

MALLARMÉ, LE POÈTE BUTINEUR

Boubou SÈNE

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

boubou_fa@yahoo.fr

Résumé : En lisant la poésie mallarméenne on est frappé par le caractère original de son écriture. Le lecteur est interloqué face à un langage poétique qui ne s'ouvre pas rapidement à la compréhension. De manière déconcertante, l'écriture se signale en une esthétique déroutante et à la limite insaisissable. C'est comme si tout le génie poétique consistait à dresser une forteresse verbale qu'il faudrait franchir au prix d'efforts intenses, à l'égale dose d'effort du poète. Cette alchimie de la création est le résultat d'une synthèse entre plusieurs facteurs, un éclectisme esthétique qui sera la pierre angulaire d'une architecture magistrale. Par la mission dévolue à l'aventure poétique et les impressionnants artifices qu'elle requiert, la poésie mallarméenne se meut dans une sorte de labyrinthe complexe, une nébuleuse de sens et de manie esthétique. Pareil à un spectacle de saltimbanque verbale, Mallarmé devient un poète jongleur qui joue sur le registre de l'hermétisme poétique comme une caution esthétique et spirituelle.

Mots-clés : poésie ; symbolisme ; mots ; écriture ; esthétique

MALLARMÉ, THE FORAGING POET

Abstract: The reader of Mallarmé's poetry is struck by the original character of his writing. He (the reader) is taken aback by a poetic language hard to grasp. Disconcertingly, the writing stands out in an almost elusive aesthetic. It is as if all Mallarmé's poetic genius consisted in erecting a verbal fortress that needs being overcome at the cost of great length, which entails the reader's endeavours to match the poet's. This alchemy of creation is the result of the synthesis between several factors, the fruit of an aesthetic eclecticism which will be the foundation of a masterful architecture. Through the mission assigned to the poetic adventure and the impressive artifices it requires, Mallarmean poetry moves in a sort of complex labyrinth, a nebula of meaning and aesthetic mania. Like a verbal showman, Mallarmé becomes a juggling poet who plays on the register of poetic hermeticism as an aesthetic and spiritual guarantee.

Keywords: poetry; symbolism; words; writing; aesthetic.

Introduction

Lire Mallarmé c'est éprouver un sentiment de fascination et ou de répulsion devant une œuvre qui semble, à l'image du Livre « de fer vêtu » (S. Mallarmé, 1995 :55), hermétique. L'œuvre plonge le lecteur dans un univers esthétique déroutant qui se révèle comme une galaxie verbale où il doit saisir le sens des mots à travers un immense réseau savamment ficelé de lueurs et de mystères. Ainsi l'œuvre ne s'offre pas facilement à une analyse tant le poète y déploie son génie, « la magie suggestive » (Charles Baudelaire, 1975 :598) conjuguée avec les effets d'un symbolisme déroutant. Dès lors, le langage poétique se démarque du langage habituel pour se vêtir d'un manteau sacré. D'où découle toute l'importance que Mallarmé accorde au travail esthétique désormais perçu comme un

travail exigeant, un véritable labeur. Face à la complexité des moyens utilisés pour échafauder l'architecture verbale qui constituera cette forteresse des mots, comment saisir la clé du « Temple », le secret esthétique qui gît au fond de la création ? Comment élaborer et comprendre une œuvre, en perpétuelle mutation, qui veut associer l'expérience du langage, les aspirations esthétiques et conceptuelles du poète ? Pour percer le secret de cette mosaïque esthétique et artistique, le lecteur doit-il fournir l'égale dose d'effort du poète afin de suivre les méandres de la création poétique mallarméenne ? A cet effet, l'œuvre apparaît comme un labyrinthe complexe dans lequel le lecteur risque de se perdre dans cet univers nourri de « multiples fusions » (S. Mallarmé, 1951 :646).

Pour répondre à ces questions, nous suivons pas à pas les pérégrinations subtiles de cette esthétique nourrie de mystère et manies en interrogeant Mallarmé à travers son texte lui-même et les exégèses de son œuvre. Ensuite, nous analyserons comment le poète, à travers un symbolisme déroutant et mystique, élabore une écriture multidimensionnelle qui se révèle une véritable barricade pour la compréhension de son œuvre. Enfin, nous aborderons l'éclectisme mallarméen qui fait de son œuvre une « galerie d'art » à la croisée du théâtre, la musique, la danse, la peinture et le conte.

1. Le labyrinthe complexe de la création

Si la redondance de labyrinthe complexe est permise, c'est afin de mieux exposer l'ensemble des composants esthétiques visibles et latents, souvent mystérieux ou complexes, qu'il faudrait prendre en compte pour comprendre l'œuvre mallarméenne comme une nébuleuse. Chaque couloir dans ce labyrinthe correspond à un cap de sa réflexion qu'il faudrait voir et analyser avant de passer un autre cap toujours plus « corsé », plus affiné, témoin de son évolution poétique et d'un art créatif constamment renouvelé, à la faveur d'« une patience d'alchimiste » (S. Mallarmé, 1951 :585.) :

Je n'ai créé mon œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.

Mallarmé (1995 :348 -349)

Ce procédé de l'élimination, merveilleusement traduit par cette métaphore du feu de la création, qui gouverne le génie créatif mallarméen devient le symbole de toute une poésie en perpétuelle mutation. Et saisir la vérité de l'œuvre, c'est découvrir comment le poète, à partir des cendres de ses anciennes certitudes, donne corps à de nouvelles croyances esthétiques. En fait, chez Mallarmé l'écriture est le résultat d'une esthétique constamment renouvelée, assimilable à un caprice esthétique. Tantôt le poète, face à ses désillusions, abandonne une posture esthétique au profit d'une nouvelle certitude. C'est pourquoi, dans toutes les tentatives esthétiques de son œuvre, on remarque le foisonnement du champ lexical de la science (« Géométrie », « mécanisme », « puissants calculs », « architecture », « procédé », « opération », etc.), qui pourrait être interprété comme une conscience et un principe idéologique/conceptuel voulant faire de la littérature, une synthèse entre l'Art et la Science : « [...] la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science. » (S. Mallarmé, 1951 :593). En outre, ce qu'il faut noter dans la poésie mallarméenne c'est que son architecture- « [...] cette architecture factice de [ses] facultés si industrieusement agencée »

(Mallarmé, 1975 :470) - repose sur fond de ténèbres, résultat d'une volonté délibérée du poète, d'obscurcir l'espace poétique comme un idéal de création, un Absolu en soi :

[...] ce me serait difficile de concevoir quelque chose ou de le suivre sans couvrir le papier de géométrie où se réfléchit le mécanisme évidemment de ma pensée. L'occultisme est le commentaire des signes purs, à quoi obéit plus que toute la littérature, jet immédiat de l'esprit.

Mallarmé (1951 :607- 608)

Ailleurs, cette métaphore architecturale de la poésie apparaît sous des dehors plus imagés. Son caractère matériel (pierreux) fait penser aux certitudes d'un matérialisme, suppléant d'un idéalisme impossible à réaliser mais qui trouve ses prolongements dans une unification spirituelle entre le ciel et la terre. A l'image de l'albatros baudelairien, incapable d'atteindre le ciel de l'Idéal mais trouve son salut dans les airs, le poète chauve-souris, conscient de cet idéal inaccessible et d'un matérialisme envahissant, veut par un coup d'aile se délivrer des contingences du réel, de cet ancrage terrestre en prenant de la hauteur « dans la voltige » :

La Poésie, ou ce que les siècles commandent tel, tient au sol, avec foi, à la poudre que tout demeure ; ainsi que de hautes fondations, dont l'ombre sérieuse augmente le soubassement, le confond et l'attache. Ce cri de pierre s'unifie vers le ciel en les piliers interrompus, des arceaux ayant un jet d'audace dans la prière ; mais enfin, quelque immobilité. J'attends que, chauve-souris éblouissante et comme l'évènement de la gravité, soudain, du site par une pointe d'aile autochtone, le fol, adamantin, colère, tourbillonnant génie heurte à la ruine ; s'en délivre, dans la voltige qu'il est, seul.

Mallarmé (1951 :521)

À travers ce labyrinthe complexe de l'œuvre, il faut aussi voir que la poésie est inséparable du rêve. En cela, le rêve permet des visions surnaturelles qui démontrent la toute-puissance de la Fiction. D'ailleurs la Fiction, chez Mallarmé (1951 :320), est l'âme de sa poésie ; elle est la poésie même : « Quelque chose de spécial et complexe résulte : aux convergences des autres arts, issue d'eux et les gouvernant, la Fiction ou la Poésie. ». En plus, à travers les méandres de la galerie des mots, la structure du vers et de la métrique se signalent comme des moules complexes et étranges : « Arcane étrange, et, d'intentions pas moindres, a jaillit la métrique aux temps incubatoires. » (Mallarmé, 1951 :364). Sous cet angle de la complexité de l'art créatif, le factuel devient le résultat d'un savant procédé qui se structure dans le vers et irradie dans l'authenticité son caractère synthétique, figé et unique :

Le fait poétique lui-même consiste à grouper, rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement et éparses ; mais qui, cela éclate, riment ensemble pour ainsi parler. Il faut donc, avant tout, disposer la commune mesure, qu'il s'agit d'appliquer ; ou le Vers. Le poème resté bref, se multiplie, en un livre ; sa fixité formant norme, comme le vers. Telle, du moins, ma vision.

Mallarmé (1951 :617-618)

De surcroît, le vers mallarméen prend une dimension extraordinaire en ce qu'il se présente en « système agencé comme un spirituel zodiaque » (Mallarmé, 1951 :850). Il dénote un symbolisme formel qui se structure selon les modulations de l'esprit. Au demeurant, lire et

comprendre l'œuvre mallarméenne c'est en saisir la tension spirituelle qui rythme le souffle poétique. De ce fait, du vers aux Lettres, tous les éléments constitutifs de l'esthétique prennent des connotations spirituelles et deviennent, sous la haute direction du poète, « le Dieu des mots », un territoire de l'ésotérisme et de l'infini :

Si ! Avec ses vingt-quatre signes, cette littérature exactement dénommée les Lettres, ainsi que par de multiples fusions en la figure de phrases puis le vers, système agencé comme un spirituel zodiaque, implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie : cela, du fait, uniment, que des notions sont telles, ou à un degré de raréfaction au-delà de l'ordinaire atteinte, que de ne pouvoir s'exprimer sinon avec des moyens, typiques et suprêmes, dont le nombre n'est, pas plus que le leur, à elles, illimité.

Mallarmé (1951 :850)

À cela s'ajoutent les effets jumelés des lettres et de leurs « caractères divins » (p. 646) qui configurent « un théâtre, inhérent à l'esprit, quiconque d'un œil certain regarda la nature le poète en soi, résumé de types et d'accords » (Mallarmé, 1951 :646). L'espace de la page devient un espace de théâtralisation et de spéculation de la lettre, un espace spirituel où se joue le divin spectacle d'un moi reconstitué. En effet, chez Mallarmé, l'impersonnalité est une condition indispensable dans l'élaboration de son œuvre. Le moi est relégué au second plan au profit du langage. Cet effacement du poète, « qui cède l'initiative aux mots » (Mallarmé, 1951 :366), désoriente le lecteur et fait de la poésie une démarche entièrement tournée sur elle-même. Ainsi, le mot devient une valeur esthétique, un « trésor verbal » que Mallarmé tente d'extraire. Mais l'originalité dans la démarche mallarméenne, c'est que l'écriture poétique ne se focalise plus sur l'axe sémantique des mots mais plutôt sur l'axe formel et symbolique. L'écriture poétique prend en charge le signifiant au détriment du signifié. C'est pourquoi comprendre la poésie mallarméenne, c'est saisir le jeu de reflets entre les mots, c'est-à-dire le rapport entre eux :

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.

Mallarmé (1951 :856)

En outre, Mallarmé affectionne même ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'absence. A cet effet, l'absence devient une présence car l'objet absent est suggéré par une présence symbolique ; l'impression que procure sa présence ou son absence est préférée à sa description matérielle ou substantielle. Et cette poétique est d'ailleurs plus complexe en ce qu'un objet présent peut en suggérer un autre absent. Instituer « l'absente de tout bouquet » (1951 :857), « la notion pure », c'est faire de la poésie une poésie d'Esprit. Abolir l'univers du réel en suggérer la fleur par la sensation, l'effet produit, c'est cautionner « son reflet mental ». Par des réminiscences, le lecteur doit appréhender le réel par son esprit et le poète par la fiction poétique doit renier le réel et créer le rêve. C'est pourquoi au risque de tomber dans « la vaste incompréhension humaine » (Mallarmé, 1951 :383), le lecteur doit discerner cet aspect de l'esthétique mallarméenne. Mais, pour le poète, ce passage d'un monde matériel vers un monde idéal nécessite un effacement de soi. En effet, mourir c'est s'élever

de ce monde contingent afin de pouvoir atteindre et de s'identifier à l'Esprit Absolu : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète [...]. » (Mallarmé, 1951 :366)

Sur un autre plan, « l'instinct de rythme » (Mallarmé, 1951 :383) n'est jamais inséparable du silence. A travers cet espace de la page, le poète installe une esthétique jumelée de mots et de blancs : « Les « blancs » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour [...] » (Mallarmé, 1951 :455) Et c'est dans cet univers contrasté que s'effectue la magie visuelle et suggestive des mots : « Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs [...] » (Mallarmé, 1951 :367) De même, si l'œuvre n'est pas toujours accessible c'est que le poète pratique une poétique de la dissimulation. Selon Mallarmé, rien ne doit apparaître clairement ; par un savant dosage le poète intègre subtilement et de manière cachée ses positions idéologiques et morales : « [...] nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique, ne transparâtra ; j'ajoute qu'il la faut incluse et latente. [...] L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient-a lieu-dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier. (Mallarmé, 1951 :612-613). En d'autres termes, cette poétique de la dissimulation qui consiste à passer sous silence, à la faveur de « puissants calculs et subtils » (S. Mallarmé, 1995 :612) sur les mots, tout ce qui se porte sur les réflexions idéologiques. Au demeurant, Mallarmé décrète la sacralisation de la poésie ; dans sa fameuse définition de la poésie, il expose effectivement de cette dimension poétique : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle ». (S. Mallarmé, 1995 :572). Ainsi, le langage se révèle comme « un clavier spirituel » où le poète- Dieu doit jouer l'Ode de la divinité humaine. C'est pourquoi dans l'écriture mallarméenne le lexique religieux apparaît à profusion comme le baromètre spirituel qui permet de mesurer la tension spirituelle qui rythme le souffle poétique. En effet, cette dimension religieuse est perceptible dans sa lettre adressée à Armand Renaud à propos de l'élaboration d'Hérodiade :

[...] J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu –et à une œuvre qui en résultera, pure et magnifique, je l'espère. Hérodiade que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torsées, splendides et salomoniques, de ce Temple.

Mallarmé (1995 :335)

À cet égard, Mallarmé semble assimiler l'écriture à une sorte de religion poétique dans laquelle il entre, à l'image du Temple de Salomon, dans le Temple sacré de la création poétique. Ainsi, écrire c'est poser les piliers qui constituent le Temple de la création où le poète sera Dieu. Dans ce territoire métaphysique du langage, le poète-Dieu a l'ample tâche de « faire des vers originaux [...] et dignes, dans leurs suprêmes mystères, de réjouir l'âme d'un poète ! » (1951 :248). Mais, faire des vers en « système agencé comme un spirituel zodiaque [...] ésotérique comme quelque théologie » (p. 850), c'est l'appréhender dans sa dimension métaphysique dans le but d'en faire usage comme « le numérateur divin de notre apothéose » (1951 :333). C'est dans cette perspective, chez Mallarmé, le vers, ce « mot total », loin d'être cette « inanité bibelot sonore » (1951 :69) dépourvue de coloration spirituelle, se manifeste souvent avec une connotation mystique qui instaure « une adoration pour la vertu des mots » (1951 :92). C'est ce « vers sacré » (p. 54) qu'il évoque dans « Toast funèbre » et qui doit immortaliser le poète face à la mort. De même, pour Mallarmé les mots

sont tout aussi importants que les vers, ces « suprême[s] moule[s] » (1951 :333) des mots. C'est pourquoi, il ambitionne de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » (1951 :70). Ainsi, « adorer la vertu des mots », c'est cautionner la toute-puissance de la création du Verbe, grâce à l'ingéniosité du poète, le Dieu des mots. Mais, paradoxalement cette religion poétique, chez Mallarmé, repose sur une dialectique du profane et du sacré et préfigure la difficulté de poète, et au-delà de l'homme à rivaliser avec Dieu.

2. Le symbolisme mallarméen

L'impressionnant travail esthétique sur le langage de Mallarmé repose sur le symbole. Pareille à la « sorcellerie évocatoire » (1975 :256) de Baudelaire, « la magie suggestive » chez Mallarmé, recouvre le langage poétique d'un manteau symbolique qui dore l'univers du mot d'un sceau polysémique et obscur. En effet, Mallarmé, comme à l'image des poètes symbolistes, nourrit une préférence particulière à la polysémie des mots. Le sens du mot devient pluriel et loin d'être « une tare du langage », il est un grand intérêt car cette polyvalence du sens, ce que Jean Ricardou appelle un « centre d'irradiation sémantique » (p. 52), lui permet de se démarquer du langage clair et univoque au profit de la diversité de l'interprétation. Pour Mallarmé, c'est dans cette pluralité du sens où réside tout l'enjeu du langage comme objet et moyen de communication : « Les mots ont plusieurs sens, sinon on s'entendrait toujours. » (1951 :852) En outre, le symbolisme de l'allusion et de la suggestion draine le lit d'un ruisseau verbal qui coule vers les espaces tortueux de l'insaisissable. Dans une lettre adressée à son ami Cazalis, Mallarmé définit sa démarche esthétique : « [...] J'invite 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. » (Mallarmé, 1995 :206) Convaincu que « le sens trop précis sature » (1951 :864), Mallarmé résume sa poésie en un discours allusif et suggestif :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour un état d'âme, par une série de déchiffrements.

S. Mallarmé (1975 :869)

En effet, Mallarmé use et abuse d'artifices et de sortilèges esthétiques, tel un magicien du langage qui jongle avec les mots. Les « identités secrètes » (S. Mallarmé, 1995 :135), que le poète évoque, reposent sur un rapport analogique. Le rapprochement entre des objets se fait suivant une ligne d'assimilation complexe. Ainsi, l'objet n'est pas seulement décrit pour sa réalité matérielle mais plutôt pour ses effets suggestifs et allusifs. Dès lors, le mot se couvre de voile et se dévoile dans une plénitude suggestive et mystificatrice qui instaure une nouvelle approche de la lecture et s'incruste dans l'espace de la page, telle une sorte d'invasion verbale orchestrée dans une surprenante et graduelle harmonie. Ce symbolisme formel, qui connote une théâtralisation des lettres et des mots et une dramatisation visuelle, déconstruit l'axe linéaire de la lecture et instaure un nouvel ordre de lecture, c'est-à-dire une lecture plurielle suivant la disposition graduée et caractérielle de la Lettre et du Mot. C'est l'ère d'une disposition novatrice, une figuration typologique et typographique qui suggère un ballet verbal, une danse des mots. En effet, *Un coup de dés* représente le symbole de toute la complexité de la création poétique chez Mallarmé. De par sa disposition formelle, ce poème installe une rupture dans la disposition sémantique et instaure une véritable

révolution dans sa lecture plurielle et multidimensionnelle. A juste raison, *Un coup de dés* a nourri la veine critique à une analyse et à des interprétations les diverses, et dont la modernité littéraire ne cesse encore d'exhumer les trésors enfouis de cette magistrale œuvre. C'est cette complexité du poème que Philippe Sollers semble traduire explicitement et pertinemment en ces propos :

Le Coup de dés, on le sait, est en effet une seule phrase : Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, [...] et la phrase, donc, que nous ne connaissions qu'en surface, nous est ainsi donnée comme l'organisme le plus complexe, comme le résumé final de toute complexité (comme un nom), - figure et limite de l'imbrication désormais manifeste du monde, du hasard, du jeu et de la pensée où « l'homme » se produit (alors que la surface du discours ne pouvait renvoyer finalement qu'à une dualité insoluble homme-monde).

Philippe Sollers (1971 :81- 82)

Par ailleurs, dans cet univers du discontinu entre les mots et les blancs de la page, Mallarmé cristallise le tracé scripturaire d'un symbolisme de la pureté. Ainsi, le poète devient un métaphysicien de la pureté qui fait office dans un symbolisme de cristal à travers un lexique et des images nimbés de lumière et de reflet. Du miroir aux étoiles et à la lune, en passant par les fenêtres, les vitres, les lustres, la glace, la neige, l'eau, les pierreries, le diamant,...rien n'est laissé au hasard de la création. Mallarmé dresse des champs lexicaux intrinsèquement liés à la lumière : la brillance, la clarté, le reflet, la luisance, la cristallerie, le scintillement, le miroitement, la transparence, le translucide, le mirage. Cette sorte de « flambée verbale » est d'ailleurs fortement traduite par l'esthétique mallarméenne qui voudrait que les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries » (Mallarmé, 1951 :366). Ainsi, les mots fonctionnent comme des miroirs projetant entre eux-mêmes leur lumière et aussi la lumière des choses. À cet effet, sur le mode de la superposition avec le miroir, le poème devient poème-miroir et se révèle un point focal à partir duquel le poète tisse, projette et reflète une mosaïque d'images et de thèmes afin de mieux ressortir les effets de cette « aura suggestive ». À ce stade, au-delà du miroir, c'est le foisonnement de métaphores lumineuses dans lesquelles les éléments naturels, artificiels et cosmiques s'entremêlent pour fonder un « halo lumineux », pris en charge par une sorte de « galaxie verbale ». Aussi, la poésie mallarméenne se présente comme une poésie du mystère et de l'hermétisme. Le langage poétique n'est plus à la portée de tous, c'est-à-dire accessible mais il se révèle comme un langage spécifique, essentiel et propre à l'art dont Mallarmé assigne une dimension sacrée : « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens » (Mallarmé, 1951 :257) Derrière la « disposition secrète » (Mallarmé, 1951 :647) que le poète institue comme un idéal esthétique, il entretient le goût de « la raréfaction » par la création de nouveaux procédés à l'image des subtilités de la vie. Mais ce qui dérouté surtout le lecteur et entraîne « le déplaisir » de la lecture, c'est que le poète opère « une mentale opération » sur soi, une volonté d'abstraction. Ainsi, la poésie est vouée au mystère et à l'inaccessible, configurant une rupture entre le poète et le lecteur :

[...] le Livre ou cette monographie qu'il devient type [...] suffit avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie. Par une mentale opération et point d'autre, lecteur je m'abandonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme.

Mallarmé (1951 :318)

Écrire c'est d'une certaine façon jouer à cache-cache avec le lecteur comme si le poète trouvait un malin plaisir à voir le lecteur buter contre le sens de son œuvre. Ainsi l'écriture devient à la fois un jeu et un enjeu littéraire. C'est pourquoi, le lecteur doit adopter une lecture du soupçon car le poète lui-même devient l'être du soupçon. En effet, même quand Mallarmé divague, il faut le suspecter et le soupçonner, comme il le dit lui-même, « d'ensevelir le sens » dans « l'arcane verbal ». Même dans ses écrits les plus anodins et dans ses divagations esthétiques et idéologiques, se lisent en filigrane « autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou-lettrés » (Mallarmé, 1951 :367). Pour assurer « le triomphe de son savant résultat » (1951, p. 576), Mallarmé le parachève de mystère. Le voile du message traduit une lucidité créatrice qui devient l'écho du « sens enseveli » (1951 : 372) dans l'ombre des mots. C'est pourquoi dans cette poésie architecturale, « l'ombre sérieuse augmente le soubassement, le confond et l'attache » (1951 :383). Ainsi pour mieux saisir l'œuvre dans sa totalité, il faudrait passer dans ce labyrinthe complexe, en tenant compte dans cet « immense concours » de procédés esthétiques et de symbolisme au risque de ne pas s'égarer dans les profondeurs d'une poésie, qui se révèle comme « une galerie d'art ».

3. L'esthétique mallarméenne : le creuset de l'art

On ne peut pas lire Mallarmé sans être fasciné par son génie créatif, cet art de faire de la poésie une croisée des chemins des genres esthétiques. L'œuvre mallarméenne n'est pas un îlot poétique perdu dans l'immense océan de la création littéraire et artistique. Même s'il est souvent décrit comme un poète hermétique et obscur, son œuvre poétique ne s'inscrit pas dans un registre autarcique, coupée de toutes les influences littéraires et de tous les autres genres. Mais son œuvre est plutôt une œuvre de synthèse, un carrefour esthétique où se rencontrent le théâtre, la danse (le ballet), la musique, la peinture et le conte. Ainsi l'œuvre se relève comme une impressionnante mosaïque où sont inscrites en filigrane, avec subtilité, des caractéristiques essentielles, qui fonctionnent comme « l'âme » de sa production. D'ailleurs, Mallarmé, durant toute sa vie, fera des réflexions diverses sur ces genres qui lui procurent un intérêt esthétique. Le théâtre, chez Mallarmé, c'est d'abord l'histoire d'une passion. De novembre 1886 à juillet 1887, il officiait dans *La Revue indépendante* comme chroniqueur de théâtre. Ensuite, il rêvait de fonder « un théâtre idéal », un projet dramatique qui va se concrétiser par ses ébauches scéniques à propos d'*Hérodiade* et du *Faune*. Mais il abandonne plus tard ses ambitions dramatiques provisoirement car au sortir de la longue crise spirituelle de 1866, il garde intacte son projet théâtral : « Il y aura encore, (je ne dois pas compter là-dessus) une perspective de Théâtre. J'ai accueilli un certain nombre de thèmes scéniques, pour un an. Je fais un drame, en un moment, que je crois heureux : trois scènes, en prose gesticulante, mais c'est très-raide. » (Mallarmé, 1995 :498).

D'ailleurs, Mallarmé est convaincu que le « seul drame à faire, qui est celui de l'Homme et de l'Idée » (p. 582) est le drame de la représentation du mystère de l'homme et du monde qui se cristallise dans l'espace plaisant de la scène : « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur [...]. » (Mallarmé, 1951 :314). Toutefois, au-delà de la représentation scénique, le théâtre constitue « un mythe fondateur » dans la mise en scène de l'Être et des Idées dans l'ambitieux projet du Livre : « A la rigueur un livre suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun

pouvant se la jouer en dedans.» (Mallarmé, 1951 :341). Donc, le livre est la caution d'un rêve, un rêve de théâtre, un théâtre mental, qui n'est rien d'autre qu'un théâtre en soi. A ce stade, le lecteur prend une envergure pluridimensionnelle en ce qu'il est à la fois public, acteur et metteur en scène.

Cependant, l'esthétique de Mallarmé demeure complexe et duelle en ce qu'elle pose deux perspectives différentes. Soit le théâtre se dilue en poésie ou soit c'est la poésie qui oriente les principes esthétiques d'un théâtre nouveau. A ce stade, le paradoxe est avéré et Mallarmé est versé entre les contradictions du chroniqueur et les convictions oscillatoires du poète créateur, qui ne pourront être comprises, de l'avis de Bertrand Marchal, que dans une dimension spirituelle, « celle d'une véritable religion théâtrale » (1988 :236). Toutefois, par l'intermédiaire de la scène, le théâtre et la poésie se rencontrent au carrefour des arts pour douer la création de religiosité : « Notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d'arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractère religieux ou officiel [...]. » (Mallarmé, 1951 :313). Si, pour Mallarmé, le théâtre réel ne s'accommode pas à ses convictions de la représentation, la danse, par contre, par l'intermédiaire du ballet, lui, permet d'établir un lien entre le théâtre et le Livre. En effet, le ballet, selon Mallarmé, est « la forme théâtre de poésie par excellence » (1951 :304). Cet art de l'espace, qui se caractérise par un jeu chorégraphique, offre une infinité de possibilités séquentielles à l'image de l'écriture : « [...] avec la métamorphose adéquate d'images, ils ne disposent qu'un Ballet, représentable ; quels élans et si plus spacieux, que multiplie à la vision leur strophe. » (Mallarmé, 1951 :312). En plus, le ballet annihile le caractère individuel et identitaire de l'acteur et favorise la communion collective et spirituelle, qui est le moule des rituels et des liturgies communautaires, d'autant plus qu'il est l'« adjuvant et le paradis de toute spiritualité » (1951 :305) : [...] toute la Danse n'étant que de cet acte que la mystérieuse interprétation sacrée. (Mallarmé, 1951 :305). A la place des acteurs qui envahissent l'espace scénique, Mallarmé préfère des danseuses qui la valorisent par d'infinies figures rythmiques qui articulent le motif d'ensemble du ballet. C'est pourquoi, dans cet univers symbolique de signes, la danseuse devient un « emblème », « une métaphore » et non, comme chez l'acteur, un individu :

Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet ! A savoir que la danseuse « n'est pas une femme qui danse », pour ces motifs juxtaposés qu'elle « n'est pas une femme » mais une métaphore résumant un des aspects de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et « qu'elle ne danse pas », suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la réaction : poème dégagé enfin de tout appareil du scribe.

Mallarmé (1951 :304)

Les danseuses du ballet, à l'image des mots de la poésie ne se limitent pas seulement à des fonctions représentatives, mais elles exercent aussi des fonctions métaphysiques. La danse, par son « écriture corporelle » (Mallarmé, 1951 :304) inscrite au cœur de la scène « vierge », libère l'imagination et offre de sublimes visions :

Quand, au lever de rideau, [...] apparaît [...] la danseuse : le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtura, fleurira la figure. Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclats, selon la vue que dispense la représentante çà et là de l'idée à la rampe.

Mallarmé (1951 :308)

Si la danse cautionne une « écriture corporelle » des danseuses, elle exige « une lecture transformelle » : une lecture des signes et des figures par le public. A la différence de la lecture poétique qui exige une certaine culture littéraire, la danse, elle pourrait se révéler comme un spectacle destiné à un public même illettré. Ainsi, la lecture de la danse se veut immédiate et sensible car elle libère l'imagination et réveille l'instinct poétique de l'homme ou plutôt du spectateur :

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 étrange, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons « Que peut signifier ceci » ou mieux, d'inspiration « le lire ».

Mallarmé (1951 :307)

Mais, cette lecture sensible permet aussi de saisir le vertigineux jeu des voiles de la danseuse. Ce qui se dévoile par cette symbolique, c'est un secret de l'homme : « [...] alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers la voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. » (Mallarmé, 1951 :307). Si la danse, à l'image du théâtre, constitue pour Mallarmé le « Temple initiale ouvert sur les vrais temps » (Bertrand Marchal, 1975 :231), c'est qu'elle se révèle une expérience mystique qui porte l'âme aux croisées de toutes les expériences, comme celle de la musique. Par ailleurs, de la danse au mime, pour qui du reste Mallarmé accorde une grande importance, la fiction doit prendre le pas sur l'action dramatique. Car le poète est convaincu qu'« une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe en fin de compte rien » (Mallarmé, 1951 :295). Dans une synthèse de représentation entre poésie, théâtre et danse, la fiction offre une diversité de visions et de motifs :

L'opération, ou poésie, par excellence et le théâtre. Immédiatement le ballet résulte allégorique [...]. A déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen : elle le pique d'une sûre pointe, le pose ; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, « fictif ou momentané.

Mallarmé (1951 :296)

Dans cette perspective d'une écriture à la croisée des arts, la réflexion de Mallarmé sur la représentation théâtrale se présente comme une « figuration plastique » (1951 :541) : « [...] dans l'idéale peinture de la scène tout se meut selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule. (Mallarmé, 1951 :301). À cet effet, la peinture, tel un support qui vient résoudre le souci d'une « description plastique [...] extérieure » (Mallarmé, 1995 :221), constitue un motif de l'esthétique mallarméenne. En

fait, beaucoup de poèmes, ceux qui abondent d'images féminines et de paysages, apparaissent comme de véritables tableaux. De même, dans cette logique d'une poésie synthétique, la musique y demeure essentielle et s'articule autour de deux axes : l'axe social et l'axe métaphysique. À l'image du théâtre, Mallarmé accorde un grand intérêt à la musique en ce qu'elle se révèle comme une manifestation collective aux allures d'un rituel religieux. Si la foule est le point commun de ses arts, il n'en demeure pas moins que la musique, par ses sortilèges et ses mystères, permet de communier avec soi et avec les autres. L'union des âmes dans la foule, « cette multitude satisfaite par le menu jeu de l'existence » (Mallarmé, 1951 :388), constitue une liturgie qui permet de retrouver la grandeur primitive de l'humanité, ce que Bertrand Marchal appelle « l'inconscient religieux de l'homme éternel » (1988 :274): « Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène [...]. » (Mallarmé, 1951 :393). Si la musique et la foule constituent « une pâte mystique » (Albert Thibaudet, 1926 :373), c'est qu'elles procurent au poète une sorte de tension mystérieuse et une vision sublimée, expliquant ainsi l'intérêt de Mallarmé pour les concerts. Même si Mallarmé est fortement influencé par la conception wagnérienne de la musique, qui prône la reconquête d'une langue maternelle permettant l'expression du « purement humain libéré de toute convention » (1951 :649), la musique se révèle un ferment qui permet de renouer avec l'antique origine de l'homme :

Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer.

Mallarmé (1951 :367)

Mais, la réflexion sur la musique, chez Mallarmé, ne peut être envisagée sans rapport avec les Lettres. Ainsi la musique et Lettres sont indissociables et se révèlent comme des parallèles qui reflètent deux réalités contrastées mais complémentaires, la lumière et les ténèbres : « [...] la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. » (Mallarmé, 1951 :649). En outre, jouer sur « les touches du clavier verbal » (1951 :648), pour Mallarmé, c'est décliner une infinité de partition rythmée avec les mots et les lettres. Au-delà des multiples combinaisons de sens et de fusions, cette métaphore musicale démontre l'intérêt qu'il accorde à la musique. Cet intérêt se porte ici sur le rythme, qui est l'âme de la musique, et que Mallarmé envisage dans sa poésie d'en faire un « rythme essentiel » afin de saisir les mystères de l'existence.

Par ailleurs, la musique atteint une dimension métaphysique en ce qu'elle représente pour Mallarmé « le dernier et plénier culte humain » (1951 :388). Par ses harmonies mystérieuses, elle dégage « une espèce d'osmose sensible » (B. Marchal, 1988 :277) qui autorise la communion de la foule dans cette aura de mystère. Ainsi, la musique offre, à l'image du théâtre, le spectacle d'« une foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur ». (Mallarmé, 1951 :649) Mais la musique, chez Mallarmé, ne peut être comprise en dehors de sa dimension cosmique. A cet effet, elle ne peut être prise en compte sans sa liaison avec la nature, plus précisément avec le cycle saisonnier. Le temps de la musique devient pour le poète un temps liturgique très révélateur, car c'est dans cette période que

s'effectue la symbolique d'une correspondance imaginaire entre le visible et l'invisible. C'est la célébration des fastes de « la liturgie automnale », la saison des concerts qui se superpose à la célébration de la nature en automne, « un temps de suspens magique entre la lumière et l'ombre » (B. Marchal, 1988 :278). Ainsi, le destin littéraire de Mallarmé est un destin marqué d'une « double expérience sacrée de la nature et de la musique ». (B. Marchal, 1988 :279) En fait la nature et la musique apparaissent comme « le double adjuvant » des Lettres, Mallarmé expose la nature comme un théâtre où se joue sur la vaste scène de l'existence et de l'imaginaire, « la tragédie de l'homme ». En échos aux Dieux antiques, le poète est à la quête d'une nature révélatrice d'un souffle religieux et dont seuls les sortilèges musicaux traduisent la résonance. A ce stade, la correspondance entre la musique et la nature procède d'une interaction subtile entre réalité et imaginaire, tragédie et révélation mystique. Mais l'intérêt d'une telle correspondance ne trouve toute sa signification chez Mallarmé que dans une perspective purement esthétique. En effet, chez Mallarmé, le verbe, et au-delà l'écriture, ont l'ambition de reprendre à la musique, son bien. La musique comme l'écriture, a le pouvoir de suggérer les éléments de la nature par l'entremise de l'abstraction pour aboutir à ce qu'il appelle des « signes d'abréviation mentale » (1951 :404). En réalité, c'est une véritable transposition musicale de la nature, cette « divine transposition » (1995 :522), que Mallarmé utilise comme la clef de voûte de toute son œuvre. La poésie ainsi devient, au-delà de la symphonie des mots, une célébration symbolique du « répertoire de la nature et du ciel » (1951 :385) qui expose le drame de l'homme.

Par ailleurs, l'éclectisme mallarméen se repère même jusque dans le genre du conte. Genre d'apparence « mineure » reposant sur un schéma actantiel, le conte apparaît de prime abord, chez Mallarmé, comme simple et puéril. Mais, cette apparente simplicité cache en subtilité une complexité suggestive et esthétique. En effet, le conte a suscité chez Mallarmé une triple posture : celle du traducteur, de l'éditeur et celle de l'écrivain qui réécrit un conte déjà existant. Une lettre inédite de sa correspondance, datée du 16 octobre 1880, nous informe que Mallarmé a décidé de traduire pour l'éditeur Georges Charpentier l'œuvre anglaise, *L'étoile des fées* de W.C. Elphinstone Hope. D'ailleurs, cette traduction est réalisée en un mois car dans une lettre datant du 16 novembre, Mallarmé signale qu'il a achevé presque le travail. Ceci laisse penser que la traduction, pour lui, était une chose aisée et contrairement à la création poétique où il doit innover un langage. En outre, Mallarmé s'est intéressé au conte arabe *Vathek* comme, il l'indique lui-même, « une fantaisie de bibliophile ». S'il s'évertue à présenter une préface soignée, ce n'est guère pour l'intérêt du thème traité dans le conte, mais c'est plutôt pour la force des événements narratifs à travers le schéma actantiel. L'intensité dramatique qui sous-tend le poème constitue un regain d'intérêt pour Mallarmé épris de sensations fortes. C'est cette intensité dramatique qu'il retrouve dans le théâtre par le biais du ballet et qu'il traduit dans *Igitur* et *Un coup de dés*. L'autre posture de Mallarmé par rapport au conte, c'est la réécriture de quatre des sept Contes et légendes de l'Inde ancienne de Mary Summer : *La Fausse Vieille*, *Naïa* et *Damayantî*, *le Mort vivant* et *le Portrait enchanté*. Mais, au-delà de la réécriture, la structure de ces contes fascine Mallarmé en ce qu'elle porte les actes liés au hasard, et précisément l'image du dés, thèmes qu'on retrouve dans *Un Coup de dés* et dans son conte *Igitur*. En somme, cette inclination à traduire et à réécrire les contes suggèrent un désir de chasser les démons de l'impuissance qui guettent le poète aux détours de la création poétique. C'est la raison pour laquelle *Igitur*, ce fragment de conte, reflète la volonté de Mallarmé de chasser ses hantises et ses angoisses. Ce travail sur les contes lui permet de retrouver sa verve et sa fertilité qui lui avaient fait paradoxalement défaut dans sa création poétique. A cet effet, la structure séquentielle

d'*Igitur* inspirée de celle des contes replace l'intensité dramatique et actantielle au centre d'une écriture en foisonnement thématique. Le délire verbal institue une ligne déstructurante qui inscrit l'acte d'écrire dans une sorte d'auto-thérapie. Ainsi, Mallarmé confesse à Cazalis : « [...] je te dirai un seul mot de mon travail que je te porterai l'été prochain : c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance [...]. S'il est fait (le conte), je suis guéri ; simila similibus. » (Mallarmé, 1995 :451- 452) Mais, ce qui est notoire chez Mallarmé, c'est que ce conte, au lieu de suivre une logique de l'enchaînement narratif se construit sans une cohérence des faits narratifs. A cet égard, *Igitur* instaure une démarcation par rapport à l'analyse structurale propre aux théoriciens tels que Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas. La structure narrative dans *Igitur* interpelle, ce que le poète lui-même nomme, « une disposition mentale » chez le lecteur qui inspecte, à travers ce déchaînement verbal, une sorte de naïveté feinte. La discontinuité des faits, qui régit l'indétermination des actes, travestit la logique narrative et séquentielle du conte. C'est pourquoi *Igitur* constitue un « anti-conte », puisqu'il peut être perçu comme une situation indéterminée d'où transitent une perception morale en latence et le merveilleux en filigrane. En somme, l'essence du conte chez Mallarmé, dans toutes ses perspectives de traduction, de réécriture et d'édition, demeure la puissance du merveilleux qui instaure la fiction et institue le rêve, une des pierres angulaires dans l'architecture de son œuvre.

Conclusion :

La poésie de Mallarmé se révèle dans toute sa splendeur comme une œuvre obscure et complexe. Elle est une synthèse d'un art créatif savamment ficelé, une sorte de greffe esthétique à la croisée des arts. En outre le symbole devient comme une sorte de coffre dans lequel le poète enferme le message. Et c'est aux confins d'une profonde et soutenue analyse du rapport entre le signifié, l'idée (le concept), l'objet, le symbolisme et surtout à travers ce florilège de sensations et de suggestions que le lecteur doit chercher à dévoiler les sortilèges de la création poétique. Mais cette complexité et cet hermétisme ne doivent pas être un renoncement pour la compréhension de l'œuvre. Tout ce que Mallarmé a écrit est à la hauteur de la pensée humaine. Ainsi, pour comprendre son œuvre, il faudrait prendre les méandres de la création poétique et détruire ce « mythe » de l'hermétisme mallarméen et saisir, au-delà de « cette esthétique d'indirection », ce qui rebute et fascine chez cet « artiste délicat des mots » (Albert Thibaudet, 1926 :232) dans son extraordinaire alchimie de la création.

Références bibliographiques

- Baudelaire, C. (1975). Œuvres complètes, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II.
- Baudelaire, C. (1989). Les Fleurs du Mal, Paris, coll. « Pocket ».
- Bénichou, P. (1995). Selon Mallarmé, Paris, Gallimard.
- Cohn, R. (1951). L'œuvre de Mallarmé ; un coup de dés, Paris, Librairie Les Lettres.
- Delfel, G. (1951). L'esthétique de Stéphane Mallarmé, Paris, Flammarion.
- Foucault, M. (2001). Dits et écrits, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- Mallarmé, S. (1995). Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898, avec des Lettres inédites, Edition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».
- Mallarmé, S. (1951). Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Marchal B. (1998). Mallarmé, Paris, Presses de l'Université de Sorbonne.

- Marchal, B. (1985). *Lecture de Mallarmé*, Paris, Corti.
- Marchal, B. (1988). *La religion de Mallarmé*, Paris, Corti.
- Mauron, C. (1968). *Mallarmé l'obscur*, Paris, Corti.
- Meschonnic, H. (1985). *Stéphane Mallarmé, Ecrits sur le Livre*, Paris, Eclat, coll. « Philosophie imaginaire ».
- Michaud, G. (1953). *Mallarmé : l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Bovin.
- Nicolas, H. (1963). *Mallarmé et le symbolisme*, Paris, Larousse.
- Sollers, P. (1971). *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.
- Thibaudet, A. (1926). *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.