

Un aspect important de cette « dimension » père-fils (relation paradoxale) que Mallarmé développe dans le Poème final, est la relation entre l'Homme ancestral, plein de hardiesse, et sa version ultérieure plus fragile, le « fils », sensible et civilisé. Ce point a été étudié dans mon ouvrage (C, pp. 193-194) à propos des Pages 4 et 5, où je signalais que Mallarmé l'avait exploré dans ses essais *Conflit* et *Confrontation*. Comme toutes les grandes relations référant au Devenir dans le Poème, celle-ci est de nature spirale, c'est-à-dire que le fils est, ou peut être, plus fort et rude que le père, soit parce qu'on peut retrouver en lui un type ancien, soit de manière intériorisée : d'où la *raison virile* (Page 7) attribuée à la silhouette hamletienne qui procède et surgit du vieux *Maître*. Dans *Le « Livre »*, les choses sont présentées comme suit : « il faut que jeune/en lui se livrant au rêve... un ouvrier/homme... vienne [à la tombe du prêtre-père] pour savoir mystère, avant de se marier » (p. 30). Ce jeune homme, qui rappelle clairement la jeunesse du vieil homme (ou celle de la race, type ancestral rude et fort) ouvre la voie à un avenir concret, malgré l'ascèse du prêtre ; comme entre Mallarmé et son fils, une union mystique existe entre le poète-prêtre et le jeune homme normal, ce qui entraîne une sorte de parthénogenèse mâle, une œuvre, donnant naissance à une nouvelle société. On retrouve ici l'ensemble de la relation féconde entre Mallarmé et « la foule », laquelle, comme on a dit, est un corollaire de la « dimension » père-fils (active-passive). Cet homme actif, latent chez Mallarmé, est celui qui *produira*, qui dépassera le dilemme de son désir : à la fois rester pur (anonyme) et engendrer l'œuvre. Cet homme actif, ce personnage, investit le prêtre-esprit à la pureté anonyme, et prend forme vivante. Immédiatement, le dilemme apparaît que, pour vivre, il lui faut être un homme exceptionnel afin de participer au mystère, et pourtant ne pas l'être. Dilemme exploré pp. 31-32 : dans la mesure où l'homme est initié il sort de la « tombe » de claustration ascétique (et de faim, cf. Saint Jean, N, p. 119) du prêtre, avec un savoir « sacré ou mort » (p. 31) ; mais dans la mesure où il doit vivre et produire « il n'a le droit à ces cieux » (p. 32). Dans ce deuxième cas, il est relié à la « foule » (p. 32). Ceci implique la supériorité de la foule, ou de l'homme ordinaire, sur le poète, s'agissant de production. Et ceci implique aussi cette réserve : « de sorte que si inférieur si pas par la sienne [*pensée* : donc, il n'est pas original], supérieur car il nous foule, etc. » (p. 32) ; à savoir que l'homme actif marche, en quelque sorte, sur la tombe du poète anonyme et sacrificiel. Ce caractère paradoxal de l'homme (et de la foule qu'il représente) est ce à quoi Mallarmé fait allusion dans sa célèbre formule : « La Foule (où inclus le génie) » (383).

Cette solution semble finalement satisfaire le sentiment de l'injustice sociale, qui revient de temps en temps chez Mallarmé : pourquoi faut-il que lui, le poète poursuivi par la souffrance, ne reçoive que si peu des satisfactions ordinaires de l'existence ? Elle le réconcilie avec les masses de son temps, adorées et détestées à la fois : « prêtre/...souffre indûment... se plaint au nom de justice... » ; et, dans une note, « ouvrier... revienne l'en tirer... de mystère qu'on ne peut savoir qu'en l'accomplissant – amour – preuve – enfant » (p. 33). Cette amertume momentanée perçait déjà dans le *Tombeau d'Anatole* : « société vile qui devait l'écraser/peut-être » (son fils eût été écrasé par la foule s'il avait vécu). Mais, comme Paul Bénichou l'a fait remarquer dans un excellent article (« Mallarmé et le public »), Mallarmé finissait toujours par retrouver les masses, et rêvait de leur servir de guide spirituel vers une nouvelle ère, grâce à un rituel ou mythe absolu remplaçant les religions désuètes.

Rappelons-nous l'invocation émouvante à la foule dans *Toast funèbre* : « Ô vous oubliez une croyance sombre ». Et nous pouvons nous demander si *ouvrier* ne renvoie pas

en partie à un intérêt au moins passager de Mallarmé pour les grands mouvements sociaux de son temps : apparition de la classe ouvrière et de son idéologie, le marxisme. Il y a toujours chez le poète quelque chose du révolutionnaire en politique, et Mallarmé était porté à prendre la défense des opprimés : anarchistes comme ses amis Fénéon et Tailhade, ou occultistes (qui faisaient l'objet de persécutions), ou encore Lesseps ou Dreyfus.

Ceci se manifeste dans divers passages du *Coup de Dés*. Page 4, « au nom des flots/un envahit le chef » constitue, comme il a été dit dans C, p. 187, un motif œdipien où le fils remplace le père dans un groupe aussi bien qu'au plan individuel, un peu comme dans la relation paradoxale maître-esclave de Hegel. *Quiconque*, Page 7, montre que la silhouette princière, amère, qui représente avant tout le poète, est aussi l'homme ordinaire qu'il incarne au terme et à l'origine de la Création.

Dans le *Tombeau d'Anatole*, la mort du fils faisait naître un espoir insensé de survie, par l'intermédiaire d'un Livre, dans la mémoire future de sa race, d'où le passage : « il semble revenir – en le futur – ou leur race » ou encore « le sacrifice de l'enfant... pour/... cité hommes » (f. 52). Cette perspective survit clairement dans le cahier et dans le *Coup de Dés*, bien que, dans ce dernier cas, l'espoir soit atténué par une plus grande ambiguïté. Mallarmé, qui avait depuis longtemps renoncé à la croyance traditionnelle en l'immortalité, avait parfois une représentation pessimiste du destin cosmique (cf. le « soleil mortel » de *Toast Funèbre*). L'Apocalypse dépeinte dans le *Coup de Dés* est-elle vraiment finale ? La question reste ouverte, évidemment.

Cette suite d'événements cruciaux – naître, grandir en luttant pour vivre, se marier, mourir, survivre dans sa descendance ou dans une œuvre – dans le grand drame universel est le fil conducteur qui parcourt les notations obscures de ce cahier. Il est accompagné de diverses suggestions incertaines qui rappellent en général d'autres fragments antérieurs déposés sur le chemin qui conduit à l'Œuvre, ou qui n'en sont pas loin : *Igitur*, le projet de drame décrit par George Moore, les notes pour un Théâtre (y compris Danse et Musique), *Hérodiade*, etc. Beaucoup de ces matériaux ont été rejetés par la suite, comme étant, sans nul doute, trop anecdotiques ou histrioniques, inadaptés au jeu libéré et polyvalent du Poème. Beaucoup ne s'y rattachent que de manière oblique : ceci demanderait une longue étude, qui mériterait indéniablement d'être entreprise.

III

NOUVELLES RÉFLEXIONS SUR LE *COUP DE DÉS*

Depuis la parution, en 1951, de mon *Œuvre de Mallarmé*, reprenant la lecture de Mallarmé (et des textes nouvellement publiés) et des écrivains les plus proches de lui, j'ai eu l'occasion de rencontrer de nombreux passages qui donnent un éclairage nouveau sur le texte exigeant, souvent obscur, du *Coup de Dés*. Le présent chapitre a pour objet de

récapituler ces observations et de relever les découvertes (et les erreurs) des chercheurs qui se sont intéressés récemment à la question. D'une façon générale, ces matériaux nouveaux ont confirmé l'interprétation que j'avais proposée ; mais quelques mises au point sont cependant souhaitables ici ou là.

À l'introduction générale sur la théorie de Mallarmé, il serait avantageux d'ajouter quelques-unes des annotations contenues dans *Le « Livre »* : comme l'a fait remarquer Suzanne Bernard¹, elles confortent le point de vue présenté dans *L'Œuvre de Mallarmé*, à savoir que « la symphonique équation » (*La Musique et les Lettres*, p. 646) est le noyau des spéculations métaphysiques de Mallarmé et au cœur du Poème. Page après page du cahier où il s'efforçait de dessiner les contours de son Œuvre à venir, on voit le poète se livrer à des recherches sur le schéma croisé que j'ai appelé la « double polarité » : c'est le cas, par exemple, pp. 70B, 72B, 80B, 87A. Par endroits (p. 141 bis, par exemple) des dimensions supplémentaires de « multipolarité » (comme je l'ai dénommée) sont mises en jeu. On pourrait ajouter à cela des indications rencontrées dans le *Tombeau d'Anatole*, comme la relation familiale tétrapolaire (qui a été examinée plus haut). Pour finir, on trouve dans l'essai de Baudelaire sur Hugo un passage fascinant, dont il me semble désormais qu'il a exercé une influence considérable sur la pensée de Mallarmé :

Comment le père *un* a-t-il pu engendrer la dualité et s'est-il enfin métamorphosé en une population innombrable de nombres ? Mystère ! La totalité infinie de nombres doit-elle ou peut-elle se concentrer de nouveau dans l'unité originelle ? Mystère !

Cette évolution en quatre phases correspond précisément, point par point, à ce que, faute de mieux, j'ai appelé le « cycle mallarméen », qui tient un rôle important dans la structure d'ensemble du Poème (en corollaire de la « symphonique équation », tétrapolaire) et qu'on trouve résumé clairement en microcosme à la Page 9 : *existât-il/commençât-il et cessât-il : se chiffât-il/enfin... illuminât-il*.

Ces idées-là remontent, bien sûr, à une longue tradition mystique (y compris Nicolas de Cusa et, plus directement, l'*Eureka* de Poe) qui a été étudiée dans C, p. 57 ; mais il n'en reste pas moins que l'essai de Baudelaire a certainement dû stimuler et réveiller la réflexion de Mallarmé dans cette direction. D'autres passages de l'essai semblent aussi avoir eu quelque influence sur une partie des images et du vocabulaire du Poème. Par exemple, le ciel « d'où le mystère repousse la pensée découragée » n'est pas sans rapport avec les aspirations vaincues de l'*aile* métaphysique de la Page 3 ; « de nouveaux univers, jaillissant de la pensée de Celui dont l'unique bonheur et l'unique fonction sont de produire sans cesse », est à rapprocher de la formule, aux résonances cosmiques-Érotiques, *Toute pensée émet un Coup de Dés* (Page 11). Enfin, « Par suite de quelles circonstances historiques, fatalités philosophiques, conjonctions sidérales, cet homme [Hugo] est-il né parmi nous », correspond incontestablement à *conjonctions... probabilité... né* (Page 5) : il s'agit là de la naissance d'un homme, et, plus précisément, d'un poète.

Dans les pages qui suivent, nous étudierons d'autres points de contact analogues, en suivant l'ordre du texte.

1. *Mallarmé et la Musique*, p. 143, note 226.

Page 1

L'expression initiale, UN COUP DE DÉS, évoque un éclat de lumière originel, « avalanches d'or... au jour/Premier » (*Les Fleurs*), naissance de la création (C, p. 119) ; comparez à « Celui... Qui lança le soleil en la voûte éternelle » (12) (en remarquant, Page 2, que le *coup* est lancé en des circonstances éternelles). Cet emploi du mot *coup*, dont on a déjà ici donné divers exemples, se retrouve aussi dans « la nuit tout à coup violée » (N, p. 203) et « éblouis... tout à coup » (N, p. 204) ; « coup fatal illuminant l'âme » (T, f. 142). Un équivalent enjoué est donné par « coups d'épingle stellaires » (cf. *issu stellaire*, Page 9) dans « l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit... selon quelques coups d'épingle stellaires » (303).

La nature paradoxale, à la fois négative et positive, du *coup* originel, est mise en évidence par d'autres emplois du terme : « les noirs coups triomphaux/De cette faux » (N, f. 185) ; « coup de trahison de mort » (T, f. 36). Ce coup initial ressurgit dans d'innombrables expressions nées de lui à mesure que l'évolution de la vie conduit à l'homme et à ses œuvres ; Baudelaire évoquait un processus semblable dans son *Poème du haschish* : « l'homme... a... cherché... dans tous les temps, les moyens de fuir... son habitacle de fange et... "d'emporter le Paradis d'un seul coup" ».

Ce que disent les hirondelles, de Gautier (qui a probablement inspiré le titre de *Ce que disent les trois cigognes* et les images de soleil couchant de certains autres *juvenilia* de Mallarmé, voir ML, p. 200) présente le soleil originel comme l'image de la gloire perdue de l'homme qu'il tente éternellement de retrouver sur les ailes de ses aspirations, qui sont, hélas, brisées.

Des ailes ! des ailes ! des ailes !...
Comme dans le chant de Ruckert,
Pour voler, là-bas avec elles
Au soleil d'or, au printemps vert !
Je comprends tout ce qu'elles disent,
Car le poète est un oiseau ;
Mais, captif, ses élans se brisent
Contre un invisible réseau.

Ceci est bien entendu fortement en rapport avec l'image de l'aile de la Page 3, qui sera examinée plus loin. Mais nous noterons en passant la rime *ailles-elles* : voir C, p. 144.

DÉS : une connotation importante de *dés* ou *dé*, est le mot *dé* en vieux français (dans « au nom dé » par exemple), au sens de « Dieu », cf. français moderne *déité*.

On retrouve l'idée d'un Jeu cosmique dans « des circonstances éternelles », accompagné d'une imagerie océanique, dans Banville :

Écoute frissonner le flot noir de la vie
Et jette l'avenir aux chances du destin
(*Les Cariatides*)

Page 2

JAMAIS : la perspective *sub specie aeternitatis* du *coup* créateur est celle de « travailler avec mystère en vue de plus tard ou *jamais* » (*Autobiographie*, p. 644).

du fond d'un naufrage : ceci renvoie en partie au thème de la régénération cyclique qui est un thème dominant du *Poème* (C, p. 53) : le *COUP* originel émerge paradoxalement d'un désastre cosmique antérieur (« désastre obscur », *Tombeau d'Edgar Poe*).

À la Page 3, *blanchi*, que nous avons vu comme résurgence de la lumière originelle (Éros), issue du déchirement des ténèbres ambiguës de la source absolue (*Abîme*), est déjà présent, de manière analogue, dans « des tréfonds... basalte/lieu du plus noir secret/Pour voile/Sinistrement blanchit et s'illumine » (N, p. 192). Un aspect du *voile* de la Page 3 – concrétisation de *blanchi* à la fois écume, voilure et voilage, est également présent ici.

Comparer : « Oh ! *mal* traître... la vierge se fait Ange... une aile étrange blanchit » (6).

Blanchi a été longuement étudié et présenté comme Éros (incorporant une sorte de « lait » universalisé, sève de vie), aussi bien dans mon ouvrage de 1951 que dans *Towards the Poems of Mallarmé*. Cette interprétation se justifie encore mieux si on compare l'expression « blanchit l'étoile sibylline » (258) et la phrase « coule en blancheur sibylline la femme » (*Don du poème*) et si on la rapproche de la « nourrice » sibylline d'*Hérodiade*, dont le lait paradisiaque bu par la princesse (Scène) est un thème clé de tout le *Mystère*.

Blanchi, comme il a été dit, renvoie également à toutes les formes filles du Devenir et, dans mon étude, j'ai énuméré quelques-unes des possibilités, y compris, en premier lieu, l'« écume » (mentionnée expressément comme étant le fluide cosmique à la Page 9, les *écumes originelles*) sur l'océan des âges, et la *plume* qui symbolise la vision suprême d'un fils ultime de l'humanité, un poète ; et ainsi de suite. À cette liste, aurait pu être ajoutée la représentation d'un nuage (*aile*, Page 3, réfère peut-être, de manière ambiguë, à un nuage), symbolisme proche, chez Mallarmé, de celui de *plume* (et *écume*), comme on l'aperçoit dans des poèmes de jeunesse comme *Le Nuage*. Ceci ne modifie pas le schéma de base, comme on le verra plus loin ; mais la nuance mérite qu'on l'observe. Elle souligne momentanément l'idéalité de *blanchi* – qui est en fait, dans le Poème, très ambigu et réfère, avec des variations fréquentes, à « l'en haut » (l'idéal) et à « l'en bas » (le terre-à-terre, le corporel, le sensuel). Dans le petit poème de jeunesse intitulé *Le Nuage*, cet idéalisme juvénile est évident :

Nuage es-tu l'écume
De l'océan céleste au flot limpide et pur ?
Es-tu la blanche plume
Que détacha la brise, en traversant l'azur,
De l'aile d'un des anges ?...

De sorte que nous voyons que l'image de la *plume* de la Page 7, qui sera étudiée plus loin, peut être également rapprochée de l'image momentanée du nuage, bien qu'elle renvoie surtout par excellence aux écumes et au lait originel – *écumes originelles* (Page 9) – comme on peut le constater déjà dans ce poème de jeunesse. En tout cas, comme il a été dit, ces deux notions – nuage et écume – n'en font presque qu'une seule dans la pensée de Mallarmé et sont d'ailleurs proches l'une de l'autre dans la réalité : l'écume (et la *plume* qu'elle devient) a, en un sens, le caractère idéal et léger, aérien (en même temps que sensuel) d'un nuage ; un principe analogue volatilise l'eau en écume ou l'envoie dans l'air sous la forme d'un nuage évanescent. En résumé, l'idée du nuage que nous avons fait intervenir ne change pas grand-chose au tableau. Gardner Davies a raison de le voir comme un détail fugitif de l'ensemble ; mais il a certainement tort de fonder exclusivement toute son exégèse sur cette seule et monovalente interprétation.

furieux : ceci évoque un violent mouvement primordial venu des profondeurs de la vie et une éruption primitive de l'expression : interprétation qui s'appuie sur plusieurs

formules telles que « un flocon d'où soufflé ? furieux » (308) ou, renvoyant à une forme simple et instinctive du génie « la furie de [son] instinct » (*Propos sur la poésie*, p. 107) ; « la furie de bravoure » (532). Le lien avec *Abîme* est établi dans « Abîme d'exécution musicale... le plus tumultueux » (543). C'est le Mallarmé hardi, ancestral, instinctif, qui se montre ici, tel qu'il était, à la barre de son voilier (cf. le *Maître* de la Page 4) : « voilier avec furie », comme il se désignait lui-même (665).

Aile, renvoie à une aspiration générique, comme on l'a vu, et ceci est confirmé par de très nombreuses citations. L'aile comme vague de désir humain (sensuel ou idéalisé) qui surgit de la source originelle d'amour-lumière, cherchant à prendre son essor, mais condamnée *ab ovo* – *désespérément plane* – ressemble beaucoup à cette image de *Ouverture ancienne* :

Désespéré monter le vieil éclat voilé
 [...]
 De la voix languissant, nulle, sans acolyte,
 Jettera-t-il son or par dernières splendeurs
 Elle, encore, l'antienne aux versets demandeurs.
 Et, force du silence et des noires ténèbres
 À l'heure d'agonie et de luttes funèbres
 Tout rentre également en l'ancien passé,
 Fatidique, vaincu, monotone, lassé,
 Comme l'eau des bassins anciens se résigne.

L'aspiration manifestée par la voix, clairement assimilée à l'idée d'envol (il y a probablement un écho subtil de *aile* dans *Elle*, au quatrième vers), est tout aussi clairement associée à l'idée de mouvement de vague.

L'hymne de saint Jean reprend ce motif de l'envol (et de son échec) :

À quel psaume de nul antique antiphonaire
 Ouï *planer* ici comme un viril tonnerre...
 (N, p. 191)

Plus loin, dans ce même passage, l'image de la dentelle ressemble à l'écume-Éros de *blanchi* ; ce thème a été étudié longuement dans *Towards the Poems of Mallarmé*, à propos du *Cantique*.

Un autre fragment du *Mystère* (N, p. 172) présente la même image de l'aspiration, tentant *désespérément* de prendre son vol :

Désespérément et péremptoirement si

À rapprocher de : « J'aime cet effort même désespéré, je parle pour moi » (*Mallarmé chez lui*, p. 119).

Dans le passage suivant, on retrouve la même idée avec une nuance supplémentaire ; l'envol est surtout celui de la voix qui chante l'hymne ; son échec est symbolisé par une « aile » noire et ébouriffée (nuage d'orage) de nuit totale, ou de mort. Il y a là comme un duel entre deux créatures ailées, anges de lumière et de ténèbres, qui rappelle la célèbre « lutte avec Dieu... son aile osseuse » (*Propos sur la poésie*, p. 77) et l'« heure d'agonie et de luttes funèbres » de *Ouverture*, ci-dessus. L'aile de Dieu, en tant que prin-

cipe de mort, est osseuse, et ceci fait référence à la dureté implacable du destin ; à rapprocher des *durs os* de la Page 5, les os étant symbole de la mort (qu'on retrouve aussi chez la nourrice ancienne).

Ô, désespérément sous l'aile échevelée
Obscure de la nuit future violée
Quand ton morne penser ne monta pas plus haut
... le captif sursaut

Les deux principes opposés sont présents, dans une certaine mesure, dans l'aile même, qui évoque non seulement le ténébreux échec, mais aussi la tentative d'envol, éclair de la vision finale du prophète-poète qui, rivalisant avec Dieu, « violera la nuit » pour un bref instant de gloire où pourtant les germes de la défaite totale seront *ipso facto* présents.

Si on admet qu'un nuage est vu ici comme « aile », émissaire de la Nuit et/ou de l'Éros absolus, la suggestion de Davies que *l'aile* de la Page 3 est un nuage se trouve peut-être confirmée : mais il est certainement dans l'erreur quand il la voit comme étant cela exclusivement ou même principalement. En outre, étant donné qu'un nuage est une sorte d'équivalent sublimé de vague ou d'écume – Mallarmé (dans *Le Nuage* par ex.) le voyait comme tel – le schéma de base reste le même ; il représente une « vague » de la réalité matérielle et humaine qui tente de s'élever et qui retombe, vaincue par le mystère de la source originelle (*Abîme*) dont elle provient ou dont elle est une forme-fille (*la sienne*). Les textes où Mallarmé emploie *aile* manifestement dans ce sens ne manquent pas (alors que Davies ne peut citer qu'un seul exemple correspondant à son interprétation) ; de plus, *aile* est souvent associé à *plane*, au sens évident de « prend son vol » (tandis que Davies n'y lit que le seul sens de « plat ») ; citons par exemple : « Marie me fera *planer*... au-dessus [du gouffre] dans ses *ailes* d'ange » (Corr., p. 74) ; « le poète... c'est la foule qui est le niveau, et il *plane*... ange... l'homme... est sans *ailes* (259) » ; « le séraphin... ses *ailes* frissonnantes... *plana* » (*Mallarmé plus intime*, p. 28) ; « *contradictaires vols... orageux* [cf. *furieux*], *planant*... éperdu [cf. *désespérément*]... chaque *aile*... sursautements... de mer... d'écume [cf. *blanchi*] » (309) ; cette dernière citation se réfère à la danseuse, dont les élans résumant toute aspiration esthétique. Il est clair qu'une grande partie du vocabulaire et des images qui se rapportent à la danseuse ont été, dans le Poème, reportés sur une métaphore encore plus fondamentale de l'effort, de l'impétuosité d'une mer primitive sur le point de faire jaillir (si nous descendons la Page) les phénomènes de la vie. Plus loin dans le Poème, ce schéma sera repris en spirale à mesure qu'apparaissent de nouvelles formes de vie dans des tentatives successives de dominer le destin : procréation (Page 5) ou création artistique (Pages 6 à 9). Ce schéma en spirale du Devenir était l'essence du poème *Orphée* de Banville, dont les images ressemblent souvent à celles évoquées par Mallarmé :

La Muse reparaît sur l'écume des flots
... [le poète] dont le chant vif et clair
S'envole dans l'orage en feu comme l'éclair
Et *plane*...

Quand la silhouette du poète se dessine pleinement dans le Poème de Mallarmé, à la Page 7, l'image de *l'éclair* accompagne sa vision (*en foudre*).

L'ambivalence de *plane* et de *désespérément* appliqués à « l'aile » est analogue à « désir et mal de mes vertèbres... aile » dans *Quand l'ombre* ; cf. *mal à dresser le vol*, plus bas sur la Page 3 (la Chute originelle de l'Homme).

L'ambivalent *Abîme* est à la fois source des envois de l'esprit (Éros) et la source de leur défaite (Thanatos) ; il brise les essors des vagues, *couvrant les jaillissements/coupant au ras les bonds* ; si on admet que *aile* a partiellement le sens de *nuage*, il est possible que cette entité agisse comme agent de la défaite, bien qu'il soit assez difficile de se représenter un nuage comme quelque chose qui coupe ou aplatit. Mallarmé semble pourtant l'avoir vu comme tel dans *À la nue accablante tu* (où le nuage est, non pas une « aile », mais une étreinte « maternelle » diffuse, qui étouffe et écrase). Si bien que nous pouvons faire un peu de chemin avec Davies jusqu'à ce point¹. Mais, pour l'essentiel, c'est l'*Abîme* total qui est le meurtrier, semblable à cette « Mère qui nous pense et conçoit et [va nous] renier » (*Catholicisme*), le ciel-plafond contre lequel se brisent nos élans, le grand vide, « de peur de nous dissoudre » (N, p. 77) ; cf. « la matière... s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas » (Corr., p. 207) et l'air vide qui vainc le *col* (*s'interrompt*) dans *Surgi de la croupe*. Richard (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, pp. 227-228) donne le commentaire suivant : « le mouvement de l'aile brisée au plafond se retrouve plusieurs fois dans *Les Contemplations* »...

Jusqu'au zénith, plafond où l'espérance va
Se casser l'aile et d'où redescend la prière...

On a ici *l'aile retombée d'un mal à dresser le vol* de la Page 3. L'aile de *Quand l'ombre* – « ployé son aile » – n'est qu'un fléchissement de l'aspiration.

Une source possible de cette aile métaphysique se trouve dans le *Phèdre* de Platon, qui dépeint la vie comme une créature ailée tombée à terre et cherchant à retourner aux lieux de perfection d'où elle est venue (cf. le cygne de Mallarmé dans *Le vierge, le vivace*). Une autre est l'oiseau-esprit qu'on trouve dans de nombreux mythes (par ex. la colombe biblique), et qui pond son « œuf cosmique » (cf. la *coque* de la Page 3) sur les eaux primitives ; on trouve ceci, par exemple, dans le début du *Paradis perdu* de Milton. Mais tout cela ne fait que montrer le caractère universel de la vision personnelle de Mallarmé ; dans son *Autobiographie*, il parle de son Œuvre future comme étant une somme de tous les produits de l'imagination littéraire.

la sienne : un parallèle étroit à l'idée exprimée ici, à savoir que toute aspiration impulsive et irréfléchie de la vie retrouvera inévitablement la mémoire de sa source unique et fatale – la grande loi éternelle du rythme autodestructeur de la vie – se retrouve dans l'expression « mystère, Le sien ! » (390) : il s'agit ici de la foule, particulièrement ignorante, oublieuse du mystère de ses origines (oublieuse de l'Être, eût dit Heidegger) tant que l'art tragique ne le lui a pas rappelé.

coupant au ras les bonds : à rapprocher de Baudelaire :

Je te hais, Océan, tes bonds et tes tumultes
Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer
De l'homme vaincu...

1. L'aile du nuage de l'aube est vue comme retombant dans *Ouverture ancienne* ; et dans *Pan* (ML, p. 181) « aile des tempêtes/A refoulé les flots » évoque un coup de vent plutôt qu'un nuage.

très à l'intérieur : très justement, Davies précise « au fond de l'esprit », mais ceci ne fait que conforter l'interprétation métaphysique que j'ai proposée. Notons en passant que l'emploi qu'il cite de cette formule dans *Le Nénuphar blanc* a une signification physique et une signification subjective (bien que, selon son habitude, il ne retienne qu'une des deux). « Son miroir intérieur » [la surface de l'eau] se cache derrière les arbres aussi bien que dans la psyché (284).

L'ombre, comme on l'a dit, est une résurgence des ténèbres originelles, désormais associée à un principe concret « féminin » de dualité (l'ombre entre deux vagues). Cet aspect métapsychologique de l'univers imaginaire de Mallarmé, toujours mis en question par certains au mépris de toute évidence, a été pleinement reconnu, il y a peu – à son corps défendant, peut-être¹ – par Richard dans son *Univers imaginaire de Mallarmé* (p. 104).

la touffe contient aussi en elle l'espace troublant d'une ombre... ce nid central, creux, vide... l'image la plus sexuelle de l'accueil...

Sans faire la moindre référence aux remarques que j'ai présentées autrefois à ce sujet, il étudie ce point à propos du *Nénuphar blanc*. On a déjà vu, chapitre II, que le *Tombeau d'Anatole* apporte une confirmation détaillée de la position que j'ai adoptée sur ce point précis (*ombre-fosse-mère*). On trouve encore un autre emploi de *ombre* à valeur métapsychologique dans « fondations, dont l'ombre sérieuse augmente le soubassement, le confond et l'attache » (521) ; cf. « mère qui nous pense et nous conçoit » dans *Catholicisme*, qui fait aussi allusion aux fondations de la cathédrale.

Quant au principe de dualité, de nombreux apports récents viennent appuyer mes thèses : le bateau *penché de l'un ou l'autre bord* (et aussi *alternative*), que j'assimile à un principe féminin de fertilité dans la dualité (et plus tard, la multiplicité), se retrouve dans *Noces* : « se penche-t-elle d'un côté – de l'autre – montrant un sein – l'autre (N, p. 113). La note ajoutée ici, « selon ce sein, celui-là/identité », s'accorde avec l'implication métaphysique d'unité dans la dualité que j'ai longuement étudiée (C, p. 144) ; c'est le cas, par exemple, du schéma de l'unité devenue dualité qui a été analysé dans l'image de l'aile-vague unique se dédoublant. Ceci remonte peut-être à la traduction par Mallarmé de la *Dormeuse* de Poe, où le schéma est présent dans la tombe-matrice féminine : « quelque caveau qui souvent a fermé les ailes noires de ses oscillants panneaux » (203).

Cette image est dominante dans *Igitur* ; *oscillant*, dans la citation de Poe et dans *Igitur* – « l'oscillante hésitation... des panneaux... battement... volètement » (445-446) – se rattache directement à l'image féminine de *penché de l'un ou l'autre bord* (voir C, p. 157). Plusieurs fragments des *Noces* confirment le symbolisme de la dualité : ainsi le mariage mystique d'*Hérodiane* est-il « nubilité disjointe » (N, p. 80) ou « que je m'entrouvrise et reine triomphasse ». La formule *l'un ou l'autre* se retrouve dans « l'inex-

1. Ayant parcouru mon ouvrage, qu'il cite à maintes reprises, Richard refuse d'adhérer à ma thèse, selon laquelle le *Coup de Dés* est bien le projet ambitieux de Mallarmé ; et pourtant ses inventaires patients confirment dans le détail tout ce que j'ai pu écrire sur les images particulières du Poème. Mais il se refuse à la conclusion nécessaire, à savoir que, si toutes les parties sont présentes, la totalité ne peut pas être bien loin. Ceci, bien sûr, risquait de l'entraîner à un effort considérable d'analyse du texte lui-même qu'il n'était pas très disposé à entreprendre, ce qui n'a rien de surprenant étant donné l'immensité de la tâche qu'il avait déjà sur les bras ; il lui était donc plus facile de ne consacrer que quelques trois pages au Poème, et de se ranger à l'opinion dominante : à savoir que le *Coup de Dés* n'est rien de plus qu'un poème venant à la suite des autres, énigmatique sans aucun doute, mais ne méritant pas tant de bruit... et on passe au point suivant !

plicable sang déshonorant le lys/À jamais renversé de “l’une ou l’autre jambe” » (N, p. 78). Richard (p. 427), ici encore sans faire état d’aucune dette, note aussi la relation importante, que j’avais observée, entre ce motif et la « virginité [de la page] elle-même s’est divisée en ces fragments de candeur, *l’un et l’autre*, preuve nuptiale de l’idée » (387). Voir aussi « deux ailes » et « deux ailes de lumière », qui sont une chevelure de femme (*Mallarmé plus intime*, p. 35 et Corr., p. 34).

Aux chapitres II et III, nous avons vu comment ce thème se relie à l’image de la matrice-bateau, dans le *Tombeau d’Anatole* et plus particulièrement dans *Le « Livre »* (« ville flottante », etc.). *Alternative*, donne selon moi une autre image de la dualité et de la fluctuation fertile de *l’éternel féminin* (cf. le « bercement » du bateau dans *Le « Livre »*). Je faisais allusion, à ce sujet, (C, p. 154) à l’élément *native* : l’imagerie d’un poème posthume, intitulé *Alternative* (NNRF, Jan. 1954), confirme ce réseau de rapprochements. On retrouve dans l’image centrale de ce poème les vagues, les ondulations, féminines, des chevelures qui évoquent, comme dans le Poème, une existence terrestre transitoire :

Comme par les rideaux vagues
Se heurtent du vide *les vagues*
... les cheveux
Font luxueusement *renaître*
La lueur parjure de l’être...

Ce poème allait devenir *Quelle soie*, où la chevelure fertile devient une *native nue*. Les rideaux féminins réapparaissent dans *Une dentelle*, qui parle aussi beaucoup d’une naissance décevante (*naître-fenêtre*).

Dans *Le Forgeron* de Banville, la naissance d’Éros est évoquée comme suit :

Ainsi qu’un effrayant oiseau naquit l’Amour

Plus loin, le développement de la Page 3, dualité métaphysique procédant de l’unité, a été présenté comme suit par Banville :

Il [l’amour] renaît dans l’écume ; à présent il est deux ;
Ce voleur a volé la forme féminine

À rapprocher de « Vaste dualité fille d’un même effort » du même Banville (*Orphée*). L’ambiguïté de *vol* apparaît aussi Page 3 (C, p. 14). Le schéma métaphysique est clairement présent dans « un esprit qui *désespère* de l’absolu ; le roulement informe de flots de ténèbres, qui, par un miracle longuement analysé, viennent à se scinder et *battre* d’ici et de là » (Corr. 1877-1885, p. 259). Voir *bâtiment* (C, p. 156) et le *battement d’Igitur* (445-446).

Alternative, comme le suggère Davies, a aussi le sens d’une voile se *substituant* à l’image précédente de l’aile. Mais cet emploi littéral – le seul qui soit pris en considération par Davies – est de toute évidence rattaché à des allusions plus intéressantes que Davies néglige totalement.

Bâtiment : ce symbole de la matrice (C, p. 156), vaisseau de vie – « nef génératrice » (1259) est présent dans *Sagesse (X)* de Verlaine à propos de la *nef* d’une cathédrale :

C'est vers le moyen âge, énorme et délicat,
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât

Sur tes ailes de pierre, ô folle Cathédrale.

Mallarmé, comme nous l'avons vu chapitre III, a joué avec cette idée en parlant de « ville flottante » dans *Le « Livre »*.

Page 4

Au sujet de la Page 4, j'ai soutenu (C, p. 159) que le *Maître* est, plutôt que Mallarmé lui-même (comme le pensaient la plupart des commentateurs), l'Homme en général – *l'homme* évoqué au bas de la Page. Guy Michaud, tout particulièrement, a retenu cette interprétation qui suppose évidemment qu'on se place dans la vaste perspective d'un Poème cosmogonique et non pas dans celle du drame privé de la créativité comme la plupart des analystes le font. Les matériaux plus récents viennent à l'appui de cette thèse : c'est le cas, par exemple, des poèmes publiés dans *Mallarmé lycéen* dont nous avons parlé au chapitre II, 1. Mais il y a beaucoup de choses dans les documents publiés antérieurement que j'aurais pu citer : par exemple, l'image-clé de la Page est un coucher de soleil, exactement semblable à celui de l'essai sur Hamlet (299) ; dans cet événement symbolique, nous pouvons, dit le poète, « pénétrer le sens (notoire, le destin de l'homme) ». Et n'avait-il pas déjà dit dans le même essai que c'était là le seul sujet d'importance : « car il n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur » ? Ailleurs, il déclare que ce drame-là, c'est « L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une multiplicité de preuves./Ainsi le Mystère. » (545) ; ou encore « La Passion de l'homme » (296). Le *vieillard* qui apparaît dans le *Tombeau d'Anatole* et dans *Le « Livre »*, était, comme nous l'avons vu plus haut, au chapitre II, 2 et 3, cette figure ancienne – *l'aïeul*, Page 5 – qui comprenait en lui aussi bien le dernier avatar et truchement de l'Homme, à savoir le poète, et sa version antérieure, le type de l'ancêtre hardi (cf. « ouvrier » dans *Le « Livre »*).

Il est fascinant d'observer comment Valéry, qui ne s'est jamais exprimé ouvertement sur le contenu effectif du Poème, reprend certaines de ses images clés dans une œuvre mineure, *Sinistre : Abîme, coque et ombre*, de la Page 3, *ossements* et *lavée*, de la Page 5 ; le thème du naufrage comme drame central de la vie est au cœur de ce petit morceau si soigneusement fini et dont le héros central est l'Homme : « Homme total, je tremble et je calcule » – le héros de Mallarmé émerge *d'anciens calculs*. Je mentionne ce point à titre de pure curiosité, car il est bien évident que si nous partions à la recherche de tout ce que Valéry doit à son maître, nous n'aurions pas fini de sitôt. Un autre disciple de talent, Verhaeren, reproduit certaines images importantes de cette Page dans *Le Navire*, autre cosmogonie en réduction :

L'homme, qui maintenait à contre-vent la barre

Et maîtrisant ainsi les forces *unanimes*.

De son côté, Mallarmé était ici, certainement, redevable à Baudelaire (*Danse macabre*) :

Cadavres vernissés, Lovelaces *chenus*,
Le branle universel de la danse macabre
Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus ! [cf. *n'importe où*]
... risible *Humanité*.

Et, derrière Baudelaire, il y a bien sûr la longue tradition du *ubi sunt*.
L'écho *Maître-Mètre* que j'ai étudié (C, p. 162) a été exploité par Banville dans
À *Arsène Houssaye (Stalactites)* :

Au rythme ailé d'or.
Il fallait encor
Un maître
Fou de volupté,
Alors j'ai dompté
Le Mètre !

manœuvre : que ceci se rapporte à un homme déterminé, ancêtre hardi, peut-être un chef militaire, est une interprétation que confirme « cohue... la manœuvre des masses » (322).
conflagration de l'horizon unanime : le coucher de soleil comme rappel « panthéiste » de la gloire perdue de l'homme (C, p. 170) est déjà présent dans le poème de jeunesse intitulé *Pan* :

Voir, priant sur la mer, l'horizon s'enflammer
(ML, p. 185)

Dans cette image, *unanime* (comme dans les vers de Verhaeren cités plus haut) se réfère aux forces inexorables du destin manifestées dans une situation limite, ou, plus concrètement, au cercle ininterrompu des nuages d'orage entourant le « navire » qui sombre¹. J'ai noté la nature circulaire de cet *horizon* (C, p. 172) et les *o* du texte ont quelque chose à voir avec cet effet. *Spirite*, de Gautier, qui, selon Cellier, pourrait avoir laissé beaucoup de traces dans *Igitur*, etc. contient les passages suivants :

Ce qui le charmait surtout de la mer, c'était le vaste isolement, le cercle d'horizon...
Aussi jamais Malivert ne se sentait plus joyeux, plus libre, plus en possession de lui-même que lorsque, debout à la proue d'un navire... Près de Malivert, *Spirite* était descendu, sans bruit, comme une plume (cité par Cellier, p. 94).

Cellier rattache cette *plume* à un passage de *Sa tombe est fermée*, de Mallarmé. « Comme la mouette jette une plume d'aile » ; il la rapproche aussi de *La Fin de Satan* de Hugo, où une plume tombée de l'aile de l'archange déchu devient le germe de la liberté. Si intéressants que soient ces rapprochements, ils sont tout au plus des apports secondaires ; dans la dernière manière de Mallarmé, les symboles prennent une valeur infiniment plus riche et plus complexe.

esprit : à rapprocher de « Banville résume la tradition en ce mot : l'esprit... spirituel... lyriquement et comme la foudre » (522). Ceci s'accorde avec l'idée que j'ai

1. Cette suggestion, ainsi que quelques autres dont nous devons le remercier, se trouve dans un article non publié de Richard Weisberg.

exprimée, à savoir que l'esprit est ce que l'homme, l'homme traditionnel, a sauvé du désastre de ses plus hautes ambitions et transmet à son héritier, plus résolu, chez qui ceci deviendra la foudre de la Page 7, « Vieil esprit... devenant Intelligence » (1622).

bras : à rapprocher du monologue de *Hamlet* : « *To take arms against a sea of troubles* » (Weisberg).

envahit le chef : la gloire qui va couronner la tête donne une expression analogue dans *La chevelure vol* : « avec gloire la femme/Accomplit par son chef... l'exploit ».

coule en barbe soumise : « L'homme coule, poussé par l'homme qui le suit/Comme la lame » (ML, p. 177). Mon commentaire (C, p. 186-187) : « La vague est essentiellement la réalité à venir, un fils... il [le vieillard] tombe (*coule* : s'enfoncé) de plusieurs manières : mort, guerre, révolution, amour ». Cf. « Je disparaiss, entrez, enfants » (840). Au chapitre I, 2 nous avons noté « ta vie passe, coule » (T, f. 49). Au sujet de *chenu*, cf. « *the milky head/Of reverend Priam* » (*Hamlet*, II, 1 ; Weisberg). J'ai signalé (C, p. 184) le lien entre *chenu* et le complexe Éros-lait.

nauffrage cela direct de l'homme : Mithridate, le vieux roi navigateur de Racine, est « voisin du naufrage » ; son fils Xipharès est prêt à le remplacer, comme le suppose la transition de père à fils qui se manifeste à cet endroit du Poème.

Page 5

On a déjà longuement étudié la Page 5 en II, sections 2 et 3. Il convient de souligner une fois de plus que, bien que la mort d'Anatole ait évidemment stimulé les méditations de Mallarmé sur l'importante relation père-fils, elle est devenue quelque chose de beaucoup plus complexe et universalisé dans le Poème. Il ne faut pas oublier que la Page 5 n'est qu'une page sur un total de onze : ceci doit nous mettre en garde contre une interprétation trop personnelle, comme celle de Mauron par exemple.

conjonction : on a mentionné, plus haut dans ce chapitre, l'utilisation que Baudelaire fait pareillement de ce mot dans son essai sur Hugo.

démon : « l'homme/Fouetté par ce démon [l'Amour] (Banville, *Le Forgeron*), cf. « le radieux écrit *Le Forgeron* », p. 332.

rendu : dans l'esprit de Mallarmé, ce terme est associé à l'idée de l'enfance (l'amour comme retour à l'enfance, les enfants qu'on a comme restitution de notre propre enfance) : on en trouve une indication dans « une princesse rendue à l'enfance » (1451), qui évoque une nuit de noces.

lavée : au chapitre II, nous avons mentionné le *feuilleton* du *Tombeau d'Anatole* qui décrit comment la terre-mère accueille et dissout le corps de son « enfant » défunt. Dans *Sagesse* (III, n° 2) Verlaine emploie une image très voisine de celle de la Page 5 :

La mer ! Puisse-t-elle
Laver ta rancœur
La mer au grand cœur,
Ton aïeule, celle
Qui chante en berçant
Ton angoisse atroce

Il y a un exemple analogue dans les *Néréides* de Gautier : « Par le baiser des mers polis », qui rappelle *caressée et polie... par la vague*, Page 5 ; cf. aussi « ton ventre poli par la vague marine » (Banville, *Le Forgeron*). Dans son essai sur *Hamlet*, Mal-

larmé citait des vers de Banville où l'on trouve : « le vent te caresse, Hamlet, ô jeune Hamlet ». Cet Hamlet poétique et l'enfant caressé sont présents dans cette partie du Poème.

assouplie : cf. « Ô Satan... qui, magiquement, assouplis les vieux os [dans la mort] » (Baudelaire, *Les Litanies de Satan*).

durs os : j'ai rapproché ceci d'un principe paternel de dureté ; cette interprétation s'appuie sur le lien existant entre le père-guerrier et l'homme mort d'*Hérodiade* (N, p. 151) et sur un autre lien entre cet homme redoutable et la vieille nourrice froide qu'il a engagée et dont les vêtements d'hiver évoquent les *os froids* (N, pp. 146, 198). L'accent mis sur l'odeur des cercueils où on pourrait mettre le défunt (« odorants de résine ») et l'odeur des *os froids* (« Un arôme qui porte ») signale une puissante association sensorielle venue de l'enfance et concernant l'événement de la mort, peut-être celle de sa mère ou de sa sœur, de sa grand-mère, etc.

chancellor : j'ai rattaché ce terme au destin de l'héritier « décadent » de la culture, la silhouette hamletienne raffinée : cf. les remarques de Mallarmé sur le personnage de Poe, Usher, très comparable : « sa sublime raison *chancelait* sur son trône » (232).

leur : j'ai pensé qu'il y avait là une sorte d'écho de « leurre », avec l'idée de fausse promesse (*illusion*) dans l'amour et d'espérance de survie par la famille. Mallarmé utilise cette notion dans une lettre (Corr., p. 35) : « j'ai dressé des miroirs à alouettes dans les champs de la galanterie » ; cf. « ... art. Leurre ! » (304).

Page 6

comme si... comme si : dans *Igitur* (II, 436-437), *comme si* est repris deux fois pour indiquer une nouvelle possibilité, une vision nouvelle qui, comme *tourbillon*, Page 6, est une spirale enroulée sur elle-même dans une subjectivité vertigineuse : « *équivoque... comme si* » (436) et « *comme si c'était soi-même qui, doué de mouvement suspendu, le retournât sur soi en la spirale vertigineuse conséquente* » (437). Il y a en outre une relation avec *enroulée avec ironie*, Page 6.

insinuée : l'indirection abstraite, impalpable du langage, de l'art, de la réalité symbolique qui m'a semblé manifestée par ce terme (C, p. 233) se retrouve dans « *maléfice comme insinuée dans l'air* » (300) ; cf. « *l'air de paroles* » de *Toast funèbre*.

La séquence *insinuation simple au silence enroulée*, que j'ai rattachée à l'apparition du langage (« *fiction* », art) a peut-être quelque chose à voir, par la répétition des *s*, avec le passage suivant : « *onomatopée... un procédé de création qui fut peut-être le premier* » (920). Tout de suite après, Mallarmé écrit : « plus d'une analogie du sens avec la forme », et la lettre *s* a certainement, par sa forme (aussi bien que par sa sonorité) quelque rapport avec l'effet d'*insinuation* ; cf. plus loin, *torsion de sirène*, qui représente l'art évolué, Page 8.

La relation établie entre *tourbillon* et la naissance de l'art reçoit une confirmation dans ce passage de l'essai de Baudelaire sur Poe : « chez lui, toute entrée en matière est attirante sans violence, comme un tourbillon... peu à peu se déroule une histoire ». J'ai signalé (C, p. 239), que l'agencement des caractères souligne précisément un tel *déroulement* (le contraire de *enroulée* au début de la Page).

La Page 6 tout entière (C, p. 226) concerne les processus fondamentaux, ou les débuts, de l'art. Étant donné que la danse est le plus primitif des arts, les images et le vocabulaire que Mallarmé utilise pour décrire la danseuse dans *Ce que disaient les trois cigognes* ressemble parfois à ceux de cette Page : le mouvement de la jeune

filles est un « tournoiement vertigineux », comme le *tourbillon* ; elle envoie en l'air des bouquets et, « les fleurs, ravies, restent à voltiger » ; cf. *voltige*, en bas de la Page, qui s'applique à une plume, symbole de l'art. Mauron (*Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*) a comparé ceci à un autre texte, « Ballets » (de 1885) ; « les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures... la Fleur de ton poétique instinct ».

mystère : l'homonymie entre *terre* et *taire* est souvent exploitée par Mallarmé ; à rapprocher de Banville : « mystère... taire... terre » (*Ceux qui meurent*).

précipité : les démarches fondamentales de l'art passent par des alternatives de stasis (*enroulée*, *tourbillon*, etc.) et de kinésis (*précipité*, *hurlé*, etc.) pour s'achever dans une vision suprême (*plume solitaire... foudre... rire*, Pages 7 et 8) : cf. « les moyens traditionnels notoires se précipitent ici, là, évanouis par nappes, afin de se résumer en un jet d'altitude extrême » (327).

hurlé : éruption violente de l'art instinctif : « je... ne lâche pas le travail... et ne finirai pas sans avoir *hurlé* quelque tristesse à la lune » (lettre à Verlaine du 19 décembre 1884). Le *tourbillon*, comme nous l'avons vu, est l'art à ses débuts ; cf. « la turbulence du lyrisme » (Corr., p. 36).

voltige : la plume qui plane (*voltige*) au-dessus de l'*horreur* du *gouffre* (chaos) nous rappelle la définition de la musique de Chopin par Baudelaire : « un brillant oiseau voltigeant sur les horreurs d'un gouffre » (Baudelaire, *Œuvres*, Pléiade, p. 872).

Page 7

Plume a été suffisamment étudié. Des commentateurs récents ont découvert des sources dans *La fin de Satan* de Hugo, *La chute d'un ange* de Lamartine, etc. Cellier y ajoute le passage suivant des *Mages* de Hugo :

Nous regardons la noire écume,
L'aspect hideux, le fond bruni ;
Nous regardons la nuit, la brume,
L'onde du sépulcre infini
Comme un oiseau de mer effleure
La haute rive où gronde et pleure
L'océan plein de Jéhovah

De temps en temps, blanc et sublime,
Par-dessus le mur de l'abîme
Un ange paraît et s'en va.
Quelquefois une plume tombe

...

Après qu'on a vu sur la grève
Passer des flots, des flots, des flots

...

On trouve un homme surhumain
Traçant des lettres enflammées
Sur un livre, plein de fumées,
La plume de l'ange à la main.

On notera tout particulièrement la référence à *l'abîme* désignant l'océan primitif, la succession historique des vagues, l'évolution qui mène au poète et l'ambiguïté de *plume* (plumet, panache, ou plume de scribe, faite d'une plume d'oiseau). Dans *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Richard me prend à partie pour avoir souligné cette dernière ambiguïté (en fait je n'en ai parlé que quelques rares fois), et il va même jusqu'à dire : « c'est en particulier sur cette analogie qu'il a fondé toute son exégèse » (p. 446) ! Richard, qui souligne la polyvalence des symboles chez Mallarmé, et cite à ce propos sa déclaration sur « l'ambiguïté de quelques figures belles », relève lui-même l'exemple suivant : « les plumes nocturnes que je m'arrache chaque matin pour écrire mes poèmes » (Corr., p. 219). On rapprochera de : « Je voudrais, pour raconter dignement cet épisode, dérober pour ainsi dire... une plume à l'aile d'un ange » (Baudelaire, *Œuvres*, p. 491). Et aussi de : « vous rongez... les plumes à votre imagination, à qui il suffit, après tout, d'avoir des plumes pour être un ange, sous quelques ciëux que ce soit » (Corr. 1877-1885, p. 222). Voir enfin *soucieux*, Page 8 (C, p. 295).

On fera remarquer en passant que chacune des valeurs individuelles que Richard voit émerger de la nature concrète de la *plume* (nous sommes tous convaincus qu'il est le seul à bien voir les choses), et qu'il oppose à ce qu'il appelle mon approche « allégorique », avait été dégagée dans mon étude et mise de manière infiniment plus détaillée en relation avec l'Œuvre de Mallarmé (C, p. 253, etc.)¹.

La *plume*, en tant qu'Éros, avec sa blancheur écumeuse ou laiteuse, représentant la substance de vie qui s'est élevée jusqu'à une hauteur glorieuse, retombe et disparaît Page 10 – *Choit la plume... écumes originelles*, laissant le chaos-océan privé de toute sensation, *quelconque* : cf. « l'eau morne se résigne/Que ne visite plus la plume » (*Ouverture ancienne*). On a déjà fait remarquer l'influence possible, ici, de la *Psyché* de Poe (les plumes de l'esprit retombant dans la poussière).

Le rapport que j'ai noté (C, p. 253) entre la *plume* (qui est fixée sur la tête : *s'en coiffe*, Page 7) et l'écume-lait peut trouver confirmation dans les références suivantes à la *coiffe* d'une religieuse : « plus haut que la coiffe même. Quelque fleur conventuelle... y déplie une pensive blancheur » (*Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, p. 73).

Le lait « sibyllin » (mystiquement religieux en même temps que terrestre) de la nourrice est associé à cette image dans *Noces* (p. 60) :

Comme emblème sur une authentique nourrice

Selon la guimpe puis la *coiffe* par surcroît !
L'ordinaire abandon sans produire de trace
Hors des seins abolis vers l'infini vorace
Sursautant à la fois en maint épars filet
Jadis, d'un blanc, [espace] et maléfique lait.

1. Mon erreur selon lui semble être d'avoir supposé (comme Mallarmé lui-même) que le lecteur a sans doute plus de familiarité avec les propriétés physiques ordinaires des choses qu'avec les problèmes du texte, sa structure symbolique complexe, etc. et d'avoir insisté sur celle-ci ; il m'est arrivé de considérer comme allant de soi que lorsque je mentionnais un objet, le lecteur comprendrait que je parlais de l'objet lui-même et pas seulement de son nom. Mais tout lecteur de bonne foi reconnaîtra que mon objectif essentiel était d'appréhender, au-delà des obscurités, la réalité sensorielle du monde telle que Mallarmé la saisissait (poétiquement). Le travail de Richard se situe, dans l'ensemble, dans un champ totalement distinct (une démarche d'esthétique généralisée, quasi scientifique, pré-critique) des préoccupations essentiellement textuelles. Mais son apport critique est remarquable.

À rapprocher de : « le renouveau revient qui allaite et vivifie la chimère » (882). Ce faisceau d'images a été étudié longuement dans *Towards the Poems of Mallarmé*, à propos du *Cantique de Saint Jean*.

toque de minuit : à l'époque élisabéthaine, la toque noire était la coiffure des mélancoliques (Weisberg). L'*Orphée* de Banville (voir C, p. 239) dépeint une évolution de l'art parallèle à ce que l'on peut voir aux Pages 6 à 9 du Poème. L'image, Page 7, de la plume rencontrant la *toque* d'un acteur pour s'y fixer (*rigide*), symbolise l'avènement du drame ; un stade analogue est présenté par Banville dans *Orphée* : « Alors pour vous fixer au monde... Vint le drame ». Il y a aussi, dans *Orphée*, une allusion au théâtre de Molière, et on y trouve cette même image : « Son chapeau lisse disparaît sous sa plume ». Et, comme dans le Poème, on voit naître du drame une descendance de poètes : « Shakespeare sur la terre a semé des poètes ».

marquer : l'*Orphée* de Banville présente le jeune poète comme un descendant lointain d'Orphée : « jeune enfant *marqué* pour la parole ».

quiconque : cette expression élargit le symbole de l'Hamlet au commun des mortels dont tout ceci est également la « Passion » (« la Passion de l'Homme », p. 296) ; nous trouvons dans les *Noces* la même expansion du personnage de Saint Jean (qui est représenté dans l'image ultime du prophète de la Page 8 ; C, p. 323) avec : « quiconque passa non loin de moi ». L'idée, souvent exprimée par Mallarmé, c'est que l'individu devient impersonnel, se fond dans la multitude en un instant sublime de sacrifice (la mort ou un équivalent psychique). Saint Jean mort ressemble à n'importe qui, comme le déclarent d'autres fragments, par ex. « les traits *quelconques*/l'homme en la mort » (N, p. 110). « Passa » dans la citation précédente, est donc ambigu, comme « quelqu'un de ces passants » de *Toast funèbre*, où Gautier, réduit à sa dépouille, est juste un homme comme les autres : voir *Towards the Poems of Mallarmé*.

prince amer de l'écueil : ici, j'ai évoqué Elseneur ; une autre possibilité intéressante, suggérée par Weisberg, est « *this goodly frame the earth, seems to me a sterile promontory* » (Hamlet, II, 2), [cet admirable édifice, la terre, me semble être un promontoire stérile] qui se trouve dans la tirade : « *What a piece of work is man* » [quel chef-d'œuvre que l'homme], à quoi s'ajoute cette autre moitié moins glorieuse, vers le bas : « *how noble... and yet to me what is this quintessence of dust* » [quelle noblesse en lui... et pourtant qu'ai-je à en faire, de cette quintessence de poussière ?]. J'ai fait remarquer que *amer de* (C, p. 277) renvoie à cette partie inférieure, tout comme *debout*, Page 8, contient *de boue* ; cf. la queue de poisson de la sirène. J'ai mentionné que l'idée de quintessence est peut-être présente dans *quiconque* (C, p. 275) : la citation de Shakespeare, ci-dessus, confirme peut-être ce détail mineur, élusif.

foudre : il s'agit ici de la *plume* qui se dessine dans la vision finale du poète hamletien. Mallarmé (312) se réfère à un chant comme « foudre solitaire » (cf. *plume solitaire*).

contenu : même la plus haute aspiration de l'homme est limitée ; ce terme, *contenu*, est pris dans un double sens : à la fois comprendre et limiter (contenir) la source originelle de la réalité, comme dans « Abîme... tumultueux... *contenu* de son limpide vouloir » (p. 543) ; cf. « le captif sursaut... de peur de se dissoudre/... la magnifique intérieure foudre » (N, p. 77). À la page 10, le destin de la vision finale est scellé précisément du fait de cette « peur de se dissoudre » : *dans ces parages/du vague/en quoi toute réalité se dissout*.

Contenu est également en rapport avec le *chapeau* ambigu qui a été étudié au chapitre 3 : la plume fichée dans la *toque* exprime la vision prométhéenne transcendante

(en opposition/trop); la *toque* elle-même est une sorte de « réceptacle » féminin, matrice-tombe exprimant les faiblesses fatales de l'homme. Cette vision est une expression mentale et érotique (*foudre*) et toute l'idée de contenu, etc., est étroitement parente du thème de « chapeau il la couvre en soi » (*Le « Livre »*, 169A) que nous avons étudiée en II, 3. Cet acte mental se substitue à des gestes virils antérieurs (*virile*) ou encore, par sublimation ou dialectiquement, en constitue la version évoluée – en spirale – à rapprocher de : « il faut vous raréfier, mais virilement » (C, p. 283).

Page 8

rire : à rapprocher de : « le couronnement railleur sans quoi tout serait vain » (522) ; « le rire énorme de la mer » (Baudelaire, *Obsession*).

au front invisible/scintille/puis ombrage... le temps de : l'éclair sacrificiel de la vision d'un poète suprême se trouve aussi dans *Noces* : « révolte impersonnelle [cf. *invisible*] de la vie/le temps de/s'enorgueillir... scintillation » (N, p. 131).

L'image du chapeau de la Page 7 conduisant à *ombrage* à la Page 8 (C, pp. 278, 304) se retrouve également dans *Noces* où elle prend la forme d'un heaume qui, à l'instar de la plume, évoque de la même manière la pureté d'Hérodiade : « la dame au nom trop pur *ombrageant* son visage/Comme un casque câlin d'impératrice enfant » (N, p. 158). Hérodiade, sans nul doute, a quelque chose de l'ambiguïté de la sirène de la Page 8 ; voir mon commentaire sur les vertus guerrières d'Hérodiade dans *The Poems of Mallarmé*.

stature mignonne ténébreuse debout/en sa torsion de sirène/le temps/de souffleter/par d'impatientes squames ultimes bifurquées/un roc : toute cette image complexe semble avoir un précurseur digne d'être remarqué dans *Les Néréides* de Gautier :

Et le torse finit en queue
Moitié femme, moitié poisson.

Mais qui regarde la nageoire
Et les reins aux squameux replis
En voyant les bustes d'ivoire
Par le baiser des mers polis ?

Plus loin dans ce même poème, on trouve le verbe « souffletterait » associé à l'image d'une « culbute » : ceci nous rappelle la sirène du Poème, qui plonge dans la mer (*souffleter*) et « mainte à l'envers » dans *Salut*. On trouve aussi dans le poème de Gautier la présence humaine du navire et, à l'arrière-plan, l'horizon éternel (Pages 3 et 4) :

À l'horizon – piquant mélange
De fable et de réalité –
Paraît un vaisseau...

L'ambiguïté de la sirène (C, pp. 326-327) fait peut-être écho à celle de *l'Herma-phrodite* de Banville :

Le bel Être...
Il tressaille à demi dans sa pose incertaine
...
Se penche vers la source...
Son torse...

Dans *Contralto*, Gautier évoque aussi un personnage hermaphrodite, « une stature énigmatique » :

Est-ce un jeune homme ? est-ce une femme,
Une déesse ou bien un dieu ?
L'amour, ayant peur d'être infâme,
Hésite et suspend son aveu.
...
Chimère ardente, effort suprême
De l'art et de la volupté,
Monstre charmant, comme je t'aime
Avec ta multiple beauté !

Il y a beaucoup de points communs entre cette image et celle de Mallarmé, qui est une extension du personnage hamletien devenu symbole de l'art dans toute sa complexité ; Hamlet a quelque chose de féminin par sa passivité et ses hésitations, et Mallarmé voit dans Ophélie comme une sorte de projection de sa personnalité centrale, qui inclut toutes les autres : « Qui erre autour d'un type exceptionnel comme Hamlet, n'est que lui, Hamlet... Ophélie, vierge enfance objectivée du lamentable seigneur royal » (301).

J'ai rattaché (C, pp. 334-335) *squames* à l'idée de l'art comme suprême mais vaine défense contre l'abîme. Baudelaire a utilisé une image analogue dans son essai sur Poe, que Mallarmé connaissait sûrement : « son style... serré comme les mailles d'une armure ». Pris dans ce sens, *squames* reprend et perpétue le réseau heaume-chapeau-raison virile (Page 7) mentionné plus haut dans la présente étude.

roc/faux manoir/tout de suite/évanoué en brumes : le monument final se désintègre et disparaît dans la matrice-cosmos où tout finit par retourner. Ainsi dans les *Affinités secrètes (Madrigal panthéiste)* de Gautier, on peut lire une réflexion assez analogue :

Marbre, perle, rose, colombe
Tout se dissout, tout se détruit
...
S'en va dans le creuset profond
Grossir la pâte universelle.

Se dissout, Page 10, élargit cette idée : de l'échec humain on passe à une désintégration apocalyptique de la terre entière.

On trouve dans l'essai de Baudelaire sur Banville cette même image d'un palais qui s'effondre comme un nuage du couchant (cf. aussi *La Chute de la Maison Usher* de Poe et *La Tempête* de Shakespeare ; C, p. 338) : « dans des palais plus beaux et plus profonds que les architectures de vapeur bâties par les soleils couchants »¹.

1. Immédiatement après ce passage, se trouve une citation empruntée à Banville, qui influença certainement la *Symphonie littéraire* de Mallarmé :

Mais moi, vêtu de pourpre en d'éternelles fêtes,
Dont je prendrai ma part,
Je boirai le nectar au séjour des poètes,
A côté de Ronsard.

Page 9

cime : la tentative de saint Jean en direction de la plus haute gloire a été décrite comme « foudre... l'établir vivante et régner par-dessus/Comme une *cime* » (N, p. 77).

naguères : il y a peut-être ici une connotation mineure de *nager* (ou de *nageur*), qui s'accorderait avec l'idée de l'artiste suprême « nageant dans la source », comme dans *Le Pitre châtié* ou dans *Élévation*, de Baudelaire.

Page 10

Il s'agit ici du *lieu* originel, retrouvé maintenant dans une apocalypse : à rapprocher de « la nature a lieu... Tout l'acte disponible... reste de saisir les rapports » (pp. 647-648).

ces parages/du vague/en quoi toute réalité se dissout : cf. « tête révoltée/qui a voulu/penser plus haut – où s'éteint l'idée » (N, p. 111) ; et aussi : « traits quels qu'ils soient par la vague assombris » (N, p. 137) : cette dernière phrase fait référence aux traits *quelconques* de saint Jean mort. Rapprocher encore de Banville : « un vague séjour d'eaux quelconques » (*Les Baisers de pierre*), qui fait penser à l'eau indifférente, *clapotis quelconque*, de la Page 10.

Page 11

feux : Mallarmé invoque une lumière finale (et originelle) comparable dans *Toast funèbre* : « feux du pur soleil mortel » ; s'en rapprochent également les « feux d'abord de l'esprit » (p. 322) (C, p. 397) ; cf. encore : « mots [leurs facettes]... feux » (p. 386).

surface vacante : « pour l'esprit ou sur espace pur » (p. 380).

le heurt successif... énumère... émet : l'idée de fécondité (en liaison avec l'Éros universel) présente dans *coup* a été signalée (C, p. 407). Cette image des étoiles comme semence cosmique se trouve chez Hugo, dans *Le Semeur*. Dans *Solvat seclum*, Leconte de Lisle dépeint une Apocalypse en termes voisins (bien que plutôt sur le ton dramatique du romantisme à ses débuts), avec, comme dans le Poème, une allusion à un « éternel naufrage » et, pour terminer, une image cosmique-Érotique :

Sa flamme [de la terre] intérieure avec ses océans,
Ira fertiliser de ses restes immondes
Les sillons de l'espace où fermentent les mondes.

Ceci, bien sûr, remonte à des sources classiques, gréco-latines (Épicure, Lucrèce) aussi bien qu'hindoues : Mallarmé a utilisé très tôt cette image dans « d'astres le ciel... sème » (9).

veillant/doutant/roulant/brillant et méditant : Calvin S. Brown a découvert une source possible de ceci chez de Quincey (*Comparative Literature*, vol. XVI, Winter 1964, n° 1, pp. 65-69). Antoine Fongaro (*Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1965) cite, d'après A. Fontainas, le passage suivant, dans *Dieu*, de Victor Hugo :

Quand même tu serais un de ces mages fiers
Que nous voyons parfois, blêmes passants des airs,
Se ruer dans le gouffre où comme eux tu te plonges,
Pâles, les poings crispés aux rêves de leurs songes,
Se penchant, se dressant, lâchant et retenant
On ne sait quoi d'obscur, d'envolé, de tonnant,
Regardant, dispersant leurs prunelles livides,
Comme s'ils conduisaient dans l'ombre à grandes guides,

À travers l'éther vague et le tourbillon fou,
Dans la brume, au hasard, devant eux, n'importe où,
Peut-être vers la nuit, peut-être vers la cime,
Un char que traînerait avec un bruit d'abîme,
Croupes sombres, fuyant, s'abaissant, s'élevant,
Six cents chevaux d'éclair, de nuée et de vent...

On trouve là, en plus de l'accumulation de participes, de nombreux autres termes du Poème : comme je l'ai suggéré naguère, ceci est largement dû au fait que, pour les images qu'elle met en jeu, la poésie métaphysique peut difficilement se passer des archétypes ; mais on ne peut pas exclure telle ou telle influence plus directe.

Toute pensée émet un Coup de Dés : « Qui lança le soleil... Et créa tout d'une pensée » (1386).

IV

L'ÉDITION LAHURE DU *COUP DE DÉS*

Dans *Variété II*, Valéry, racontant une fois de plus la dernière visite qu'il rendit au Maître vénéré, fait allusion au *Coup de Dés* : « à Valvins, sur le rebord d'une fenêtre ouverte au calme paysage, étalant les magnifiques feuilles d'épreuves de la grande édition composée chez Lahure (elle ne vint jamais à paraître), il me fit le nouvel honneur de me demander mon avis sur certains détails » (reproduit p. 1575 de l'édition de Mallarmé dans la Pléiade et dans *Écrits divers sur Mallarmé*, p. 16). Dans *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (p. 417, également reproduit dans Pléiade, p. 1576), Thibaudet ajoute cette information : « Quand il mourut, il venait de corriger les épreuves d'une belle édition in-folio qui ne parut pas et que remplace tant bien que mal l'édition ancienne » et, dans une note : « l'éditeur vendit alors ces épreuves définitives avec quatre lithographies d'Odilon Redon qui devaient accompagner le poème », à un collectionneur, dont Thibaudet disait ignorer le nom. Dans le catalogue de septembre-octobre 1960 de Pierre Bérès, libraire spécialisé dans les livres rares, ces « épreuves définitives » étaient offertes à la vente en même temps que des épreuves des lithographies d'Odilon Redon (dont il semble que trois seulement furent exécutées) : elles furent acquises par un amateur américain, qui a bien voulu m'y donner accès.

En 1965, Bérès, dans un catalogue, attribue ces épreuves à Didot, et non plus à Lahure. Elles sont actuellement à la Bibliothèque nationale.

Alors que l'édition anglaise de la présente étude était sous presse, je fus informé que la bibliothèque de l'université Harvard avait fait l'acquisition de quatre autres séries d'épreuves et de copies des illustrations de Redon : Harvard en envisagerait la publica-

tion. Étant donné que les épreuves évoquées ici sont données par Bérès comme étant « les dernières épreuves » et la « vraie édition originale », il semble bien que ce soient les épreuves définitives.

Dans son *Odilon Redon* (I, p. 96), Roseline Bacou nous donne les informations suivantes : « Mallarmé... demanda à Redon d'illustrer le texte de quatre lithographies... Mallarmé et Redon rêvaient d'une édition extraordinaire, comme on n'en avait jamais vue. Quatre lithographies devaient accompagner le poème. » Le catalogue de Bérès dit, de son côté, que Redon avait exécuté trois lithographies pour *Un Coup de Dés*. Il semble clair que ces illustrations ne faisaient aucunement partie, en quelque façon que ce soit, de l'Œuvre, qui comporte ses propres effets visuels, mais qu'il s'agissait d'ornements à placer probablement à la fin de celle-ci sur des feuilles séparées. Redon avait été quelque peu embarrassé par cette commande : malgré ses affinités avec le symbolisme, il est bien évident qu'il ne comprenait sans doute pas le sens profond que Mallarmé donnait au Poème, pas davantage que le poète le plus proche de Mallarmé, Valéry, dont les remarques sont si peu explicites. De toute manière, ces lithographies ne présentent qu'un intérêt secondaire – malgré leur considérable valeur en tant que curiosités et en dehors leur qualité intrinsèque – pour le mallarmiste ; et cela d'autant plus qu'on ne dispose sur elles d'aucun compte rendu publié, autant que je sache (John Rewald m'a dit un jour qu'il en avait vu des tirages au *Chicago Art Museum*). Ce sont des Redon tout à fait typiques, deux de grande dimension, dans le format du Poème : l'une représente un buste de femme, hiératique, inachevé : elle porte une coiffure semblable à un heaume d'où émerge un énigmatique personnage masculin qui n'en est pas détaché ; tout autour sont dispersés deux dés et d'autres formes étranges ; cette plaque illustre probablement l'idée générale du poème. L'autre grande lithographie représente une sirène, de style victorien ou *Art nouveau*, qui illustre la « stature mignonne ténébreuse debout/en sa torsion de sirène » de la Page 8. Une autre, plus petite, montre un enfant qui sort de l'ombre d'une arche ; bien au-dessus apparaît confusément la tête embryonnaire d'un veau : ceci, sans nul doute, illustre « quelqu'un ambigu... son ombre puérite », Page 5.

Les épreuves du Poème sont une autre affaire, de la plus haute importance. Elles sont la seule source authentique qui nous permette de savoir à quelle intention répondait l'Œuvre de Mallarmé. J'ignore où se trouve le manuscrit original, celui qui fut montré à Valéry ; cf. *Écrits divers sur Mallarmé*, page 14, etc. Mais il faut bien voir qu'on ne peut appréhender la totalité des intentions de Mallarmé que dans le texte imprimé, étant donné que la composition et le choix des caractères font partie intégrante de l'entreprise ; en un sens, on peut dire qu'il a composé son poème sur ces épreuves. Le texte même est d'ailleurs modifié à quelques endroits, avec des annotations de la main même du poète.

Si on compare ces feuillets à l'édition *ne varietur* (ou supposée telle) publiée par la NRF en 1914, on voit tout de suite que quelques points méritent attention. Les responsables de la publication de 1914 étaient certes, dans l'ensemble, restés très respectueux du manuscrit original auquel ils avaient sans aucun doute accès ; mais quelques infidélités demandent néanmoins rectification et il conviendrait également de consulter les épreuves de Harvard.

La page de titre utilise des caractères nettement différents : Mallarmé avait présenté la phrase « Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » en italique avec capitales, alors que l'édition de la NRF utilise des capitales romaines. (N.B. : on notera M pour l'édition de Mallarmé et N pour l'édition NRF.) À la Page 1 (par Page, on entend ici

l'unité formée par deux pages en vis-à-vis), « UN COUP DE DÉS » est dans un caractère totalement différent. La chose n'est peut-être pas en soi très importante, mais il n'y a aucune raison, me semble-t-il, de ne pas suivre à la lettre les consignes de Mallarmé, sachant avec quelle minutie il s'attachait à ces détails. À la Page 2, « l'Abîme » est décalé d'environ 8 millimètres vers la droite et vers le haut dans l'édition N : ce point est important, comme le montre l'indication portée par Mallarmé sur l'épreuve : après avoir corrigé le *a* minuscule en le remplaçant par une majuscule, il note de sa main : « En cas que l'intercalation de la majuscule doive chasser un peu, faire que ce soit à gauche, le mot devant finir exactement ici. » Une des raisons de cette insistance est peut-être que la fin des mots « SOIT/que/l'Abîme » forme une ligne droite oblique. De cette manière, on obtient une certaine unité du groupe de ces trois mots, ce qui s'accorde avec la manière dont le texte est rédigé : les mots qui suivent ce groupe sont des adjectifs qui modifient le nom « Abîme » et constituent un deuxième petit groupe. De plus, dans M, le mot « furieux » effectue un léger mouvement en avant au-delà de « l'Abîme », à l'unisson de la montée de la vague que suppose le texte ; dans N il est très en retrait.

Nous avons déjà vu que Mallarmé avait fait une correction mineure à cette Page, en mettant une majuscule à « abîme » ; même chose avec « fiançailles » à la Page 5.

Page 4, on ne note qu'une petite discordance entre les deux versions : le *d* de « des » devrait se trouver juste au-dessous du *r* de « partie » au lieu d'être au-dessous du *a*. On trouve aussi une petite correction d'auteur : « le Nombre unique » devient « l'unique Nombre ». Dans la version *Cosmopolis*, toute la ligne se lisait : « le nombre unique qui ne peut pas en être un autre ».

Page 5, pas de discordances, mais seulement une révision importante : « la mer tentant par l'aïeul ou lui contre la mer » devient « la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer ». La symétrie qui en résulte est dans l'esprit de la « symphonique équation », qui domine le poème tout entier (voir *L'Œuvre de Mallarmé*, passim).

Page 6, le *p* initial de « précipité » ne devrait pas se trouver sous la dernière lettre de « mystère », mais sous l'espace qui lui fait suite.

Page 7, les doubles *f* qui se succèdent donnent une impression très différente dans M, où ils ne sont pas liés. Mallarmé attache beaucoup d'importance à ces *f* et demande avec insistance qu'ils soient bien dessinés et que la retombée de la boucle supérieure soit nette : ils jouent, me semble-t-il, un rôle crucial dans l'effet qu'il recherche : le plumet d'un fou, comme dans « folie », qui servait d'introduction à la section relative à l'art, fantasque, éthérée, composée en italique (Pages 6, 7, 8, 9).

Page 8, Mallarmé demande que SI soit en caractères plus gras ; le caractère utilisé dans N répond peut-être à cette requête de manière satisfaisante, bien qu'on ait pu l'accentuer davantage, sans doute. Mais « au front invisible » a été déplacé d'un caractère vers la droite, comme aussi « une stature mignonne ténébreuse » (mais pas « debout ») ; « bifurquées » devrait se terminer sous le *d* de « de » ; dans N, il est décalé de deux caractères vers la droite, ainsi d'ailleurs que « un roc ».

Page 9, les grands caractères (deuxième et troisième taille) sont notablement différents dans les deux versions. Bien d'autres discordances sont à relever : « SE CHIFFRÂT-IL devrait commencer sous le *T* de « ET » ; « sourdent » est trop à gauche de deux caractères ; le *e* de « enfin » devrait être au-dessous de l'espace qui suit « nié » ; le *p* de « par » devrait être sous le *e* de « que » ; le *é* de « évidence » devrait se trouver à un caractère en arrière de « par », alors que dans N il est en avance de trois caractères.

Plus grave encore, « pire » devrait être à plus de deux centimètres et demi au-dessous de « CE SERAIT » : dans N, il ne se trouve qu'à 3 millimètres environ ! Le *f* de « flétrie » devrait être à deux caractères avant « jusqu'à » au lieu d'être juste au-dessous. Mallarmé précise aussi que « autant » et « LE HASARD » doivent être en alignement horizontal.

Page 10, Mallarmé demande clairement que le *t* qui termine « fût » soit juste au-dessous du *l* de « mémorable » ; inexplicablement, N le repousse de deux caractères vers la droite. Mallarmé, curieusement, orthographie « évènement » avec un accent grave sur le deuxième è, aussi bien sur les épreuves d'imprimerie que dans une note manuscrite voisine. L'édition de 1914 conserve cette orthographe, erronée alors, mais elle ne se retrouve pas dans la septième édition, la seule que j'aie vérifiée en dehors de la cinquième, laquelle reproduit la première. Un autre déplacement est à signaler à cette Page : le *e* de « eût » devrait se trouver au-dessous de l'espace qui fait suite à « son ».

Page 11, « à l'altitude » devrait commencer environ deux espaces après « EXCEPTÉ », si l'on conserve le caractère utilisé dans M ; ce qui, à la vérité, devrait être le cas.

En résumé, on doit reconnaître que Gallimard a bien servi les intentions subtiles de Mallarmé ; mais, en considération de l'importance de l'Œuvre, les inexactitudes qui demeurent devraient disparaître, comme le méritent le public et la réputation de l'éditeur. Il faudrait pour cela se référer aux épreuves originales ou tout au moins à leur reproduction photographique.

N.B.

- Les épreuves Lahure ont les dimensions suivantes : 29,2 cm × 38 cm. Deux des illustrations font 28 cm × 35,5 cm ; la troisième (l'enfant) : 18,4 cm × 22,8 cm.

- *Un Coup de Dés* tel qu'il fut publié par la revue *Cosmopolis* dans son numéro de mai 1897 a été présenté en fac-similé par David Mus dans *Po&sie* n° 58 (4^e trim. 1991).

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes de Mallarmé

Correspondance 1862-1871, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard. Paris : Gallimard, 1959.

Un Coup de Dés. Paris : Gallimard, 1914.

Un Coup de Dés. Épreuves originales de l'édition projetée. Paris : Lahure.

Un Coup de Dés : fac-similé de la publication dans *Cosmopolis* de mai 1897, in *Po&sie* 58 (4^e trim. 1991).

Eugène Lefébure (lettres), par Henri Mondor. Paris : Gallimard, 1951.

Le « Livre » de Mallarmé, publié par Jacques Schérer. Paris : Gallimard, 1957.

Mallarmé lycéen, par Henri Mondor. Paris : Gallimard, 1954.

Mallarmé plus intime, par Henri Mondor. Paris : Gallimard, 1944.

Les Noces d'Hérodiade, Mystère, avec introduction par Gardner Davies. Paris : Gallimard, 1959.

Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade.)

Pour un « Tombeau d'Anatole », documents inédits présentés par Jean-Pierre Richard. Paris : Éditions du Seuil, 1961.

Propos sur la poésie, par Henri Mondor. Monaco : Éditions du Rocher, 1946.

II. Ouvrages et articles sur Mallarmé

- Aish, Deborah. « Le Rêve de Mallarmé ». *Publications of the Modern Language Association*, sept. 1941, 874-884.
- Bacou, Roseline. *Lettres à Odilon Redon*. Paris : Corti, 1960.
- Bernard, Suzanne. *Mallarmé et la Musique*. Paris : Nizet, 1959.
- Bénichou, Paul. Mallarmé et le public. *Cahiers du Sud*, 297, 272-290, 1949.
- Cellier, Léon. *Mallarmé ou la morte qui parle*. Paris : PUF, 1959.
- Claudel, Paul. *Positions et propositions*. Paris : Gallimard.
- Cohn, Robert G. *L'Œuvre de Mallarmé : Un Coup de Dés*. Paris : Librairie Les Lettres, 1951.
- Cohn, Robert G. *Towards the Poems of Mallarmé*. Los Angeles : University of California Press, 1965.
- Davies, Gardner. *Vers une explication rationnelle du Coup de Dés*. Paris : Corti, 1953.
- Dujardin, Édouard. *Mallarmé par un des siens*. Paris : Albert Messein, 1936.
- Fongaro, A. Mallarmé et Victor Hugo, *Revue des Sciences Humaines*, oct.-déc. 1965.
- Gide, André. Verlaine et Mallarmé. *La Vie des Lettres*, 1914, 1-23.
- Kahn, Gustave. *Symbolistes et décadents*. Paris : Vanier, 1902.
- Mauclair, Camille. *Mallarmé chez lui*. Paris : Grasset, 1935.
- Mauron, Charles. *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel : La Baconnière, 1950.
- Mauron, Charles. *Introduction to the Psychoanalysis of Mallarmé*. Berkeley : University of California Press, 1963. (Édition revue et augmentée de l'ouvrage en français.)
- Michaud, Guy. *Mallarmé*. Paris : Hatier-Boivin, 1953.
- Miomandre, Francis de. *Mallarmé*. Paris : Bader Dufour, 1948.
- Mondor, Henri. *Vie de Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1940-1941.
- Mondor, Henri. *Propos familiers de Paul Valéry*. Paris : Grasset, 1957.
- Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.
- Régnier, Henri de. *Portraits et souvenirs*. Paris : Mercure de France, 1913.
- Régnier, Henri de. *Proses datées*. Paris : Mercure de France, 1925.
- Thibaudet, Albert. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1926.
- Valéry, Paul. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1952.