



HAL
open science

Lire avec Mallarmé, entre remémoration et démémoration

Frédéric Torterat

► **To cite this version:**

Frédéric Torterat. Lire avec Mallarmé, entre remémoration et mémorisation. Université de Rouen. Mallarmé herméneute, 10, , pp.66-81, 2014, Publications numériques du CÉRÉDI, 1775-4054. hal-01761090

HAL Id: hal-01761090

<https://hal.umontpellier.fr/hal-01761090>

Submitted on 7 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lire avec Mallarmé, entre remémoration et démemoration

Frédéric TORTERAT
Université de Nice Sophia-Antipolis
EA 6308 / EA 4080

Cette contribution a pour objet de documenter, à partir des vers, de la prose et dans une moindre mesure de la correspondance de Mallarmé, ce que nous envisagerons ici comme une *théorie* mallarméenne de l'acte de lire. Le présent travail résume diverses approches critiques liées à cette réflexion, de sorte à confronter, d'après les apports de la recherche parus dans ce domaine, les points de vue sur cette question. C'est à proprement parler un Mallarmé « herméneute » et commentateur de ses textes sur lequel nous revenons dans ces quelques pages, dans les termes d'une herméneutique fondée sur le « sens » donné, par l'auteur, à une pratique sur laquelle il s'est exprimé en de multiples occasions. Nous examinerons en particulier les manières dont Mallarmé décrit et représente les temporalités de la lecture, en lien notamment avec celles qui caractérisent l'écriture. Outre le rapprochement que nous effectuons entre ces représentations et la théorie bachelardienne de l'instant, nous abordons l'acte de lire, plus précisément, dans ce qu'il implique à la fois de réminiscence et d'oubli, autrement dit de remémoration et de démemoration.

Une herméneutique de l'instant

L'instant, tel qu'en lui-même

Envisagé comme *pratique* et désigné en tant que tel par Mallarmé à plusieurs reprises, l'acte de lire est aussi, chez l'auteur, l'objet d'une réflexion qui s'exprime tant dans ses œuvres en vers, que dans sa prose, sa correspondance et ses entretiens. À notre sens, il existe spécifiquement une herméneutique mallarméenne d'un instant lectoral, entre l'écrit et l'insinué, pour ainsi dire entre le formulé et l'informulé. Il n'est pas surprenant, à cet égard, que le premier écrivain que Gaston Bachelard, dans *L'Intuition de l'instant*, reprend en épigraphe, soit Mallarmé¹. Selon le philosophe :

le poète révèle à la fois, dans le même instant, la solidarité de la forme et de la personne. [...] La poésie devient ainsi un instant de la cause formelle, un instant de la puissance personnelle. Elle se désintéresse alors de ce qui brise et de ce qui dissout, d'une durée qui disperse les échos. Elle cherche l'instant. Elle n'a besoin que de l'instant. Elle crée l'instant².

¹ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992 [1931]. Le texte repris est « Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ».

² *Ibid.*, p. 111.

Comme on le saisit avec « La Musique et les Lettres³ », qui évoque le « tour de telle phrase » [...] « spontanément elle⁴ », de nombreux écrits dans lesquels Mallarmé décrit ce qu'il entend par l'*acte* de lire en appellent à une pratique de la lecture presque entièrement livrée à la spontanéité d'allusions et de suggestions qui ne tiennent aucunement du hasard. Ces dernières convergent, à plus d'un titre, vers une forme d'isolement du propos, dans la candeur d'un instant neuf qui se portait à travers de multiples figures, parmi lesquelles « l'enfant d'une nuit d'Idumée⁵ » : l'enfant, *infans*, est celui qui ne parle pas encore et qui entre peu à peu, en se socialisant, dans l'univers de la discursivité.

La lecture n'est pas pour autant un temps social comme les autres : elle coïncide avec un moment individué, « même bref⁶ », auquel une part significative des vers et de la prose mallarméens donne la consistance d'un instant singulier. Pour l'herméneute qu'est Mallarmé, il s'agit avant tout de conforter un « rapport *individuel* au texte⁷ », y compris à l'appui de ce qu'il nomme sa « diction ». L'auteur le déclare d'ailleurs dans un entretien qu'il donne à Jules Huret en 1891, et qui paraîtra dans *l'Écho de Paris* : « j'abomine les écoles, et tout ce qui y ressemble ; je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle⁸. »

L'acte de lire apparaît au cœur de la poétique de Mallarmé, dans laquelle se dessine une réflexion, assidue et constante, sur le langage. L'auteur est peut-être, outre « celui qui a le mieux compris ce que c'est qu'écrire », comme se plaisait à l'affirmer Jacques Scherer⁹, l'un de ceux qui ont le plus contribué, dans les années 1860-1890, à donner du sens au fait de :

Lire –

Cette pratique –

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligne, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence¹⁰ –

Ainsi décrite par Mallarmé, cette pratique est proprement le *répondant* d'une production elle aussi tournée vers un instant qui n'a rien de hasardeux. Ce n'est d'ailleurs pas que de page blanche dont il s'agit, mais d'un « appu[i] au blanc », censé rendre accessible une lecture toujours plus ingénue, au gré d'une page qui, « oublieuse même d[e son] titre », laisse place à la démemoration de ce qui la précède et de ce qui l'entoure¹¹.

³ Nous reprenons les extraits depuis les *Œuvres complètes* de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » (Paris, Gallimard, 1945), établie par H. Mondor et G. Jean Aubry. Toutes les références concernent cette édition, désormais abrégée en *OC*.

⁴ *Ibid.*, p. 646.

⁵ « Don du poème », *OC*, p. 40.

⁶ « La Musique et les Lettres », *OC*, p. 648.

⁷ Éric Benoît, *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 85.

⁸ Repris de l'ouvrage de Dieter Schwarz Dieter (éd.), *Les Interviews de Mallarmé*, Lausanne, Ides et Calendes, 2000, p. 31.

⁹ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 143.

¹⁰ « Le Mystère dans les Lettres », *Variations sur un sujet*, *OC*, p. 386-387.

¹¹ Rappelons qu'en alchimie, l'*œuvre au blanc* désigne le moment précis où le praticien fait descendre la lumière dans le matériau travaillé. Comme l'explique à ce propos Lloyd J. James Austin dans « Les Moyens du mystère chez Mallarmé et chez Valéry » (*Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 15, 1963, p. 103-117), Mallarmé n'a jamais sollicité l'alchimie que pour les besoins de l'analogie, jugeant que « la poésie elle-même était [...] la seule magie authentique » (p. 104). De nombreux éléments, y compris dans sa correspondance, indiquent néanmoins que Mallarmé n'en dédaigne pas pour autant l'imaginaire alchimique (il est question, par exemple, d'une « retrempe » dans

« Rien au-delà » ne doit perturber les impressions instantanées, jamais les mêmes, du *lire*, surtout quand elles sont suscitées par les débuts de textes ouverts à tous les possibles :

Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe¹².

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'événement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE

LIEU¹³

Ce « rien » inaugural, qu'évoque également « Le Mystère dans les Lettres », mérite d'être interprété avant tout comme une invitation à saisir pour lui-même l'instant d'une lecture en dehors de tout ce qui pourrait en atteindre la spontanéité. Les *Vers de circonstance*, par exemple, ne livrent pas que des impressions circonstanciées : ils circonstancient la lecture elle-même et en garantissent la fraîcheur. D'ailleurs, au milieu du défilé de rues et de résidences, et avant que n'interviennent les « Éventails » et les « Photographies », les personnages des *Vers de circonstance* ne sont-ils pour certains invités à saisir, eux-mêmes, l'instant ? Ainsi le remarque-t-on avec le facteur, qui doit « relenti[r] [s]a marche¹⁴ », ou encore le porteur, incité à « [s']arrête[r] au son gémi par les violoncelles¹⁵ ». Le texte imite, à la faveur des « brisures » que matérialisent les multiples rejets et contre-rejets, cette imprévisibilité du ressenti suscité par l'acte de lire, où se reflète par endroits la figure de l'auteur s'interposant entre le hasard et le lecteur, ce dernier étant alors, comme lui, enjoint à « vi[vre], oubliant l'horreur des saintes huiles / les tisanes, l'horloge et le lit infligé, / la toux¹⁶ ». Confronté à cette imprévisibilité, « le lecteur suggestionné se sent bien [...], de moment en moment, comme son “auteur de l'instant” », en déduit Pierre Champion¹⁷. À notre sens, Paul Valéry, dans sa « Lettre sur Mallarmé » (1931), ne dit pas autre chose :

J'avais fait quelques vers, j'aimais ce qu'il fallait aimer en poésie vers 1889. L'idée de « perfection » avait encore force de loi, quoique dans un sens plus subtil que le sens plastique et trop simple qu'on lui avait donné dix et vingt ans avant. On n'avait pas encore eu la hardiesse d'attribuer des *valeurs* – et même infinies – aux produits immédiats, imprévus, imprévisibles – que dis-je ! – *quelconques* –, de l'instant¹⁸.

¹ « Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil », *Préfaces*, p. 857-858).

¹² « Salut », *OC*, p. 27.

¹³ *Un coup de dés*, *OC*, p. 474-475.

¹⁴ *Vers de circonstance*, *OC*, p. 82.

¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶ « Les Fenêtres », *OC*, p. 32.

¹⁷ Pierre Champion, *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, Paris, PUF, 1994, p. 56.

¹⁸ Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », dans Jean Royère, *Mallarmé*, Paris, Édition d'Albert Messein, 1931. Chez Paul Valéry, « cette rencontre [avec l'œuvre] est l'effet d'un hasard (accident), instant infini dans sa perfection », rappelle pour sa part Christian Harrel-Courtès (*L'Instant pur*, Paris, L'Harmattan,

Une telle exigence de perfection entre en contradiction avec les aspirations des gens ordinaires, comme le dénonce Mallarmé dans le « Mystère dans les Lettres¹⁹ » : alors qu'il y est affirmé que « les individus ont tort d'exhiber les choses à un imperturbable premier plan », il est ensuite question du « caractère momentané, de délivrance » de l'œuvre véritable. Concrètement, il y a l'instant vécu par les « ressasseurs », celui d'un « bavardage » inconsistant, auquel est confronté celui d'« un sentiment glissé qu'un mot détonnerait, par intrusion » : dans la forme, d'un côté, ce « balbutiement, que semble la phrase », et de l'autre « l'emploi d'incidentes [où celle-ci se] multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions ». Profitant ainsi d'une résonance qui lui est propre, l'instant de la lecture coïncide avec l'appropriation d'une ambiance, celle du ressenti fugace et individué de ce qui est suggéré :

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

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence²⁰.

Cette ambiance instantanée s'exprime tout particulièrement dans les *Chansons bas* et les trois poèmes parus dans *La Revue Indépendante* de janvier 1887²¹ : avec « Tout orgueil fume-t-il du soir » notamment, l'instant rêvé se manifeste dans ce que la lecture présente de contradictoire, la « bouffée », quoique « immortelle », ne pouvant « à l'abandon surseoir²² ». Au cours de cette imperturbable causerie du soir, « il n'y a plus de champs et les rues sont vides, je te parlerai de nos meubles. Tu es distraite²³ ? »

L'instantané et le différé

Les tensions et les contradictions propres à l'acte de lire apparaissent tout particulièrement à l'intérieur des temporalités, plurielles, qui l'habitent. L'ombre et le reflet sont à notre sens des leitmotifs décrivant cette oscillation entre l'instantané du ressenti, de l'impression, et le différé des illusions et des persistances mémorielles : le poète, « qui cède l'initiative aux mots », les laisse de ce fait « s'allum[er] de reflets réciproques²⁴ ». Dans le « Chaos de l'ombre » d'*Igitur*, contrer les « réminiscences du bruit » permet de laisser la place aux mots, comme le suggère narrativement la variante « il quitte la chambre et se perd dans les escaliers²⁵ », signalée par Yves Delègue²⁶.

1995, p. 74).

¹⁹ OC, p. 384-386.

²⁰ « Sainte », OC, p. 54.

²¹ OC, p. 73 sq.

²² Cf. le « Magnifique, total et solitaire, tel / tremble de s'exhaler le faux orgueil des hommes » du « Toast funèbre » (*Poésies*, p. 54).

²³ « Frisson d'hiver », *Poèmes en prose*, OC, p. 272.

²⁴ « Crise de vers », *Variations sur un sujet*, OC, p. 366.

²⁵ OC, p. 437.

²⁶ Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg, PUS, 1997, p. 124. Parmi ceux qui partagent ces leitmotifs avec Mallarmé, figure là encore Gaston Bachelard (1992, *op. cit.*). Ce dernier écrit que « si petit que soit le fragment [de durée] considéré, un examen microscopique suffirait pour y lire une

Jean-Luc Gallardo explique, sur ce sujet, que « du fait que le motif se conçoit dans la succession des images, il ressortit à la pluralité ou à la division aussi bien qu'à la multiplication²⁷ ». Ce dernier y voit « un des fondements de la poétique mallarméenne : la fragmentation²⁸ ». Nous en retiendrons surtout que le « flot » du vers, en se divisant et en se (dé)multipliant, redimensionne constamment sa réception, jusqu'à s'y disperser incidemment dans de variés reflets :

très à l'intérieur même
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'à adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord²⁹

C'est aussi cette « ombre » que Mallarmé appelle de ses vœux dans « La Musique et les Lettres³⁰ » en parlant de la « dimension » des vers, y compris dans ce qui a trait à leur prosodie³¹. Le « miroir d'un texte », qu'il soit en vers ou en prose, « ouvre, chez le lecteur, toutes sortes d'aperçus et de correspondances », note pour sa part Roger Bellet³², lequel en conclut que « la poésie n'est ni un en-deçà ni un au-delà des mots ; elle paraît “miroitement en dessous” des mots ; elle est, de fait, miroitement des mots eux-mêmes³³ ». La conclusion de Roger Bellet rejoint en grande partie celle qu'en tire Henri Scepi, qui, tout en rappelant à quel point le terme de *suggérer* est celui « autour duquel s'ordonne, à partir de 1891, le métadiscours mallarméen », pose que « l'allusion, mode indirect de l'évocation des objets, neutralise dès lors toute procédure d'ostension manifeste et rend possible du même coup l'acte de divination sur lequel repose, d'après Mallarmé, toute lecture³⁴ ». Celle-ci ne doit-elle laisser au texte que « l'instant de paraître » évoqué dans la Préface du *Coup de dés*³⁵ ? Comme le fait remarquer Henri Scepi, « l'univocité ne peut cohabiter avec l'abstraction poétique, pour le seul motif que tout y est mobile, que les mots, en leurs interrelations continues, forment une sphère de réfringence plurisémiq ue dans le volume de laquelle coexistent sans s'annuler plusieurs parcours du sens³⁶ ». De même relève-t-on cette perception à l'appui des dimensions picturales du texte mallarméen, « lien immédiat au monde » dont Pierre-Henry Frangne désigne, comme « élément » incontournable, le fait de « donner à voir³⁷ ».

multiplicité d'événements ; toujours des broderies, jamais l'étoffe ; toujours des ombres et des reflets sur le miroir mobile de la rivière, jamais le flot limpide » (p. 33).

²⁷ Jean-Luc Gallardo, *Mallarmé et le jeu suprême*, Orléans, Paradigme, 1998, p. 36.

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁹ *Un coup de dés*, OC, p. 461.

³⁰ OC, p. 655, « Page 644 § 8 ».

³¹ Voir également « Crise de vers », OC, p. 360 sq.

³² Roger Bellet, *Stéphane Mallarmé, L'Encre et le Ciel*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 135.

³³ *Ibid.*, p. 128. Dans « Minuit », l'œuvre est « éclairé[e] » par « un reflet de l'absolu », selon l'expression de Jacques Scherer (*op. cit.*, p. 142). Nous ferons remarquer à ce titre que « La Gloire » (*Poèmes en prose*, p. 288) nous incite à ne pas « divulgu[er] du fait d'un aboi indifférent l'ombre ici insinuée dans [l']esprit ».

³⁴ Henri Scepi, « Suggestion et abstraction : les objets de l'écriture », dans André Guyaux (dir.), *Mallarmé, Actes du Colloque de la Sorbonne*, Paris, PUPS, 1998, p. 53-67 (ici p. 54).

³⁵ OC, p. 455.

³⁶ Henri Scepi, art. cité, p. 60.

³⁷ Pierre-Henry Frangne, *Stéphane Mallarmé, De la Lettre au Livre (choix de textes et commentaires)*, Paris, Le Mot et le Reste, 2010, p. 40.

Quand, à l'occasion de la série de poèmes des années 1868-1869, Mallarmé envoie à Cazalis le « Sonnet allégorique de lui-même³⁸ » (ou « Sonnet en -Yx »), il précise alors, à la suite du refus des éditions Lemerre de le faire figurer dans un volume intitulé *Sonnets et Eaux-fortes*, qu'il s'agissait pour lui, à travers ce poème, de « représent[er...] l'Univers » sans aucunement « endommager quelqu'une de [s]es impressions étagées³⁹ ». Cet appel à de telles impressions parcourt les écrits de Mallarmé comme un discours transverse qui concerne aussi son rapport à l'écriture, l'auteur se livrant à plusieurs reprises à esquisser la production d'un « Grand Œuvre » insaisissable, notamment dans sa Lettre à Verlaine du 16 novembre 1885 :

Rien de si simple alors que je n'aie pas eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et d'excellents esprits, vous le premier ! Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main⁴⁰.

À l'acte de lire, instantané, fait écho celui, « momentané », de l'écriture, ce dernier s'inscrivant dans des périodes de l'existence, tout en revenant à des impressions et des ambiances éparpillées parmi des objets autant scripturaires – les billets, les anecdotes –, que concrets et matériels, tels les éventails et les médaillons, auxquels il appartient au lecteur, là aussi, de donner du sens.

Mallarmé, selon Yves Delègue, se refuse à « l'imposition du sens pour tous⁴¹ », brutalisant la phrase et dépassant les frontières de la versification. Qu'il s'agisse ou non de « [s']entretenir la main », la déconstruction phrastique, chez Mallarmé, se matérialise ainsi à travers des procédés toujours plus audacieux, lesquels ont été abondamment analysés par la recherche et maintes fois commentés par Mallarmé lui-même dans sa Correspondance (voir ses lettres à Cazalis de janvier 1864 et du 18 juillet 1868, ainsi que celle à Catulle Mendès du 24 avril 1866). Appositions différées, groupes de mots incidents, éléments intercalés, ruptures thématiques, coordinations et subordinations sous-jacentes fournissent autant de variantes syntaxiques, prosodiques et topologiques pour beaucoup déconcertantes. Cette « organisation discursive spécifique », pour reprendre l'expression d'Henri Scepi⁴², participe d'une production de sens mallarméenne qui induit l'existence d'un acte de lecture oscillant entre linéarité et récursivité, instantané et différé. Comme l'écrit à ce sujet André Breton, repris par Étienne-Alain Hubert⁴³, « nulle autre œuvre poétique, dis-je, ne dispose du pouvoir, comme ensorcelant, de se rappeler à vous par cercles allant sans cesse s'élargissant ». Pour en comprendre les ressorts, il convient de saisir tout l'enjeu d'impressions et de significations qui s'évanouissent et reviennent comme des ronds de fumée, tant cette « poésie critique » nous invite à réfléchir sur toutes les opérations constitutives de l'acte de lire.

³⁸ OC, p. 68-69.

³⁹ Voir, pour les commentaires (*inter al.*), *Poésies et autres textes* (de Mallarmé), édition Le Livre de Poche de Jean-Luc Steinmetz (Paris, 2005, p. 73).

⁴⁰ Voir ce qu'en écrit Roland Barthes : « Mallarmé, qui a pensé toute la seconde moitié de sa vie au Livre Total, a opéré, quant à la référence, un glissement : ce Livre Total devait être lu en séances publiques, avec des permutations de vers (et de places) ; la référence n'était donc pas le livre (immobile), mais le livre muté en rite, en théâtre (« Le Théâtre est d'essence supérieure ») ; donc l'Ur-livre, pour Mallarmé, n'est pas la Bible, mais, si l'on peut dire : la Messe » (Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 244).

⁴¹ Yves Delègue, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 101(5), 2001, p. 1423-1432 (ici, p. 1424).

⁴² Art. cité, p. 53.

⁴³ Étienne-Alain Hubert, « Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton », dans André Guyaux (dir.), *Mallarmé, Actes du Colloque de la Sorbonne, op. cit.*, p. 201-220 (ici p. 213).

La lecture, entre remémoration et démémoration

Les écrits de Mallarmé sont pour beaucoup une invitation à s'appropriier intimement le texte et sa « diction », à l'adresse de celles et ceux qui « tiennent [...] le sort de l'œuvre⁴⁴ ». La lecture, anhistorique, n'a de concret que sa pratique instantanée, et s'en tient à cette concrétude pour mieux se mettre à l'écart des entours et des circonstances, le reste « dégradant l'intemporel en temporalité », rappelle Éric Benoît, lequel parle d'une « esthétique de la suggestion, de la connotation⁴⁵ ». Mallarmé s'en réclame notamment dans « La Musique et les Lettres », où il déclare qu'« un homme peut advenir, en tout oubli – jamais ne sied d'ignorer qu'exprès – de l'encombrement intellectuel chez les contemporains⁴⁶ ». Personnellement partagé entre l'oubli et son contraire, à savoir l'« aléthéia » – l'éblouissement de l'Idée –, l'écrivain, renchérit Jean-Luc Gallardo, « multiplie les scènes d'anéantissement pour recréer à l'infini le temps de l'apparition⁴⁷ ». Prenant de son côté pour témoin le « Sonnet du Cygne⁴⁸ », Jean-Claude Milner, tout en faisant remarquer « que l'ensemble du second quatrain et du premier tercet forme un même et unique système de temps, dont le repère fondamental est l'instant du souvenir⁴⁹ », en déduit ceci :

Le premier instant [celui où « le cygne se souvient »] détermine l'ensemble du second quatrain et du premier tercet, où sont en jeu, translatés par le moyen du souvenir, une pluralité d'instantanés remémorés en succession.

Chez Mallarmé, il en va jusqu'en l'objet même du propos, tel qu'en la « mémorable crise⁵⁰ » d'*Un coup de dés* ou encore la « Remémoration d'amis belges⁵¹ ». Entre le déjà-là et l'à-venir, cet « introuvable sens » préoccupe à ce point le poète, que ce dernier est pris d'un désir de fuite jusque dans sa production littéraire, elle-même recherche de cet « introuvable centre [...] mett[ant] en fuite le sujet », si l'on en croit Étienne-Alain Hubert⁵². « Où fuir ? Et quelle nuit hagarde / jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant ? », s'exclame Mallarmé dans « L'Azur⁵³ », dont le « Fuir ! là-bas fuir ! » de « Brise marine⁵⁴ » se fait l'écho. Il s'agit bien de « recréer chez le lecteur, par les moyens qui ne sont rien moins qu'artificiels, le drame de l'auteur », confirme pour sa part Bertrand Marchal⁵⁵. Parmi les ressorts de ce drame figure au premier plan la fuite devant le « bruit », la « foule », la quotidienneté futile et les répétitions inconsistantes des événements journaliers, lesquels sont particulièrement figurées dans « Conflit⁵⁶ ».

Qu'on nous permette à ce propos de rappeler que, dans la version que donne Edmond Bonniot du « Pitre châtié » en 1929 (laquelle version est assez différente de celle qui paraîtra dans la *Revue Indépendante* de 1887⁵⁷), on lit ceci : « J'ai, Muse –

⁴⁴ Préface à « Vathek », OC, p. 564.

⁴⁵ Op. cit., respectivement p. 94 et 96 (voir également Jean-Luc Steinmetz, éd. cit., 2005, p. 32).

⁴⁶ OC, p. 646.

⁴⁷ Op. cit., p. 34.

⁴⁸ OC, p. 67-68.

⁴⁹ Jean-Claude Milner, *Mallarmé au tombeau*, Paris, Verdier, « Philia », 1999, p. 33.

⁵⁰ OC, p. 474.

⁵¹ OC, p. 60.

⁵² Art. cité, p. 213 et 215.

⁵³ *Poésies*, OC, p. 37.

⁵⁴ OC, p. 38.

⁵⁵ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 47.

⁵⁶ *Variations sur un sujet*, OC, p. 356-357.

⁵⁷ OC, p. 1416.

moi, ton pitre, – enjambé la fenêtre / et fui notre baraque où fument tes quinquets » : l'ici et le « présent » de l'inspiration contiennent les éléments de leur propre échappatoire, alors même que la déixis, à sa manière, participe d'une persistance de la mémoire de l'instant :

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.
(« Autre Éventail », *Poésies*, p. 58)

Ces cailloux, tu les nivelles
Et c'est, comme troubadour,
Un cube aussi de cervelles
Qu'il me faut ouvrir par jour⁵⁸.

Même le calme, obligatoire dans une région d'échos, comme on y trempe, je l'ai particulièrement les soirs de dimanche, jusqu'au silence. [...] M'abstraire ni quitter, exclus, la fenêtre, regard, moi là, de l'ancienne bâtisse, sur l'endroit qu'elle sait⁵⁹.

Face à cette persistance immatérielle de l'Idée, déconstruire la phrase permet de lui rendre son imprévisibilité, de conforter son caractère intempestif – et ce, quoi qu'en disent les grammairiens, auxquels autant « rétorquer que des contemporains ne savent pas lire⁶⁰ ». Il en est de même avec la manière dont Mallarmé se saisit de la narrativité : la construction diégétique, par exemple, du « Feuillet d'album », tout en arborant des passés simples à valeur extensive, est clôturée par l'omnitemporel « Votre très naturel et clair / rire d'enfant qui charme l'air ». Empreinte de maintes réminiscences, la suggestion se déplace de la remémoration à la remémoration et *vice versa*, ainsi qu'on le remarque dans *L'Après-midi d'un Faune*⁶¹, dont le locuteur, hoquetant, s'exprime au gré de ce qu'il se remémore⁶². Gardner Davies insiste à ce titre sur le « point de départ » du vers, qu'il décrit comme une « réminiscence dématérialisée⁶³ », avant que les naïades ne redeviennent une « ombre⁶⁴ ». L'herméneutique mallarméenne y apparaît notamment telle qu'en « la flûte dont joue le poète⁶⁵ », en ceci que ces remémorations passagères sont aussi le lieu de multiples interprétations du réel :

Étranger à mainte réminiscence de pareilles soirées, l'accident le plus neuf ! suscita mon attention : une des nombreuses salves d'applaudissements décernés selon l'enthousiasme à l'illustration sur la scène du privilège authentique de l'Homme, venait, brisée par quoi ? de cesser net, avec un fixe fracas de gloire à l'apogée, inhabile à se répandre⁶⁶.

L'observance qu'un architecte, un légiste, un médecin pour parfaire la construction ou la

⁵⁸ « Le Cantonnier », *Chansons bas*, OC, p. 63.

⁵⁹ « Conflit », *Variations sur un sujet*, OC, p. 359.

⁶⁰ « Mystère dans les Lettres », OC, p. 386.

⁶¹ OC, p. 52

⁶² Gardner Davies, dans *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »* (Paris, José Corti, 1988, p. 135-136), explique à ce sujet que « le Faune passe en revue les différentes hypothèses qui pourraient expliquer la rétention de telles images dans son cerveau : réminiscence d'une expérience vécue, souvenir d'un rêve qui persiste au réveil, évocation inspirée par l'ardeur de ses désirs sensuels ou par la musique de sa flûte ».

⁶³ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁴ Voir là-dessus Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. XXV.

⁶⁵ Laurent Mattiussi, « Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage », *Romantisme* 99, 1998, p. 106.

⁶⁶ « Un Spectacle interrompu », *Poèmes en Prose*, OC, p. 276-277.

découverte, les élève au discours : bref, que tout ce qui émane de l'esprit, se réintègre. Généralement, n'importe les matières⁶⁷.

« N'importe les matières » : qu'il s'agisse de la mise en scène d'un dialogue dramatique, d'une réflexion sur le droit, d'une construction architecturale ou de la découverte d'un quelconque remède, tout ce qui « élève au discours » peut donner lieu à une lecture interprétative, pourvu qu'elle s'autorise à déconstruire ce qu'elle a de préconstruit. Mallarmé nous incite effectivement à saisir cette tension constante entre la réminiscence et l'oubli, l'auteur lui-même rechignant à s'assigner pour tâche de « décrire [la poésie] comme [il] l'a fait à propos de la substance même du livre⁶⁸ », d'autant que cela reviendrait à « fatiguer le lecteur par l'emploi d'un procédé uniforme ». La pratique d'une lecture erratique de l'œuvre n'est d'ailleurs pas exclue, ainsi que nous le comprenons avec les « Dédicaces⁶⁹ » :

XLVII

Feuilletez, et l'un comme l'une
Avouez que je m'y connais.

Comme Mallarmé l'écrit au titre de la « pratique » de « L'Œuvre poétique de Léon Dierx⁷⁰ », il s'agit d'« opine[r] pour la citation isolée de quelques vers à mesure qu'ils [lui] jaillissent à l'esprit, [s]'en rapportant pour ce choix simplement à [s]a mémoire ». « Y revenir », c'est revivre un moment jamais entièrement similaire, quitte à se contenter du « souffle de [s]on nom murmuré tout un soir⁷¹ ». Ici s'imisce le « temps suspendu » qu'évoque Yves Delègue, et que nous avons rencontré *supra* avec « Le Minuit⁷² » : « l'heure unique » y est aussi « l'unique heure », comme on le remarque, d'une variante à l'autre, avec les folios f. 4 et f. 17. En regard, Yves Delègue rapporte le passage suivant, où les corrections de Mallarmé sont tout à fait significatives :

des tenures [définitives] sur lesquelles s'est arrêté [pour les compléter] les complétant [qui dans la glace lointaine de l'oubli] en l'oubli de sa disparition [dans sa pureté de l'oubli s'amortit en chevelure] de sa splendeur, le frémissement amorti, dans de l'oubli, comme une chevelure languissante, autour du visage [éclairé de] éclairé de mystère [préalable, ayant des yeux], aux yeux nuls [comme un] pareils au miroir, de l'hôte [de la chambre], dénué [d'autre sig] de toute [autre] signification que [d'une] de présence.

Les variantes alternent ainsi entre les hypallages, les périphrases et les réductions, ces dernières ayant pour ainsi dire le dernier mot, laissant la prose plus suggestive et insinuative que ne l'eût été sa version antérieure⁷³. Dans ce re-travail de la textualité, l'« oubli » lui-même finit par se faire oublier, de même que le groupe infinitif s'étiole sous le participe présent, et le déterminant s'efface sous la préposition. En cet accès de réduction, Mallarmé se montre plus herméneute que jamais, cédant au lecteur l'initiative de pratiquer l'exégèse de la recherche rédactionnelle qui a amené l'auteur à éliminer tout « bruit » hasardeux. La lecture est alors bel et bien une invitation à se laisser aller à

⁶⁷ « La Musique et les Lettres », *OC*, p. 645.

⁶⁸ *OC*, p. 692.

⁶⁹ *Vers de circonstance*, *OC*, p. 159.

⁷⁰ *Proses diverses*, *OC*, p. 692.

⁷¹ « Sonnet » du 2 novembre 1877, Bibliothèque Doucet, MNR Ms. 1199, p. 69.

⁷² Yves Delègue, *op. cit.*, p. 122-123 et p. 6.

⁷³ Ainsi remarque-t-on parmi bien d'autres exemples, dans « Un Spectacle interrompu », que ce n'est pas un « ami absent » dont il est question, mais d'une « absence d'ami » (*Poèmes en Prose*, p. 276) : le référent s'abolit sous l'impression qu'il laisse derrière lui, comme le ferait une ombre.

une démemoration de tout ce qui perturbe l'instant unique, non répétitif et singulier qui lui correspond, comme cela apparaît également dans le quatrième « Album » des *Vers de circonstance*, où il est fait appel « à l'oubli tendre défi d'ailes / les instants qu'ils nous ont valus⁷⁴ ». De même une « voix » se fait-elle entendre, dans *Hérodiade*⁷⁵, « sous un confus amas d'ostensoirs refroidis ». S'y « élève » toutefois ce que Mallarmé décrit comme « un vieil éclat voilé du vermeil insolite » (la version de 1866 parle d'« oublis à jour » pour les mêmes ostensoirs). De même peut-on lire, dans une perspective similaire, le fait de « n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire » de l'« Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil⁷⁶ », « en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère⁷⁷ ». Qu'on nous permette de reprendre sur ce sujet le commentaire qu'en donne Éric Benoît⁷⁸ :

Ainsi est possible ce que Mallarmé appelle « l'immortalité de la brochure » [« Crayonné au théâtre », *OC*, p. 315] qui fait de l'œuvre l'un des lieux du monde où s'articulent le temporel et l'intemporel : c'est la mémoire qui fait que l'œuvre est toujours virtuellement lue. La possibilité de relire est donc une conséquence de cette intemporalité : « le livre de l'hiver se reprend l'été » [« Les Libraires et l'Hôtel des ventes », *Proses diverses*, p. 721], la lecture ne se voyant pas assigner de moment obligé, et étant ainsi indéfiniment reproductible. L'autre conséquence est un travail interne du temps au moment même de la lecture.

L'intemporalité de l'acte de lire s'impose clairement dans ce que manifestent autant de bribes, tâtonnements, crayonnages et morceaux. Au lecteur de reconstruire une réalité entièrement subjectivée, quand bien même elle concernerait de simples objets du quotidien, des impressions ordinaires ou des faits anecdotiques. Un tel mouvement « intègre ces deux côtés l'un à l'autre en dépassant la différence entre la conscience et la réalité objective », note Hans Peter Lund⁷⁹ : entre dépassement du concret, effritement du hasard et reconstruction d'une temporalité ressentie, l'herméneutique mallarméenne de l'acte de lire est le contraire d'une illusoire « grammaire de texte ».

Une « unicité semelfactive de la lecture » ?

Question(s) de sens

Mallarmé *intime* au lecteur, qu'il veut « intuitif⁸⁰ », de s'extraire de tout ce qui peut bâcler cet instant unique de la lecture, y compris en abolissant le réel, voire en niant la possibilité d'un sens⁸¹. Cette exigence d'une lecture toujours plus innocente est évoquée par Roland Barthes, qui, en traitant de l'acte de lire dans un article paru en 1971 dans la *Revue d'Esthétique*, et repris treize ans plus tard dans *De l'Œuvre au Texte*, distingue la pluralité du texte de l'unicité « semelfactive » de la lecture. D'après le critique, le texte

⁷⁴ *OC*, p. 147.

⁷⁵ *OC*, p. 41 sq

⁷⁶ *Préfaces*, *OC*, p. 857-858.

⁷⁷ Rappelons avec Mallarmé que le « vers », en « refai[san]t un mot total, neuf, étranger à la langue » de « plusieurs vocables », « achève l'isolement de la parole » (*Id.*).

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 90.

⁷⁹ Peter Lund Hans, « Dialectique et conflit chez Mallarmé », *Revue Romane*, 9, 1974, p. 7-26 (ici p. 14).

⁸⁰ « Crise de vers », *OC*, p. 363.

⁸¹ Pierre Champion (*op. cit.*, p. 46) indique que « cet effet imaginaire ne se produit vraiment que dans la lecture et il faut même abandonner, comme incomplète et contradictoire, toute conception du sens, [...] tout effet objectivement situé et achevé dans le poème ». Voir la « lecture innocente » sur laquelle s'explique abondamment Salah Oueslati (*Le Lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, p. 44-45).

est dans cette vue fondamentalement « pluriel⁸² » :

il ne peut être lui que dans sa différence [...] ; sa lecture semelfactive (ce qui rend illusoire toute science inductive-déductive des textes : pas de « grammaire » du texte), est cependant entièrement tissée de citations, de références, d'échos : langages culturels (quel langage ne le serait pas ?), antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie.

La pluralité interne du texte entre en résonance avec la réception, forcément multiple, jamais la même, qu'en a le lecteur⁸³. Mallarmé lui-même, qui parle de la quête de l'« euphonie » dans « Crise de vers⁸⁴ », déclare à propos de « La Chevelure », dans « La Déclaration foraine⁸⁵ » :

Comme vous, Madame, ne l'auriez entendu si irréfutablement, malgré sa réduplication sur une rime du trait final, mon boniment d'après un mode primitif du sonnet, je le gage, si chaque terme ne s'en était répercuté jusqu'à vous par de variés tympanes, pour charmer un esprit ouvert à la compréhension multiple.

Une telle recherche de la « compréhension multiple » suppose que l'acte de lire soit en mesure de disperser les reflets d'un Idéal de signification, lequel, dans « Le Sonneur », s'éparpille au milieu des « bribes » de voix⁸⁶, et, dans « L'Œuvre poétique de Léon Dierx », parmi les « morceaux d'un Livre⁸⁷ ». Nous ne souscrivons pas à l'éventualité suivant laquelle, d'après Michel Bernard, Odile Noël et Gérard Purnelle, « le vertige de la page blanche est aussi celui du lecteur qui n'arrive plus à donner de sens au livre qu'il a sous les yeux, qui ne trouve dans les textes du passé que les combinaisons sans fin et sans signification des lettres de l'alphabet⁸⁸ » : comme Mallarmé l'objecte lui-même, « le beau papier de [s]on fantôme / ensemble sépulcre et linceul / vibre d'immortalité⁸⁹ », autrement dit de ses « répercussions » dans « de variés tympanes ».

Les suggestions sont donc opérées par touches, comme le commente abondamment Pierre Champion en référence aux « mots allusifs, jamais directs » qu'évoque Mallarmé dans *Magie*. Au fil de *La Musique et les Lettres*, Mallarmé, en écrivant, à propos de l'« allusion » et de la « suggestion », que « cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire », rend à l'informulé sa consistance herméneutique⁹⁰. Pierre Champion voit dans cette « signification de la suggestion », une « problématique mallarméenne du sens⁹¹ », tandis que Gardner Davies la reformule en une « dialectique⁹² ». Le ressenti suscité par les vers ou la prose vient à contretemps du prévisible et des contingences : sans doute se manifeste également, ici, une recherche de l'intempestivité (« l'événement est

⁸² Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue (De l'Œuvre au texte)*, Paris, réédition du Seuil, 1984, p. 73.

⁸³ Voir Frédéric Torterat, « Semelfactivité », dans Jean-Marie Grassin (éd.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL)*, p. 1-5.

⁸⁴ *OC*, p. 363.

⁸⁵ *Poèmes en prose, OC*, p. 283.

⁸⁶ *Poésies, OC*, p. 36.

⁸⁷ *Proses diverses, OC*, p. 690.

⁸⁸ Michel Bernard, Odile Noël et Gérard Purnelle, *Difficultés de Mallarmé ? Introduction à la lecture des Poésies*, Bruxelles, Seli Arslan, 1999, p. 221.

⁸⁹ *Vers de circonstance, OC*, p. 179.

⁹⁰ Cf. l'« insinuation » dont il est question dans *Un coup de dés (OC)*, p. 466.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 45.

⁹² *Op. cit.*, p. 137.

imprévisible », rappelle Pierre Champion⁹³), liée à ce que Henri Scepi appelle pour sa part une « performativité accomplie⁹⁴ » :

Tel est sans doute le dernier effet, et le plus productif, de la suggestion : amener le lecteur à lire le texte non pas comme la redistribution, la traduction d'un sens déjà formé, mais bien comme la génération d'un sens encore à construire.

Qu'il s'agisse d'Hérodiade hésitant (« le dirai-je⁹⁵ ? ») ou de la locutrice du « Non ! La bouche ne sera pas sûre / de rien goûter à sa morsure » des *Poésies*⁹⁶ [*Revue Indépendante* de mars 1885], cette performativité est aussi décelable dans la démonstration d'un acte d'écriture en train de s'accomplir, comme lorsqu'il s'agit d'« improviser ici » dans « La Déclaration foraine⁹⁷ ».

Petit florilège :

« – Aussi bien une quelconque.. », allais-je terminer⁹⁸.

Quelque langage, la chance que je le tiens, comporte du dédain, bien sûr, puisque la promiscuité, couramment, me déplaît : ou, serai-je, d'une note juste, conduit à discourir ainsi ? – Camarades – par exemple – vous ne supposez pas l'état de quelqu'un épars dans un paysage celui-ci, où toute foule s'arrête⁹⁹ [...].

à ce subit envahissement, comme d'une sorte indéfinissable de défiance (pas même devant mes forces), je réponds par une exagération, certes, et vous en prévenant¹⁰⁰.

et moi-même inhabile à la plaisanterie, voulant éviter, du moins, le ridicule à votre sens comme au mien (permettez-moi de dire cela tout un) qu'il y aurait, Messieurs, à vaticiner¹⁰¹.

le tour s'imposant de l'ombre et du refroidissement, pas du tout ! que l'éclat diffère, continue : la retrempe, d'ordinaire cachée, s'exerce publiquement, par le recours à de délicieux à-peu-près. Je crois départager, sous un aspect triple, le traitement apporté au canon hiératique du vers ; en graduant¹⁰².

Mallarmé nous fait non seulement part de ses corrections et de ses reprises (« allais-je terminer » ; « camarades – par exemple »), mais aussi, plus généralement, de son rapport à l'écriture, montrant à quel point production et réception sont liées, qu'il s'agisse de « préven[ir] » d'une « exagération », ou d'indiquer une « grad[ation] », voire le caractère résumatif d'une formulation (« cela tout un »).

La lecture et l'inspiration tiennent donc à leur fugacité, mais aussi à ce qui est mis en suspens, à ce qui s'intercale. Ces vibrations du texte vont jusqu'à permettre la retrempe de la clausule, aussi prévisible par le genre qu'imprévisible dans sa position de rentrement, du rondel de 1896 « Rien au réveil que vous n'ayez¹⁰³ », et que nous pourrions comparer au « JAMAIS / quand bien même lancé dans des circonstances éternelles » d'*Un coup de dés*¹⁰⁴. Particulièrement éclairant est le commentaire qu'en

⁹³ *Op. cit.*, p. 48

⁹⁴ Art. cité, p. 62.

⁹⁵ *OC*, p. 45-46.

⁹⁶ *OC*, p. 75.

⁹⁷ *Poèmes en prose*, *OC*, p. 280.

⁹⁸ « Le Nénuphar blanc », *Poèmes en prose*, *OC*, p. 285.

⁹⁹ « Conflit », *OC*, p. 356.

¹⁰⁰ « La Musique et les Lettres », *OC*, p. 646.

¹⁰¹ « La Musique et les Lettres », *OC*, p. 654.

¹⁰² « Crise de vers », *OC*, p. 361.

¹⁰³ *OC*, p. 61.

¹⁰⁴ *OC*, p. 459. Songeons à la coordonnée « – ou roule ivre / par des marais de sang, – » du « Château de

fournissait Ian Higgins à l'occasion du colloque *Mallarmé* qui s'est tenu à Glasgow les 2 et 3 novembre 1973¹⁰⁵ :

I think – referring to the « suspens vibratoire » – that it is in this respect that one can say that Mallarmé's poems, although one hesitates to say that they are about language, nevertheless invite, indeed force, a reflection on language, precisely through the inability of the mind to take in two meanings literally at once. It is a « suspens », but « vibratoire ». It is a very rapid oscillation between possibilities, whether intra-textual, extra-textual, or, in whatever way, as between text and outside world.

Qu'il s'agisse de vers ou de « *plain prose* », tel que Mallarmé le suggère dans une note appliquée en 1877 au « Tombeau d'Edgar Poe¹⁰⁶ », l'écrivain pose, « face à toute grandeur surplombante », « le minime, l'éphémère, voire le frivole », pour reprendre Jean-Luc Steinmetz¹⁰⁷. Contre un « sens trop précis » maintes fois commenté¹⁰⁸, Mallarmé décrit l'acte d'écriture pour rendre d'autant plus visible ce qu'il entend par l'acte de lire, jusqu'à produire le récit même d'une production littéraire liée au sens, pluriel, qu'il entend lui donner :

Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte », de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification¹⁰⁹.

Appliquée à l'acte de lire, une telle réflexion sur la production de sens se résume dans la recherche de ce que Ian Higgins a appelé, à juste titre, celle de l'« impact initial¹¹⁰ », et que nous rapporterons volontiers au Grand Œuvre mallarméen.

L'acte de lire comme « Grand Œuvre » ?

Comme nous avons tenté de le démontrer *supra*, ce qui inspire peut-être avant tout l'herméneutique de Mallarmé s'applique, de notre point de vue, à l'acte de lire et ses effets. Éric Benoît y voit une explication des métaphores récurrentes du *dégagement* et de la *fulgurance*, assimilant le premier à quelque invitation à « une lecture analytique (jouissance de chaque élément et de[s] diffusions relationnelles [entre eux]) » et l'autre à « une lecture synthétique (simultanéité transdiscursive) ou à ce que *pourrait* être une lecture immédiatement parfaite de l'effet fulgurant du vers¹¹¹ ». Cette « fulgurance » passe par d'imprévisibles apostrophes, et par autant d'antépositions et de postpositions

l'Espérance » (*Poèmes d'enfance*, p. 23), au fameux « à la fin que me veut-on » du « Petit air » (*Poésies*, p. 66), ou à la parenthétique « (tu / le sais, écume, mais y baves) » des *Poésies* [*L'Obole littéraire* du 15 mai 1894] (p. 76).

¹⁰⁵ Dans Carl-P. Barbier (éd.), *Colloque Mallarmé (Glasgow, Novembre 1973)*, Paris, Nizet, 1975, p. 126.

¹⁰⁶ *OC*, p. 70.

¹⁰⁷ Jean-Luc Steinmetz, « Préface » à *Poésies et autres textes*, Paris, Livre de Poche, 2005 (p. 6-36), p. 29.

¹⁰⁸ *Poésies*, *OC*, p. 73.

¹⁰⁹ « Le Démon de l'analogie », *Poèmes en Prose*, *OC*, p. 272.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 126.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 84. Voir également à ce sujet Norman Paxton, *The Development of Mallarmé's Prose Style*, Genève, Droz, 1968, p. 51, ainsi que Roger Bellet, *op. cit.*, p. 136 et Henri Scepi, *op. cit.*, p. 66.

intempestives, telles le « ô grief ! » du « Tombeau d'Edgar Poe¹¹² », le « toi de qui tant de ris framboisés / se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés » du « Placet futile¹¹³ », ainsi que le « Sache l'Esprit de litige » de la « Prose pour des Esseintes¹¹⁴ ».

À nouveau, ce qu'en décrit Paul Valéry, dans sa « Lettre sur Mallarmé » (1931), éclaircit cette théorie mallarméenne d'un instant perpétuellement unique, à notre sens le véritable « Grand Œuvre » dont Mallarmé nous ait transmis l'idéal :

À l'âge encore assez tendre de vingt ans, et au point critique d'une étrange et profonde transformation intellectuelle, je subis le choc de l'œuvre de Mallarmé. Je connus la surprise, le scandale intime instantané, et l'éblouissement, et la rupture de mes attaches avec mes idoles de cet âge. Je me sentis devenir comme fanatique, j'éprouvai la progression foudroyante d'une conquête spirituelle décisive¹¹⁵.

Gaston Bachelard reprendra lui-même cette thématique dans les feuillets qui seront rassemblés dans *Droit de Rêver*, et où il parle des « mouvements divers de l'inspiration » qui caractérisent selon lui la poésie mallarméenne¹¹⁶, dont le mérite, d'après lui, est d'avoir su à ce point fixer « l'instant poétique¹¹⁷ ». Mallarmé voit vraisemblablement dans ces mouvements l'occasion non pas de *signifier*, mais avant tout d'*inspirer*¹¹⁸ :

L'unique entraînement imaginaire consiste, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de Danse sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons. « Que peut signifier ceci » ou mieux, d'inspiration, le lire.

Les productions proprement *suivies* de Mallarmé, dont les éditeurs rendent variablement compte en opérant des regroupements plus ou moins périodisés (du fait notamment des variantes des mêmes textes), impliquent une sérialisation qui tient à l'auteur lui-même, lequel évoque des « cahiers » dans son envoi des *Poésies* à l'éditeur Deman en 1894 : le poète cueille les brimborions de l'existence comme le ferait un carnetier, avec ce que cela suppose de recoupements, d'intercalations et d'empilements. Il convient de saisir « tout l'acte disponible », quitte à « simplifier le monde », comme il est écrit dans « La Musique et les Lettres¹¹⁹ ». Ne note-t-on pas d'ailleurs, en Préface à *Igitur*, que ce conte « adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même¹²⁰ » ? *Igitur* livre avant tout, lui aussi, « une expérience de la lecture », selon

¹¹² OC, p. 70.

¹¹³ *Poésies*, OC, p. 31.

¹¹⁴ *Poésies*, OC, p. 56.

¹¹⁵ Voir également Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés* jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007), Paris, Garnier, 2010. Il s'agit d'atteindre des « fragments de candeur » que Jean-Luc Gallardo voit en particulier dans « Ballets » (p. 303-307), et auxquels il relie « d'autres mots comme "mouvoir", "mouvement", "mouvant", "s'émouvoir", "inerte" qui signifie le contraire, "momentané", "principe", autre mot essentiel, puisqu'il désigne l'apparition du mouvement, la cause première active, primitive et originelle » (*op. cit.*, p. 38-39).

¹¹⁶ Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 2010 [1942-1962], p. 157.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 227. Comme le rappelle Marie-Pierre Lassus (*Gaston Bachelard musicien*, Lille, Septentrion, 2010), lequel force néanmoins le trait, selon nous, du « mode musical » (p. 112) : « ayant à commenter l'œuvre de Mallarmé, Bachelard n'hésite pas à dire que celle-ci ne contient aucune idée mais se vit entièrement sur un mode musical, comme "un miracle du mouvement" que le lecteur doit se préparer à recevoir dynamiquement pour qu'il produise en lui tout son effet ».

¹¹⁸ « Ballets », OC, p. 307.

¹¹⁹ OC, p. 647.

¹²⁰ OC, p. 433.

Michel Bernard, Odile Noël et Gérard Purnelle¹²¹. Cette expérience devient possible dans le « rêve pur d'un Minuit », d'une « Clarté reconnue, qui seule demeure au sein de son accomplissement plongé dans l'ombre¹²² », laquelle est d'ailleurs semblable à ce que laisse « la cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli¹²³ ». L'auteur s'en explique là encore dans l'entretien qu'il donne à Jules Huret en 1891¹²⁴ : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve ». À la question que lui pose Jules Huret sur l'« obscurité » que peut provoquer une écriture intégralement suggestive, Mallarmé répond¹²⁵ :

C'est, en effet, également dangereux, soit que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète... mais c'est tricher que d'éluder le travail.

Rappelons-nous à ce titre le commentaire que l'auteur produit sur l'« Ulalume » de Poe, reprenant un « jugement éloquent » qu'en donne Sarah Helen Whitman, sur un poème « peut-être le plus original et le plus étrangement suggestif de tous », à propos de quoi il rapporte¹²⁶ :

j'ajoute quelques explications inédites, qui m'ont été données par l'auteur [S. H. Whitman] au cours d'une lettre datée de novembre 1876 : « Avez-vous déjà fait la traduction d'Ulalume ? C'est de tous les poèmes peut-être le plus imaginaire et celui dont l'interprétation reste la plus difficile¹²⁷ ».

L'interprétation, même difficile, laisse pourtant place à ce « scandale intime instantané » dont parle Valéry. Dans cette perspective et en conclusion d'une réflexion sur « Chevelure », Henri Scepi en déduit que l'objet du poème « se dégage de sa matérialité contingente », tout en poursuivant¹²⁸ :

Pure fonction du langage, par conséquent, voire fonctionnement exact du langage que cette abstraction indissolublement liée au travail de la suggestion. On peut y voir, certes [...], l'exigence même d'une pensée poétique qui emprunte à la philosophie les voies de la spéculation métaphysique. Mais il est sans doute plus fécond de poser un autre principe de nécessité [...] qui puise sa légitimité dans le fonds d'une réflexion sur le langage.

Le poème mallarméen, comme cela apparaît tout autant à travers *Un coup de dés* que dans des textes comme les « Feuilletts d'Album », est une invitation à saisir autant d'instantanés, dans la pratique simultanément remémorante et oublieuse d'une lecture « semelfactive » qui dépasse la distinction, pour le moins facile, entre l'abstrait et le concret¹²⁹. En somme, il s'agit bien d'aboutir à une lecture vraiment *intime*, seul Grand

¹²¹ *Op. cit.*, p. 221.

¹²² *OC*, p. 435.

¹²³ « Apparition », *OC*, p. 30.

¹²⁴ Dans Dieter Schwarz, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁶ *OC*, p. 234-235.

¹²⁷ « Sachons n'existerait pas le vers », prévient-il dans « Crise de vers » (p. 364), tout en précisant que « lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur ».

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 58.

¹²⁹ Voir sur cette question Wendy Steiner, « Res Poetica : the Problematics of the Concrete Program », *New Literary History* 12(3), 1981 (p. 529-545) et Enza Biagini Sabelli, « Piero Bigongiari : i "giochi del caso" fra teoria, critica e poesia », *Revue d'Études Italiennes*, 9 (*Figures et Jeux du hasard*), 2005 (p. 255-281). Là encore, Gaston Bachelard n'est pas en reste, lorsqu'il se demande, dans *L'Intuition de l'instant* (*op. cit.*, p. 40), si la « fonction » du poète n'est pas avant tout, en définitive, « de déformer assez le sens des mots pour tirer l'abstrait du concret ».

Œuvre possible, car :

tout individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier¹³⁰.

¹³⁰ « La Musique et les Lettres », *OC*, p. 649.