'effarent un peu : ils craignent l'influence de cette maîtrise qui se révolte. / Les Décadents, les Symbolistes buccinent de folles louanges : Mistral vient à eux, disent-ils. [...] » (« Les Confessions littéraires : Le vers libre et les poètes », *Supplément littéraire du Figaro*, 29 juin 1895).

ces vers – banvillesquement rimés : ce fut par expresse volonté du poète qui exprime ainsi le “flou du flou”¹². »

Tenons ce commentaire en réserve. Le remarquable, d’abord, tient à un décalage à l’intérieur du cadre : une poésie en vers réguliers, fût-elle sans ponctuation, versée au dossier du vers libre. Il serait bien difficile de ne pas relier ce décalage à la position que Mallarmé occupe dans le contexte de « crise » que traverse la poésie à la fin du siècle, crise des valeurs symboliques plus que symbolistes. Après avoir été en avance, le voici en retard ou, plutôt, en retrait. Sa fidélité au vers régulier et de préférence, après 1875, à la forme fixe du sonnet, la minutie qu’il mettra à conformer les siens aux règles édictées par Banville en 1871, sa théorisation du vers libre, marquée par une grande ambivalence, l’analyse qu’il fera de la « Crise de vers », en « témoin [...] préférablement à distance¹³ », sa double disposition, de plus en plus saillante, à en même temps et sans contradiction ironiser et sacraliser les rites poétiques sont autant de signes qui se cumulent d’une *hystérésis* de l’habitus ayant fait d’un des pionniers du mouvement symboliste une sorte de parnassien qui s’attardait. *Les Noces d’Hérodiade* qu’un mauvais sort laissera en chantier en est, peut-être, l’une des plus obsédantes métaphores. C’est qu’à l’âge moderne les formes de la poésie changent plus vite, hélas, que le cœur d’un mortel. Tel est Mallarmé dans les années 1880-1890 : ses structures mentales et sa représentation du faire poétique ont survécu à l’univers qui les avait façonnées ; et, de façon étrange, elles semblent s’être maintenues dans l’univers qu’il a aidé à façonner. Catulle Mendès, parlant pour sa chapelle, ne manque pas de le souligner dans l’enquête au *Figaro* : « L’œuvre de Mallarmé n’a rien de commun avec les prosodies récentes. Mallarmé, de tous les poètes de sa génération, est le plus strict, le plus sévère quant aux questions de forme ; on doit même dire qu’il est, à ce point de vue, un classique très pur¹⁴ ! » Et Austin de Croze de présenter les propos recueillis rue de Rome comme émanant d’un « maître incontesté du symbolisme, et si parnassien quoi qu’il en ait ». On peut mettre ces observations au compte d’un conservatisme poétique et journalistique qui n’aime rien tant que ranger les rebelles à sa cause ; et un

12. Croze Austin de, « Le vers libre et les poètes », 3 août 1895. Le propos oral de Mallarmé figure dans les *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 711-712. Remarquons-y cette coïncidence : les dernières phrases du propos, auquel s’enchaînera « Toute l’âme résumée », comportent les mots « âme » et « résumé ».

13. « Crise de vers », *Divagations*, éd. citée, p. 205.

14. « Le vers libre et les poètes », Supplément littéraire du *Figaro*, 20 juillet 1895.

Coup de dés, certes, montrera notre poète capable de briser les carcans en les élargissant aux proportions que l'on sait. Mais la belle formule qu'aura Gide à ce sujet l'est un peu trop : « Avec un Coup de dés, comme un aigle s'élançait en plein ciel, Mallarmé, quittant le dernier rocher du Parnasse, perd toute attache avec son ombre¹⁵. » Car, si minime qu'elle se fera, en étant projetée d'une telle hauteur, cette ombre n'accompagnera pas moins le vol du « Maître », par tout en bas, en guise de reflet diminué, et lui-même inversé, du chiffre stellaire dudit « Poème ».

LE CHŒUR DES CLICHÉS

Grande est la part de l'ironie, fumiste sur les bords, dans ce sonnet en vers réguliers, sinon à propos du vers libre, du moins en appendice à un propos sur ce sujet ; et aussi dans cette manière d'art poétique formulé par un des maîtres les plus respectés du symbolisme, en un temps où les codes de l'expression, dans les régions les plus éthérées du champ, luttent, par principe, contre les codifications. L'heure et l'humeur y sont à l'anomie plutôt qu'aux législations. Austin de Croze, aux yeux de qui, on s'en souvient, « il importe de savoir où l'on va », mentionne à deux reprises, au cours de sa propre enquête, la « grande consultation » menée par Jules Huret en 1891, lequel avait inauguré le genre de l'enquête journalistique en milieu littéraire au sujet d'une « évolution » ayant fait, de la littérature, une énigme pour ceux qui n'en sont pas, et un de terrain de lutte pour la survie pour ceux qui en sont. À quelle condition un art poétique pourrait-il être recevable dans un périmètre tellement fragmenté, où les singularités vont se multipliant à même rythme que les registres de l'invention formelle ? Cette condition est, précisément, celle de l'ironie.

Publié dix ans plus tôt, l'« Art poétique » de Verlaine – dont « Toute l'âme résumée » reprend certains motifs et son mot final : « littérature¹⁶ » – en portait déjà des signes, moins nettement que le « Sonnet avec la manière de s'en servir » d'un Corbière¹⁷ ou la « Chanson des

15. Gide André, « Verlaine et Mallarmé » (conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, 1913), *Essais critiques*, éd. Masson Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 506.

16. Verlaine Paul, « Art poétique » (1874), *Jadis et Naguère* (1884), *Œuvres poétiques*, éd. Robichez Jacques, Paris, Garnier Frères, p. 261-262.

17. Corbière Tristan, *Les Amours jaunes* (1873), éd. J.-P. Bertrand, Paris, GF, 2018, p. 85-86.

sculpteurs » d'un Charles Cros¹⁸, pour ne rien dire de l'art poétique clandestin furieusement développé par Isidore Ducasse à travers *Les Chants de Maldoror* et les deux livraisons de ses *Poésies* : tout se passant donc comme si, en temps de progressif délitement du trop rigide Parnasse, un art poétique ne pouvait plus guère s'écrire qu'au second degré, dans un rapport de distance avec le genre et le mode prescriptif qui est le sien. Du « nous » très commun et presque anthropologique du v. 2 au « tu » interpellé en camarade des v. 11 et 14, « Toute l'âme résumée » a beau prendre un tour de plus en plus impératif – « Exclus-en », voire « rature » –, la position d'autorité et la fermeté y sont aussi vaporeuses que ronds de fumée. La proclamation des « princip's de l'art », en mode sérieux, se fera ou bien sous forme de théories esthétiques fondamentales – de Ghil à Claudel en passant par l'auteur du « Mystère dans les lettres » –, ou bien en guise de méthode de création très perplexe – comme ce sera le cas chez Ponge. Quant au prescriptif, c'est du côté de productions collectives à vocation belliqueuse qu'il trouvera à se redéployer, en commençant par le « Manifeste du Futurisme » de 1909, dans les mêmes colonnes du *Figaro*.

Recadrage ou déplacement à l'intérieur du cadre, cette ironie traverse aussi bien « Toute l'âme résumée », dont tout l'axe rhétorique passe par une identification d'allure franchement désinvolte entre art poétique et art de fumer, science de l'expression et science de la tabagie. Elle tient, sous ce même rapport transversal, à des ruptures de ton et à des corrections successives susceptibles de déconcerter le lecteur. Rien de plus grave ni de plus solennel que les deux premiers vers – « Toute l'âme résumée/Quand lente nous l'expirons » –, qui semblent d'abord installer le propos sur un plan et un moment funèbres, celui de l'âme rendue en un dernier souffle, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'expiration. Mais ce premier plan se trouve corrigé, une première fois, par les « ronds de fumée/Abolis en autres ronds » et, une seconde fois, par le recadrage de l'image sur l'art et la volupté de fumer, irruption du léger, du frivole et presque du trivial. Encore cette correction est-elle à son tour corrigée par des mots à connotation plus sérieuse. Car si la gravité des deux premiers vers s'est comme retournée en frivolité, à l'image d'un idéal qui par un chemin inverse retournerait à sa source matérielle, voici que cette frivolité se teinte à son tour de gravité, l'acte de fumer étant élevé au rang d'une science (« Brûlant savamment »), à quoi contribue un vocabulaire emprunté, comme il en va souvent chez Mallarmé, au discours juridique

18. Cros Charles, *Le Coffret de santal* (1873), *Œuvres complètes*, éd. Forestier Louis et Walzer Pierre-Olivier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 140-141.

(« atteste » et, déjà, « abolis »). Giration du propos, rectification du point de vue, focalisation croissante, l'ironie tient encore à un texte qui, très limpide – une limpidité à travers laquelle le poète semble jouer avec sa propre image de Sphinx obscur et indéchiffrable –, fait d'autant mieux ressortir que les thèmes qu'il présente sont, pour la plupart, des thèmes obligés, c'est-à-dire des clichés.

IRONIE ET TABAGISME

Après *Hérodiade* et les talons du chéquier *Igitur*, dira Claudel, il n'y aurait plus guère place, dans l'œuvre poétique mallarméenne, que pour des « bibelots », vecteurs d'une interrogation du sens sur fond de grande absence et d'une foi dans l'Art à défaut de foi tout court¹⁹. Ne retenons ici de « La catastrophe d'Igitur » que ce mot très signé : « bibelots ». Bibelots, oui, par réduction au format et à la forme du sonnet, rétraction thématique, tendance au minimalisme dans un *no man's land* peuplé d'objets décoratifs ou de parures, lieu de mouvements imperceptibles pourtant perçus, trace d'écume à la surface des flots, écho sonore sans source identifiée, flottement d'une dentelle à une fenêtre blanchie par l'aube, scintillation fixée au fond d'un miroir – ou bien encore « ronds de fumée/Abolis en autres ronds ». Le tout, c'est-à-dire du presque rien, mis pourtant en corrélation avec de vastes structures symboliques, cycle solaire et rotation du ciel constellé. La disparition des grands sujets laisse au fond le poète avec les seuls objets qui réellement remplissent son univers : les mots, concrétions graphiques et sonores ; les mots pris comme des choses, à la place des choses, et même contre les choses, par suspension du pouvoir désignatif imparti au langage. Valéry l'ayant mieux vu que Claudel : « L'art de Mallarmé est la limite où tend une littérature quand les recherches et la division du travail la vident de ses anciens sujets²⁰. »

Dans ce cadre tout verbal en apparence – au point d'apparaître en effet comme le creuset d'un verbalisme assez vain : tant de mots, logés dans d'aussi complexes syntaxes pour dire, au fond, si peu de chose –, les motifs deviennent des clichés et les clichés des motifs offerts à une disposition ludique, forme légère de la réflexivité qui peut être aussi forme

19. Claudel Paul, « La catastrophe d'Igitur » (1926), *Œuvres en prose*, éd. Petit Jacques et Galpérine Charles, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 508-513.

20. Valéry Paul, *Cahiers*, tome II, éd. Robinson Judith, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1065.

suprême de la « maîtrise ». Car si la tâche du Poète, qui est à la fois son office et sa malédiction, sa jubilation et sa torture, consiste à « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu », elle est aussi de faire avec les clichés de la tribu. D'un cliché le poète refait un archétype, et d'un archétype un cliché. Frotter un cliché contre un autre pour les revigorer : telle était, dans un ouvrage tardif, l'idée développée par McLuhan, la « foire du sens » déclenchée par les avant-gardes de la fin et du début du siècle ayant définitivement affranchi celui-ci d'une philologie d'abord nourrie à Thomas Nashe²¹.

Quels sont, pour l'occasion, ces clichés ? Qu'il s'agisse de clichés associés d'ordinaire au discours poétique le plus conventionnel est saisissant : « l'âme », « le chœur des romances », « la lèvre », bref tout ce qui renvoie au spirituel le plus éculé, à l'émotion la plus bête, à ce que la profération a de plus banal, alors que Mallarmé n'a cessé, comme on sait, de lutter contre les résidus, en lui, d'une « âme lamartinienne²² » et de faire pièce au romantisme trivial du lyrisme personnel et de la confiance, en recommandant de céder aux mots et à leurs agencements le soin de congédier l'« Auteur ». Ce qui semble ici combattre ces clichés – l'art de fumer, le souffle tabagique –, est lui-même un motif récurrent depuis le XVII^e siècle, qu'une symbolique très reçue associe à la parole, à la formulation ainsi qu'à toute une sociologie du monde des lettres et de la vie artiste²³. Monde de tabagie tantôt solitaire et tantôt partagée, polarisé entre le cigare plutôt aristocratique et la pipe plutôt bohème, Mallarmé étant adepte des deux et aussi de leur jonction sous la forme du fume-cigarette en corne. L'iconographie n'est pas en reste : Baudelaire au cigare (Charles Neyt, 1854), sorte d'Ulysse prêt à plonger son pieu rougeoyant dans l'œil du moderne cyclope ; Mallarmé au cigare peint par Manet en 1876 ou fume-cigarette aux doigts photographié par Dornac. Aussi inscrit dans l'imagerie que le terrifiant monocle de Leconte de Lisle, participant de la *persona* du poète comme la main droite glissée dans la poche du

21. McLuhan Marshall (avec Watson Wilfred), *Du Cliché à l'Archétype. La foire du sens*, trad. Kerckhove Derrick de, Montréal-Paris, Hurtubise H M H-Mame, 1973.

22. Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Correspondance*, éd. citée, p. 572.

23. Une anthologie autour de ce thème pourrait commencer par le sonnet de Saint-Amant (« Assis sur un fagot, une pipe à la main ») : « Non, je ne trouve point beaucoup de différence/De prendre du tabac à vivre d'espérance,/Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent. » Et devraient y figurer une page de l'*Album d'un pessimiste* d'Alphonse Rabbe (« Que cherché-je moi-même au fond de ton petit fourneau, ô ma pipe ? »), « La pipe » de Baudelaire ou bien encore le poème en prose donné sous le même titre par Mallarmé (*Ceuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 419-420).

veston, l'objet à fumer s'inscrit de surcroît dans un réseau de locutions et de circonlocutions remarquablement dense : action plus que restreinte (« Agir, [...] pour qui n'en fait commencer l'exercice à fumer, [signifie] produire sur beaucoup un mouvement qui se donne en retour l'émoi que tu en fus le principe, donc existes ») ; « contamination réciproque de l'œuvre et des moyens » (« ainsi que d'un cigare [...] dont le vague, à tout le moins, se traçât sur le jour électrique et cru²⁴ ») ; invitation à fumer aux mardis et fumerie des mardis ; distance dilatoire à l'égard d'un reporter dépêché rue de Rome (« tendant au visiteur le cigare, exclusif, qui défraiera tous interviews²⁵ ») ; retards épistolaires (« je n'écris de lettres : sauf que vienne à me manquer l'intelligence requise pour fumer ; et d'ordinaire fume quand je me sens trop près de moi, ou si je subis l'approche de quelqu'un, pour voiler un même néant²⁶ »), etc.

Mallarmé, fumeur invétéré, à la voix flûtée et en même temps voilée par le tabac, est donc le cliché personnel dont joue « Toute l'âme résumée », le tabac y répondant ainsi à une esthétique – reliée à cette incinération du sens à laquelle le poète assimile toute production langagière s'allégeant du poids de la référence –, mais aussi, d'un autre côté, à une façade sociale. Car l'acte de fumer, tel qu'il est représenté et médium de représentation, revêt deux aspects : un aspect d'exclusion, par interposition d'un rideau de gaz entre soi-même et le monde, comme entre soi et soi-même dans le soliloque intime, et un autre aspect, très inclusif, voulant que le tabac soit gros d'une symbolique du don, de l'accueil et d'une communion presque physiologique, respiratoire, entre les participants au rite de la conversation, en demi-cercle, autour de la table porteuse d'un volumineux pot à tabac chinois bourré de Caporal.

ÉCRIS ET RATURE !

La métaphore du cigare et de sa combustion savante rencontre sous un autre aspect encore, plein d'ironie tout aussi affirmative, l'une des composantes d'un art poétique qui se respecte, celle consistant à produire exemplairement la prescription énoncée, à performer une esthétique en la recommandant. Ladite métaphore recouvre, en réalité, une rhétorique de

24. « L'action restreinte », *Divagations*, éd. citée, p. 215 et p. 216.

25. « Solitude », *Divagations*, éd. citée, p. 215.

26. Réponse à l'enquête « Pour ou contre le tabac » (journal *Le Tabac*, 19 avril 1891, puis sous plaquette en 1892), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 658.

la métonymie dont le régime est très prégnant chez Mallarmé, cette rhétorique étant fondée ici, à la fois, sur un principe d'indicialité (« atteste »), une focalisation à laquelle coopère l'absence de ponctuation (ronds > cigare > cendre > baiser > lèvre) et une formalisation mimétique volontiers cocasse du thème : les « ronds », eux-mêmes vaporisés et comme superposés d'un vers à l'autre, ou encore la coupure, en rejet, de la locution « pour peu/Que », propre à imiter, sur un plan sonore, le jet de fumée expulsée par les lèvres arrondies (peuh, puff) et, sur un plan prosodique et donc aussi graphique, la séparation de la cendre et du bout incandescent. La métonymie, en pareils cas, étend son spectre à des figures du signifiant et de la surface signifiante, en y conservant les effets de contiguïté, bord pour bord, à plus ou moins faible distance, qui sont les siens. Métonymique à l'état pur, en revanche, la communication de la science du fumeur au cigare fumé et semblant au fond comme se fumer lui-même (« Brûlant savamment »). Ces glissements, ces déplacements – ces « sens à côté », pourrait-on dire – ont à voir, bien sûr, avec l'esthétique de l'imprécision calculée que la fin du sonnet enjoint au poète qui le lit et au lecteur qui lit les poètes. Il y va également d'une démonstration de virtuosité conforme au sous-genre de l'art poétique en général – faire ce que l'on dit de faire – et à la rhétorique du poète, rhétorique qu'il partage, malgré bien des nuances qui n'appartiennent qu'à lui, avec Corbière, Laforgue, Verlaine, Rimbaud ou encore Jarry. La rhétorique de la contiguïté, jouant beaucoup de la métonymie et presque autant de la synecdoque, est aussi, dans la poésie contre-parnassienne ou post-parnassienne des années 1870-1890, une « écriture » au sens où l'entendait le premier Roland Barthes.

Dans cette démonstration le lecteur peut bien à son tour se trouver embarqué, par une autre « exagération » que semblerait appeler le mécanisme du sonnet, à travers la schématisation spatiale que ce dernier met en place. Un premier quatrain établi sur un plan vertical et en spirale, celui des « ronds » s'élevant et s'abolissant dans l'air ; un deuxième se développant sur l'axe horizontal du cigare dont le bout empourpré se sépare de la cendre vile et grisâtre qu'il produit. En somme, si l'on veut : la théorie de « l'œuvre pure » à nouveau, fondée sur la double « visée » que l'on sait. Visée de la « Transposition », c'est-à-dire de l'essor de l'idée ou de la notion vers un plan d'abstraction supérieur. Visée de la « Structure », énergie de signification immanente accumulée par les agencements formels, « virtuelle traînée de feu sur des pierreries²⁷ ». Et pourquoi pas ?

27. « Crise de vers », *Divagations*, éd. citée, p. 211.

De cette virtuosité, le distique, n'ayant apparemment rien de flou ni de fumeux, injonction qui serait aussi fraternelle mise en garde, donne le coup de cymbales final, sonnante presque comme une gifle possible à qui n'en suivrait pas le conseil : « Le sens trop précis rature/Ta vague littérature ». Équivoque, « [le] sens trop précis » pouvant être reçu comme un second objet direct d'« Exclus-en » et, « rature », comme un second verbe à l'impératif, ce distique clôt le sonnet sur un mot très simple, « littérature », enveloppant une rime très riche. Héritage des Parnassiens, orfèvres experts en « bijou[x] d'un sou », sous un aspect. Calembour toutefois très mallarméen, sous un autre, propre à faire voir et entendre « rature » dans « littérature ». Suivant l'argumentaire de « Toute l'âme résumée » – dont le premier vers rabattait déjà l'âme sur du textuel –, c'est que la littérature, instance de production de l'œuvre pure ou lieu supérieur visé par l'effort de clarification qui y préside, est bien le résultat d'une expulsion, d'une exclusion du réel. Comme dans une « cinéraire amphore » disponible, c'est aussi inscrire non seulement la négativité au cœur de l'acte littéraire, mais aussi la perspective de l'échec, du ratage. Car si elle est salut – salut adressé de l'auteur au lecteur, y compris pour s'écouter mutuellement (« Salut, exact, de part et d'autre²⁸ »), et salut cherché à travers elle –, la poésie expose tout autant à l'échec et au malentendu.

Ainsi, jusqu'au terme à la fois abrupt et laissé en suspens, gravité et frivolité, solennité et ludisme, maîtrise de l'expression et limite sur laquelle bute ou peut trébucher cette maîtrise n'ont pas cessé de gouverner le message que le maître du symbolisme adressait de la sorte à ses pairs en 1895, allant de la nuageuse poéticité des deux premiers vers au quasi prosaïsme avec lequel les deux vers terminaux prohibent la trop grande précision. Art poétique composé « par jeu », en vers marqués au sceau d'une virtuosité et d'une fantaisie rappelant, en effet, l'art d'un Banville. Art poétique déjoué peut-être, à l'intérieur du cadre où il a d'abord pris place, Mallarmé chargeant systématiquement d'ironie les réponses qu'il adresse aux injonctions journalistiques. Mais art poétique tout de même, dans lequel, l'air de rien, limpide, presque sans y toucher, ni surtout appuyer, le poète aura tout ensemble livré un aimable raccourci de son esthétique et laissé deviner un peu de l'angoisse qui enrouait sa voix.

28. « Le mystère dans les lettres », *Divagations*, éd. citée, p. 229.

