

Robert Greer Cohn

Réflexions sur le Grand'Œuvre de Mallarmé

traduit par René Arnaud

L'objet de ces pages est d'apporter quelques éclaircissements sur *Un Coup de Dés* de Mallarmé, en complément des études que l'auteur lui a consacrées naguère, et à la lumière des matériaux considérables qui ont été plus récemment publiés. Des fragments de cette étude ont été publiés, sous une forme quelque peu différente, dans *Modern Language Notes* et dans *L'Esprit créateur*.

Abréviations

Les numéros de pages sans autre indication renvoient à l'édition des œuvres de Mallarmé dans la collection de la Pléiade.

N : *Les Noces d'Hérodiade* (Davies).
T : *Pour un Tombeau d'Anatole* (Richard).
f. : feuillet du texte du *Tombeau d'Anatole*.
C : *L'Œuvre de Mallarmé* (Cohn).
ML : *Mallarmé lycéen* (Mondor).
Corr. : *La Correspondance de Mallarmé* (Gallimard).
Page (P majuscule) : la double-page du *Coup de Dés*.
Sauf mention spécifique, les italiques sont de l'auteur.

I

INTRODUCTION

Le *Coup de Dés* a connu une destinée inhabituellement étrange et fluctuante : la difficulté du Poème, la modestie tout extérieure de l'auteur, l'obliquité de ses révélations sur l'œuvre (cette *Préface* plutôt timide, par exemple), tout cela a longtemps empêché les critiques d'y voir rien qui fût digne d'intérêt : en tout cas pas le *Grand'Œuvre*, ce projet insensé dans son ambition dont le poète avait entretenu ses amis. À commencer par Thibaudet, dont l'étude de 1913 ouvre la voie, bien des commentateurs ont admis que le *Coup de Dés* est une sorte d'aveu de l'échec de son rêve, une renonciation. Marcel Raymond, Guy Michaud (dans son étude d'ensemble du Symbolisme) et, plus récemment, J.-P. Richard, pour ne citer que quelques noms connus, ont maintenu cette position mal assurée. Pourtant, et ceci dès la publication originelle de l'œuvre (dans la revue *Cosmopolis*, en 1897, sous une forme non définitive), d'autres voix autorisées, comparables en nombre, ont soutenu le contraire. Pour ces derniers, il s'agissait à tout

le moins d'une « tentative » (c'est le terme le plus souvent choisi) dans la direction du *Grand'Œuvre*. Claudel, Dujardin le disent sans équivoque ; Gide, Mauclair, Régnier de manière un peu plus ambiguë, etc. Depuis lors, les critiques ont, dans l'ensemble, entretenu cette incertitude, en partie parce que, jusqu'aux toutes dernières années, aucune exégèse attentive du Poème n'avait été entreprise ; et malgré cela, sans qu'on puisse vraiment se l'expliquer, beaucoup d'entre eux ont épousé le point de vue affirmatif, même si c'était avec précaution. Ils sont des douzaines à l'avoir fait, parmi lesquels Francis de Miomandre, Suzanne Bernard, Deborah Aish ; mais le plus notable est Guy Michaud, qui reprit la question dans son *Mallarmé* (Hatier-Boivin, 1952) en revenant complètement sur sa position antérieure : « fragment ou ébauche, le *Coup de Dés* est donc bien la première réalisation du grand projet que Mallarmé caressait depuis plus de trente ans, et nous sommes non seulement invités, mais requis d'y chercher "l'explication orphique de la Terre" dont Mallarmé parlait à Verlaine » (p. 171).

Voyons donc ce qu'ont déclaré ceux qui étaient les mieux placés pour connaître la vérité, à commencer par Mallarmé lui-même. Dans une lettre adressée à Gide¹, il parle du *Coup de Dés* comme de « cette tentative, la première, ce tâtonnement ». Si on rapproche cela des remarques faites à Mauclair et à Valéry, où transparait manifestement un certain enthousiasme, et qui seront mentionnées plus loin, ainsi que les termes employés dans la Préface pour décrire son travail et ceux qu'il avait utilisés antérieurement au sujet de l'*Œuvre* projeté, et que nous donnerons également, on peut voir que la nature de l'ouvrage est déjà indiquée. Il convient en outre de remarquer à quel point les proches utilisent ce terme de « tentative » ou autres mots semblables pour caractériser le *Coup de Dés*.

Henri de Régnier : « le mystérieux morceau intitulé le *Coup de Dés*, qui fut, je crois, la suprême tentative du poète »². Camille Mauclair : « je puis affirmer, en ayant lu plusieurs, que les notes de Valvins étaient les ébauches d'essais et de poèmes, et notamment pour le fameux *Coup de Dés* dont le maître me parla souvent comme d'une tentative qui, me disait-il en souriant, "ne me donnerait pas plus de vertige qu'à lui-même »³. Claudel : « dans l'esprit de Mallarmé ce travail n'était que le premier essai d'un grand poème où... il voulait renfermer l'explication du monde »⁴. Ailleurs, dans le même livre, il l'appelle « son grand poème typographique et cosmogonique ». Dans mes études précédentes, je n'ai pas fait état d'un autre témoignage, celui d'Édouard Dujardin, qui me semble tout aussi convaincant : « ce livre, il en existe, dirai-je un chapitre ? dirai-je un abrégé ? dirai-je une ébauche ? C'est le *Coup de Dés*, qui donne tout au moins un aperçu de ce qu'aurait été l'œuvre projeté par Mallarmé, et qui en fut peut-être le premier essai... l'œuvre rêvée par Mallarmé est celle dont il réalisa un aspect dans le *Coup de Dés* »⁵. Ceci vient d'un homme qui, comme il l'a dit, « a suivi [Mallarmé] pendant ses treize dernières années et, à un certain moment, l'a vu presque quotidiennement »⁶.

1. Voir *La Vie des Lettres*, avril 1914, pp. 12-13.

2. *Portraits et souvenirs* (Paris, Mercure de France, 1913), p. 86. Il est vrai que Régnier parle, ailleurs, lui aussi (*Proses datées*, Paris, Mercure de France, 1925) de l'*Œuvre* comme « non-terminée », mais d'une manière qui trahit la même incertitude que les pages éblouissantes et parfaitement vagues que Valéry consacre au *Coup de Dés*. Il est clair que ces ambitieux jeunes gens n'étaient guère enclins à se soucier outre mesure du travail de quelqu'un d'autre, fût-ce le Maître vénéré.

3. *Mallarmé chez lui* (Paris, Grasset, 1935), p. 97.

4. *Positions et Propositions* (Paris, Gallimard, 1938), p. 123.

5. *Mallarmé par un des siens* (Paris, A. Messein, 1936), pp. 84-85.

6. *Ibid.*, p. 7.

Valéry, le mieux placé sans doute parmi tous les disciples pour faire ressortir la signification et l'importance du *Coup de Dés*, choisit d'en parler sur le mode le plus vague et le plus général, quoique empreint d'un profond respect : « il a essayé, pensai-je, d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé ! » dit-il par exemple¹. Ce que nous apprenons de plus révélateur dans les divers écrits de Valéry sur ce sujet, c'est la remarque effervescente qui accompagne la première lecture de son nouveau poème au disciple favori : « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence ? ». Gide, autre favori, choisit d'en parler un tant soit peu plus nettement : « ce deuil subit [la mort de Mallarmé en 1898], venant si tôt après l'apparition d'*Un Coup de Dés* m'aide... à croire... que ce dernier poème est un des points extrêmes où se soit aventuré l'esprit humain². » S'il en était bien ainsi, alors il serait difficile de nier qu'il fallait bien que le Poème eût quelque chose à voir avec l'Œuvre rêvée : même un Mallarmé (et même, disons-le, lui plus qu'aucun autre) n'a pas tellement de cordes à son meilleur arc³.

La Préface qui ouvre la version non définitive parue dans *Cosmopolis* ne peut en aucune façon être très révélatrice. Mallarmé ne pouvait guère y déclarer entreprendre rien qui ressemblât si peu que ce fût à une approximation de ce grand Poème de l'humanité qu'il avait en vue, ni même le laisser soupçonner : tout inspiré qu'il fût, il ne manquait pas de réalisme, de bon sens, ni même de perspicacité, comme on peut facilement s'en convaincre en parcourant sa correspondance. Bien évidemment, c'est parce qu'il ne tient pas à avouer l'embarrassante vérité qu'il nous prévient dans la Préface que cette prose ne sera pas très utile : « J'aimerais qu'on ne lût pas cette note ou que parcourue, même on l'oublîât ; elle apprend au Lecteur habile [certainement ce "tel autre" idéal pour qui il écrivait et qu'il ne trouva jamais vraiment], peu de chose situé outre sa pénétration. » Également curieux et caractéristique de cet homme désespérément

1. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* (Paris, Gallimard, 1950), p. 18. Valéry, dans le même essai, parle de « l'œuvre inaccompli » (p. 14), mais, étant donné qu'il n'avait jamais vu les notes préparatoires (« matériel secret », p. 14) et que d'autre part il parle avec une telle révérence du *Coup de Dés* comme étant la chose la plus haute que Mallarmé ou qui que ce soit d'autre ait jamais écrite, on se demande comment il n'a jamais vu ce qu'il pouvait y avoir de commun entre les deux, à la différence de Gide, Dujardin, Mauctair, Régnier, Claudel. Mais, ce qu'il y a de désolant, c'est que Valéry, qui aurait sans doute pu avoir quelques aperçus des profondeurs de l'Œuvre, ne s'est jamais attaché à en dégager si peu que ce soit la signification. Plusieurs de ses œuvres à lui, y compris les meilleures, sont souvent parallèles au Poème complexe de Mallarmé. Son poème *Sinistre*, œuvre mineure, est en quelque sorte un bref pastiche de celui-ci. Un tel silence n'est peut-être pas très difficile à comprendre, humainement.

2. *Op. cit.*, pp. 12-13.

3. Le témoignage de Gustave Kahn dans *Symbolistes et décadents*, p. 14, selon lequel le *Coup de Dés* devait être suivi de neuf autres Poèmes similaires, peut sembler étrange à la lumière des déclarations de Mallarmé mentionnées plus haut ou de la suivante, qui figure dans une lettre à Octave Mirbeau, probablement écrite en 1897 : « L'explication orphique de l'univers, s'il y en a une... atteindrait tout juste les quarante pages d'un article de revue » (Collection Doucet). Le *Coup de Dés*, justement, a presque cette longueur (onze double pages, ou vingt-deux pages simples) et il a paru dans une revue. Ce témoignage intrigant est confirmé par une remarque de Paul Valéry : « Ce jour-là, Mallarmé me confia qu'il ne ferait plus de vers et que, chaque année, pour illustrer une idée chère, il essaierait, à la manière du *Coup de Dés*, quelque chose d'intermédiaire à la musique et l'abstraction » (*Propos familiers de Paul Valéry*, p. 211). Personne, néanmoins, n'a soutenu que le *Coup de Dés* était le dernier mot des intentions complètes de Mallarmé à l'égard de l'Œuvre. Tout au long de sa carrière il fit plusieurs avancées audacieuses dans cette direction – dans tout ce qu'il a écrit de quelque signification il tend à demeurer lui-même dans toute son intransigeance, « l'araignée sacrée au centre de sa toile cosmique, et on doit se convaincre que, jusqu'à sa mort, il visait quelque chose de plus important encore, dont les Poèmes successifs auraient pu être des aspects ou des approximations, comme les versions successives de *La Jeune Parque* pour Valéry (en ce sens, Valéry lui aussi écrivait toujours dans la direction de la même Œuvre). Nul doute que ce « quelque chose d'intermédiaire à la musique et l'abstraction » était au cœur de sa conception de l'Œuvre, comme nous le verrons bientôt. Et la somme de tous les témoignages qui seront présentés dans ce livre, à l'appui des déclarations de ses amis, aboutit à cette conclusion que (comme il a été démontré dans *L'Œuvre de Mallarmé*) il n'est presque pas un mot qu'il ait écrit, théoriquement, sur l'Œuvre, à quoi il faut ajouter une écrasante proportion des images et des effets des grands poèmes ou fragments (comme par exemple « Le Livre »), qui ne conduise à tel ou tel aspect précisément équivalent du *Coup de Dés* et que par conséquent, tout ce qu'il pouvait avoir d'autre ou de plus important en l'esprit était appelé à s'inscrire dans cette perspective générale. Si malgré les consignes données par Mallarmé de les brûler, les fameuses notes de Valvins devaient ressurgir et, par miracle, nous apporter quelque matériau radicalement nouveau, il nous faudrait, bien sûr, rectifier notre point de vue. Mais pensons au témoignage de Mauctair selon lequel les notes allaient dans la direction du *Coup de Dés* ; j'ajouterai que les quelques spécimens de ces notes que me montra Henri Charentier me parurent être dans l'ensemble de cette nature – bien qu'il ne m'ait été permis de les examiner que pendant quelques minutes.

modeste, est le « tout [est] sans nouveauté qu'un espacement de la lecture ! » Mais si nous essayons, en lisant la Préface, d'obéir un tant soit peu à ses consignes et nous comportons en « Lecteur habile » doué de « pénétration », alors nous allons faire une découverte intéressante. Après une remarque ambiguë et ambivalente : « Sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art », il ajoute :

Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit), tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie – unique source.

Comme le montre le passage ci-dessous, extrait de *Crise de Vers*, la symphonie dont il parle est depuis longtemps le centre de sa conception d'un Livre total :

... nous en sommes là, précisément, à rechercher... un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas des sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique¹.

A cela nous pouvons ajouter une phrase prise dans une lettre de 1891 à Valéry : « Il faut, pour concevoir la littérature, et qu'elle ait raison, aboutir à cette "haute symphonie" que nul ne fera peut-être... La musique... suggère tel poème »². Que le *Coup de Dés* (dont le titre principal est précisément « Poèmes ») soit « [un/tel poème] », voilà qui est parfaitement démontré par ces rapprochements.

En 1953 paraissait un livre de Gardner Davies : *Vers une Explication rationnelle du Coup de Dés*³ ; étant donné qu'il s'agit de la tentative la plus sérieuse de réduire plus ou moins le *Coup de Dés* à un essai occasionnel, il sera utile d'en rappeler ici les principaux arguments :

En remerciant Mauclair en 1898 de l'envoi de son roman *Le Soleil des Morts*, où il lui était facile de se reconnaître sous les traits du héros, Mallarmé laisse entrevoir ses doutes : « les ans, pour peu qu'il m'en reste, ne m'exauceraient pas littéralement, déclare-t-il, que je me contenterais, pour destin, de vous être apparu cet homme-là ».

Quelle foi accorder à une telle « preuve » ? Elle ne prouve rien d'autre que la constante courtoisie, bien connue, de Mallarmé. Nous ne devons pas oublier, en outre, que le Poème n'avait pas été publié à cette date dans sa version définitive et complète. On peut s'appuyer à ce sujet sur une remarque de Gide, qui était très proche de Mallarmé à l'époque : « certains jours de découragement il put se demander si le vol surhumain qu'il tentait n'était pas, au sens propre du mot, une extravagance⁴. » Ceci sonne comme authentique : n'oublions jamais que l'aptitude du génie à douter est presque

1. Noter la conception d'une Poésie ambitieuse comme étant (en partie) *intellectuelle*, qui est exposée dans la Préface. Ceci, comme nous le verrons, va à l'encontre des assertions de Davies quant à la nature du *Coup de Dés*.

2. Reproduit dans *Propos sur la poésie*, publié par Henri Mondor (Monaco, Éditions du Rocher, 1946), p. 147.

3. Paris, Corti, 1953, voir en particulier pp. 169-170.

4. *Op. cit.*, pp. 12-13.

aussi complète et terrifiante que sa foi. Mallarmé se rendit sans doute compte que même Valéry, le plus doué de ses fidèles, quand il lui montra les épreuves, tout simplement ne comprit pas, quelle que fût sa vénération pour le Maître (« j'ai adoré cet homme »). Exista-t-il jamais esprit plus solitaire et plus élevé que Mallarmé ? C'est à la lumière de ces observations que nous comprendrons mieux encore pourquoi Mallarmé mentionnait son Poème presque négligemment dans l'ébauche de testament qu'il rédigea le soir précédant sa mort. Ou encore, nous pouvons deviner pourquoi il envisageait d'écrire neuf autres Poèmes de la même veine (comme le soutient Kahn) ou, comme il est plus probable, que du moins, avec le souci pathétique et tout simplement humain d'impressionner ses fidèles, dire qu'il les écrirait, de la même manière qu'il avait à diverses reprises, et cela pendant trente ans, assuré à ses intimes que l'Œuvre allait voir le jour. Non, n'en déplaît à Sartre, qu'il fût un farceur : ce genre de jugement ne juge que son auteur – il est vrai aussi que Sartre considère Mallarmé comme « notre plus grand poète ». Disons plutôt qu'il était un artiste exemplaire, et, comme tel, un homme très humain, avec toutes les faiblesses que cela suppose.

Et Davies de poursuivre :

Enfin, dans la lettre écrite la veille de sa mort, sorte de testament littéraire, le poète donne à entendre, en parlant du « monceau demi-séculaire » de ses notes, que le temps ne lui a pas permis de réaliser son projet : « Moi-même, l'unique pourrais seul en tirer ce qu'il y a... Je l'eusse fait si les années manquant ne m'avaient trahi. Brûlez, par conséquent. »

Mais rien, absolument rien n'indique que la pile de notes à quoi il fait allusion n'avait pas été déjà exploitée pour le *Coup de Dés* et *Hérodiane*, etc. ; ce qui en effet, comme le montre le témoignage de Mauclair aussi bien que le coup d'œil rapide que j'ai pu moi-même donner à certaines des fiches (voir note 3, p. 8), était bien le cas. De plus, et plus sérieusement encore, *Le Livre* et le *Tombeau d'Anatole*, récemment publiés, qui faisaient indubitablement partie de ce « monceau » sont en fait, comme nous le montrerons, des versions anciennes du *Coup de Dés* : il est certain que bien des documents ne furent pas brûlés ; il faudra bien qu'un jour ceci soit éclairé par une simple étude des matériaux conservés à Valvins et de ce qui a été laissé par Charpentier et par Mondor, qui sont restés assez énigmatiques à ce sujet. Mais, étant donné que le *Coup de Dés* n'était qu'une tentative, pour reprendre le mot même du poète, il est certain que, s'il avait vécu, il y aurait eu d'autres tentatives pour exploiter ou mettre en forme ce matériau substantiel accumulé au cours d'une existence remarquablement réservée.

Le détachement apparent qui caractérise la mention du *Coup de Dés* dans son testament peut s'expliquer de quatre manières : a) par le découragement signalé par Gide ; b) par l'esprit de modestie et le désir d'anonymat qu'il manifesta toujours dans ce domaine, en partie par besoin d'être reconnu, pour ainsi dire, gratuitement, comme un enfant a besoin d'être aimé, totalement, sans aucune intervention de sa part (besoin courant chez les créateurs de cette trempe) ; c) il n'y a aucun lien direct entre l'allusion au *Coup de Dés* et la déclaration qu'on trouve dans un des paragraphes précédents qu'« il n'y a pas là d'héritage littéraire » ; d) et surtout, une humilité absolue, une sorte de pénitence morale suscitée en face de la mort peut-être imminente par la crainte d'une punition céleste. Nous noterons la lueur d'espoir de survivre « s'il plaît au sort » et de ter-

miner *Hérodiade* en même temps que, pouvons-nous supposer (car il est cité dans le même souffle), de voir le *Coup de Dés* imprimé sous sa forme définitive. Et c'est donc finalement, me semble-t-il, la crainte religieuse ou métaphysique qui rend le mieux compte du contraste saisissant entre l'humilité qu'on trouve ici et l'enthousiasme un tant soit peu délirant manifesté dans les remarques antérieures de Mallarmé sur le Poème. En corollaire de ce truisme, on peut parler d'une certaine culpabilité d'abandonner sa famille, prématurément peut-être à cause de son ambition narcissique, et sans conteste au milieu de difficultés financières – ainsi que l'a rapporté Valéry. Cette note est une sorte d'excuse adressée à sa femme et à sa fille. En un tel moment d'adieu aux êtres aimés et à la vie, même la plus grande des créations devient insignifiante dans l'esprit de son créateur.

Un autre argument avancé par Davies est que :

L'Œuvre, en tant que « explication orphique de la Terre » ou encore « l'hymne des relations entre tout », devait présenter un caractère essentiellement lyrique ; or la préface du *Coup de Dés* nous apprend que le sujet du poème est purement intellectuel.

Mais le lecteur se rappellera que la Préface ne disait rien de tel, et qu'elle parle de « Musique... symphonie » et « *imagination* pure... ou intellect » (les italiques sont de moi). En outre, indéniablement, le mot « intellect » est utilisé ici de manière spéciale, pour renvoyer à ce qui en constitue une variété artistique (comme le mot « Idée » si aimé du poète). Nous admettons aisément que l'Œuvre ambitieux envisagé dans la Préface – comme la lettre autobiographique à Verlaine (« explication orphique ») – comprend, dialectiquement, une *phase* intellectuelle. Tous les écrits théoriques de Mallarmé concernant l'Œuvre tournent autour de l'idée d'une fusion de deux termes représentant deux pôles de l'art – intuitif et rationnel – *hymne et relations, orphique et explication, poème et critique*, ou encore *Art et Science*¹. La Préface parle tantôt de « musique... symphonie... imagination », tantôt d'« intellect », mais incontestablement de deux pôles et non pas d'un seul comme le soutient Davies. L'idée d'une fusion dialectique finale (synthèse) est aussi clairement envisagée dans les derniers mots : « Poésie – unique source », faisant écho à « Poème » qui constitue le vrai titre de l'Œuvre (*Un Coup de Dés*, etc. étant le sous-titre). Dans l'une des toutes premières allusions à son Œuvre à venir, Mallarmé l'appelait « Poème... l'Œuvre » (Corr., p. 195).

L'argument final de Davies est le suivant :

Il est difficile de croire que Mallarmé eût abandonné le vers traditionnel dans une œuvre qui devait représenter l'archétype du Livre. Dans la préface du *Coup de Dés*, d'ailleurs, le Poète réaffirme le culte qu'il a voué à l'alexandrin, réservé, dit-il, aux sujets proprement lyriques ; la forme nouvelle intéresse au contraire des sujets intellectuels.

À la vérité, Mallarmé dit ici exactement le contraire : le nouveau genre est plus large, plus objectif et ambitieux sur un plan absolument artistique, « Poème... symphonie...

1. Voir la lettre à V. Pica dans la *Vie de Mallarmé* d'Henri Mondor (Paris, Gallimard, 1946), p. 598 : « Je crois que la littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations sont le vrai culte moderne : un Livre explication de l'homme suffisante à nos plus beaux rêves... »

imagination pure et complexe ou intellect » par opposition à des œuvres relativement mineures, plus subjectives et plus étroitement personnelles : « chant personnel... empire de la passion et des rêveries. »

II

QUELQUES ÉTAPES IMPORTANTES DANS LA GENÈSE DU POÈME

1. Poèmes d'adolescence : *Entre quatre murs*

*Mallarmé lycéen*¹, publié par Mondor en 1954, contient le recueil inédit de poèmes d'adolescence (1859-60) intitulé *Entre quatre murs*. Même si la célèbre vision qui est à l'origine de la conception du Grand'Œuvre ne se situe que bien des années plus tard, il est clair que, sous l'influence de mages lyriques comme Lamartine et Hugo, dont on entend souvent les échos dans ses premiers vers, le jeune Stéphane avait déjà amorcé cette large approche « cosmique » qui sera la sienne. En un sens au moins, et de première importance, ces textes conduisent directement, de manière révélatrice, à ce qui sera, trois décennies plus tard, le *Coup de Dés* : nous nous rappellerons alors la fière réponse calmement donnée par Mallarmé, vers la fin de sa vie, à une enquête sur son idéal à vingt ans, qu'il s'était resté fidèle, « suffisamment ».

Un court poème intitulé *Tout passe!* se présente comme suit :

Tout passe : le printemps blond tombe sous la faucille
Du blond été.
Tout passe : l'été voit se jaunir sa charmille
Au vent hâté.
Tout passe : sur l'automne, ô vieil hiver, tu jettes
Ton blanc manteau.

Tout passe : au gai printemps, la neige aux violettes
Laisse un berceau.
L'homme coule poussé par l'homme qui le suit
Comme la lame !
Tu restes seule, étoile en l'éternelle nuit,
Seule, ô mon âme !

La première strophe illustre la « symphonique équation propre aux saisons » que Mallarmé annonçait dans *La Musique et les Lettres* comme devant être le cœur de son

1. Paris, Gallimard, 1954.

Œuvre, et que, dans *l'Œuvre de Mallarmé*, j'ai étudiée en liaison avec la structure totale tétrapolaire du *Coup de Dés* (incluant en premier lieu les quatre étapes de la phrase titre qui parcourt le Poème). Nous remarquons encore le renouveau cyclique, quand le « creux » de l'hiver devient mystérieusement un *berceau* pour la renaissance printanière de la nature (*violettes*). C'est là un des aspects majeurs du Poème ; dans mon ouvrage (C, p. 20), on peut lire : « la phrase du titre... [correspond] à un cycle saisonnier qui revient sur lui-même et promet de continuer ainsi [s'opposant à l']aveu de défaite [que la plupart des critiques y avaient supposé]. » A été aussi étudiée longuement l'idée de l'éternel retour ou de la métamorphose cyclique (le « vieux hiver... berceau » de *Tout passe !*) qui ressort par exemple dans le passage suivant : « Le Maître deviendra graduellement un naufrage, un vieillard, simple site pour son fils qui monte » (C, p. 163), où on retrouve les rapprochements établis avec l'hiver, le creux de la vague, etc. Nous reviendrons, au chapitre suivant, sur ce réseau complexe de relations¹.

Tout aussi importante que le cycle tétrapolaire est l'idée dominante, dans *Tout passe !* et dans le *Coup de Dés*, d'un mouvement d'onde cosmique (des saisons, du temps total et de ses autres subdivisions), rythme originel dont dérivent tous les autres rythmes secondaires de la réalité. En ce sens, les vers :

L'homme coule, poussé par l'homme qui le suit
Comme la lame !

ont un écho direct dans le Poème : Page 3, on retrouve le mouvement de vague, archétype de la montée et de la retombée de l'océan primitif ; Page 4, l'Homme apparaît sur la scène cosmique ; ses efforts et ses défaites, rythmiques, sont célébrés ainsi : *Le Maître/surgi... au nom des flots [dont] un envahit le chef/coule en barbe soumise/naufrage cela direct de l'homme...*

À ce propos, j'écrivais (C, p. 186) : « la vague [envahissante] est essentiellement la réalité à venir, un fils ». Tout ceci, bien sûr, n'est qu'un lieu commun avéré ; chez Proust, par exemple, l'image du temps est présentée à la fin de *Jean Santeuil* dans les mêmes termes, le fils remplaçant le père comme la vague remplace la vague au bord de l'océan ; mais l'important c'est que ceci confirme notre point de vue (s'opposant à la thèse dominante qui voit le *Coup de Dés*, à partir de l'expérience individuelle de Mallarmé, comme un constat d'échec), à savoir que le Poème, comme les vers de jeunesse, relève d'une conception cosmogonique et évolutionniste. Il s'ensuit que Le Maître n'est pas Mallarmé lui-même (bien qu'il y soit inclus) mais l'Homme, et que l'histoire est cette « Passion de l'Homme » (296) qu'il avait naguère annoncée (dans *Crayonné au théâtre*, son essai sur Wagner, etc.) comme devant être le drame central de son Œuvre.

Les lignes suivantes :

Tu restes seule, étoile en l'éternelle nuit,
Seule, ô mon âme !

ont également un lien étroit avec l'imagerie du *Coup de Dés* : le groupe d'étoiles éloigné, symbolisant l'âme immortelle du poète ou cet Œuvre perdurable, correspond, *muta-*

1. Notons au passage la résonance, dans *Tout passe !*, de l'ambiguïté vague-pierre tombale, symbolisant le mouvement de vague de la vie et de la mort, cf. *Le Pitre châtié* : « dans l'onde mille sépulcres ».

tis mutandis, à ce qui sera la dernière image du Poème : *Excepté... UNE CONSTELLATION*.

Les Trois Couronnes est, à peu de choses près, dans le même esprit que *Tout passe !* Ici, au lieu d'une équation des saisons, le passage du temps est avant tout celui des âges de la vie d'un homme, de la jeunesse à la sénilité. Dans la phase finale, on trouve les vers suivants :

Quand...
Comme un flot qu'un flot chasse on voit couler les ans,
Et le soleil s'éteindre en ses flots infidèles,
Le temps vous met au front, vieillard aux froides ailes,
La couronne de cheveux blancs.

C'est le *Maître... maniaque chenu...* [qui] *coule en barbe soumise*, de la Page 4, et qui est mis en correspondance avec l'hiver chenu (comme dans *Tout passe !*). De plus, l'image du coucher de soleil (total, saisonnier, quotidien) du poème de jeunesse se retrouve Page 4 avec le même sens : *cette conflagration à ses pieds/de l'horizon unanime*.

Plusieurs des poèmes de jeunesse évoquent le rythme hyperbolique de la création comme une sorte de vol d'Icare : envol et chute ; dans mon ouvrage, j'ai longuement étudié ce point à propos de plusieurs images du Poème, notamment « aile ... vol » (Page 3). Certes, cette métaphore de l'aile est classique, et si on tient à la souligner ici, c'est parce que Gardner Davies et d'autres commentateurs voient *l'aile* de la Page 3 comme évoquant sans ambiguïté un nuage retombant, alors qu'elle réfère essentiellement à ce mouvement ondulatoire de l'aspiration (vaincue) :

L'art ose, dans ces jours, sur les plumes d'Icare
S'élançant, aigle, où dort la foudre, voir des cieux !
(p. 210)

L'orgueilleuse ascension se heurte à la punition de *la foudre*, comme à la Page 7 du Poème. Citons encore :

Mais pour suivre le Maître et ravir l'étincelle
Aux astres, c'est à toi d'étendre ta jeune aile
(p. 208)

Ou encore :

Surgit du sein des flots son poème géant
(p. 213)

Comme dans le *Coup de Dés*, toute réalité est décrite comme un mouvement de vague océanique d'où, au-delà des vaguelettes secondaires, surgit le gigantesque essor de la création poétique, dont cette immense vague est l'interprète, une sorte de barde : *surgi... au nom des flots* (Page 4).

Corollairement, un autre petit poème, *Le Nuage*, traite ce même thème de l'aspiration comme un nuage, associé à l'écume de l'océan et à une plume, de la même manière

que dans le *Coup de Dés* – ainsi que l’a remarqué Davies, *blanchi*, à la Page 3, évoque peut-être aussi un nuage : mais il se trompe en réduisant à cela toute l’imagerie de la Page ; nous reviendrons sur ce point en III :

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 ?

...

Du ciel ou de la France
As-tu pris ton essor ?

Ce doute sur la source du nuage persiste Page 3, où *l’Abîme* peut être ciel ou océan, ceci recouvrant l’ambiguïté de *aile*, vague liquide montant et descendant ou émissaire des profondeurs, au vol plus élevé et plus libre, issu des eaux par distillation, mais finalement vaincu et retournant à *l’Abîme*, l’océan maternel (*aile... la sienne*). À la Page 3, *blanchi* renvoie effectivement à l’eau écumante (le mot qui suit aussitôt, *étale*, appartient clairement au vocabulaire maritime) comme dans :

Vague d’azur
Toi dont la blanche écume
Fut mère de Vénus
(p. 141)

Cette image, reliée au thème fondamental du mouvement d’onde, trouve un développement complexe et délicieux dans le Poème qui est, en un sens, une « symphonie en blanc » ; de cette source, Éros ou lumière absolue en quelque sorte, dérivent les images apparentées de l’aile-voile, Page 3 ; de la chevelure du vieil homme, Page 4 ; *plume*, Pages 6 et 7 ; et un retour aux *écumes originelles*, Page 9. Comme dans le mythe de la naissance de Vénus, la blancheur écumeuse est rattachée aux notions de pureté, fertilité ou créativité, et de beauté¹.

Diverses autres images sont présentes dans *Entre quatre murs* : il en sera parlé plus loin en III, à propos des détails du texte. On se limitera pour l’instant à ces quelques indications pour ne pas différer l’exposé, plus abondant et plus enrichissant, des chapitres qui suivent.

2. Le Tombeau d’Anatole

Les œuvres de jeunesse du chapitre précédent datent de 1859-60. Le premier groupe de poèmes de l’âge adulte, y compris la *Scène d’Hérodiade* et *l’Après-midi d’un faune* sont de la décennie suivante, et sont contemporaines de la crise bien connue (aux alentours de 1866-69) au cours de laquelle Mallarmé conçut son Œuvre, dont certains aspects fragmentaires (le thème des dés, par exemple) apparaissent dans *Igitur*, écrit à

1. Il y a une allusion à ce mythe dans C, p. 282.

la même époque. Comme nous pouvons le voir en suivant le fil de la correspondance de Mallarmé avec ses amis, la tentative de mettre l'Œuvre sur le papier fut provisoirement abandonnée en 1869 : ceci en raison de l'état de santé physique et mentale du poète, et aussi parce qu'il se rendait compte qu'il lui faudrait des années de patience pour accumuler les multiples ressources de langue et de pensée qui, concrètement, rendraient justice à l'éblouissant paysage intérieur (cf. *Prose* dans *Towards the Poems of Mallarmé*, Cohn). Entre-temps, il avait, avec sa famille, déménagé pour s'installer à Paris où *Toast Funèbre* parut en 1873, et le *Faune* en 1876 ; il dirigeait la publication des quelques numéros, si stupéfiants, de *La Dernière Mode*. En 1879, son fils Anatole, à huit ans, tombait malade et mourait. Au cours et à la suite de cette maladie, Mallarmé tint une sorte de journal poétique (publié en 1961¹), sorte de dialogue avec soi-même, cherchant à apaiser son anxiété et sa détresse. Certains passages expriment la promesse d'être digne de la mémoire de l'enfant et un besoin désespéré de le faire mystérieusement vivre en l'incarnant dans une Œuvre. Ces fragments, 202 feuilles minuscules et non reliées, sont déjà un tant soit peu organisés en forme de schéma d'un poème dramatique ayant le garçon pour héros, lequel poème, sans doute parce que trop intime, trop personnel, ne vit jamais le jour. Mais, comme nous le verrons, nous sommes ici sur la grande route de la tentative majeure en direction de l'Œuvre, le *Coup de Dés*. Si J.-P. Richard doit être remercié d'avoir effectué la tâche de publication et d'élucidation de ces notes, leur lien essentiel avec le *Grand'Œuvre* a été, en fait, totalement ignoré dans son étude.

Comme dans le deuil de Hugo, il semble que l'esprit créateur de Mallarmé fut travaillé en profondeur par l'angoisse et par la douleur, mais avec des résultats bien différents. L'idée d'assurer la survie de l'enfant par un chef-d'œuvre ne pouvait que faire réapparaître son rêve de rivaliser avec la Création, ses ambitions prométhéennes ou lucifériennes. En explorant en profondeur son appréhension essentielle de la réalité, il fit émerger une structure syntaxique, une architecture objective, organique, qui, après d'autres modifications lors de ces rencontres avec ce qu'il y a de plus profond dans le moi, devint l'armature du *Coup de Dés*.

L'histoire que Mallarmé se proposait de raconter devait être fondée sur l'expérience individuelle, mais généralisée pour atteindre une portée universelle : « Quoique poème basé sur des faits toujours – doive ne prendre que des faits généraux » (f. 66-67 : nous reprenons la numérotation des feuillets adoptée par Richard : f signifie feuillet). La vie du garçon avant la crise devait être présentée, époque heureuse de l'enfance occupée à jouer dans les champs. Puis, le premier choc de la maladie provoque les larmes de ses parents, avec ce présage : « Il est mort » (f. 53). La maladie est vue comme partie intégrante de la mort, « il est... mort absolument – c'est-à-dire frappé, sa mère le voit tel » (f. 53). Ainsi se trouve établi le paradoxe fondamental de l'existence (vie-mort) d'où procédera plus tard, *a contrario*, la résurrection par le souvenir de l'enfant (mort-vie). Ce paradoxe est le noyau du drame autour duquel la pensée et la sensibilité de Mallarmé s'accrochent sans relâche. À un point il voit la consolation apportée par le paradoxe comme une échappatoire trop commode, violation de la nature absolue des lois de la réalité ; non, la mort est la mort ! Et il ressent comme un soupçon de culpabilité à l'idée d'exploiter l'enfant mort pour son Œuvre à lui : « Quoi ! jouir de la présence de l'enfant et

1. Stéphane Mallarmé, *Pour un Tombeau d'Anatole*. Introduction de Jean-Pierre Richard (Paris, Éditions du Seuil, 1961, 318 p.).

l'oublier absent – simplement ! ingratitude. » (f. 102). De là ce besoin d'aller au « cimetière – nécessaire d'y aller pour renouveler douleur – déchirure – par l'idée de l'être cher là – quand l'illusion trop forte de l'avoir toujours avec soi (non, tu n'es pas un mort – tu ne seras pas parmi les morts, toujours en nous – et injuste pour celui qui reste là-bas et est *en réalité* privé de tout ce à quoi nous l'associons » (f. 126-129 ; les italiques sont de Mallarmé). Mais, sur un mode presque kierkegaardien, la totalité tragique de ce réalisme privé de sentiment se change en une croyance poétique que le pire est dominé, vaincu. La conscience et le moi du poète ont été dépouillés dans ce feu sacrificiel de la douleur extrême, donnant vie à l'esprit où l'enfant survit : « douleur – non larmes vaines – tombant en ignorance – mais émotion, nourrissant ton ombre qui se vivifie en nous – l'installant – tribut vivifiant pour lui » (f. 161-162). « Oh tu sais bien que si je consens à vivre – à paraître t'oublier – c'est pour nourrir ma douleur – et que cet oubli apparent – jaillisse plus vif en larmes, à un moment quelconque, au milieu de cette vie, quand tu m'y apparais » (f. 161-162). Richard a résumé admirablement ce drame intérieur :

Le souci du salut éternel ne se sépare donc pas ici d'une culture toute terrestre de la douleur et de l'émotion. La tentative spirituelle s'installe dans « cette vie », elle épouse le cours de notre humble durée, tragique et familière. Elle devient le fait d'un homme qui souffre, mais aussi qui espère, qui a peur de trop espérer, et que cette peur fait vivre. Et c'est en situant son entreprise au niveau d'une réalité aussi simplement humaine que Mallarmé lui donne les meilleures chances de succès.

(p. 91)

C'est volontairement que nous avons négligé une masse de matériaux dans ce survol : les comparaisons détaillées combleront la plupart des lacunes. À première vue, on pourrait croire que ce drame familial n'a pas grand-chose à voir avec un Poème cosmogonique, mais les structures de base sont remarquablement parallèles, pour les raisons déjà indiquées. Les personnages du drame sont les mêmes : venus du fond des âges, un Homme, une Femme, un Fils et une Fille (ou, à d'autres endroits, une Fiancée que le garçon aurait pu avoir) ; on a bien le schéma tétrapolaire de toute réalité (ici étendue aux relations familiales, etc. ; un rapprochement avec *Finnegans Wake* s'impose sur ce point). Le paradoxe de la vie et de la mort (qui s'inscrit dès son départ dans un mouvement d'onde) est la relation-clé qui lie ces diverses entités : dans les deux textes, la Survie totale escomptée s'achève en Mort totale (avec une résurrection promise ou espérée), mais il y a des phases intermédiaires de ce rythme généré par l'effort de Vivre, le rythme subsidiaire de vie-mort impliqué par la création d'une progéniture ou d'une œuvre. Et, comme nous l'avons dit, toutes ces entités se rejoignent à travers les multiples « dimensions » du paradoxe multipolaire, formant des couples, des groupes tétrapolaires, etc., dans les deux textes. Nous verrons dans la section suivante comment ce schéma se développe dans les textes qui seront confrontés.

Le lecteur sera sans doute surpris que, dans les textes empruntés à mon *Œuvre de Mallarmé*, on trouve parfois précisément les termes mêmes que Mallarmé avait utilisés dans le *Tombeau*, que j'ignorais alors totalement. Mais il y a une explication à cela : en revenant de la synthèse poétique du *Coup de Dés* à des formulations critiques abstraites ou analytiques, j'ai souvent retrouvé mentalement les schémas relativement dépouillés que Mallarmé construisait, squelette de l'Œuvre future. Pour le démontrer, il suffit de mettre en regard des passages du *Tombeau* (avec les commentaires de Richard) et les passages correspondants du *Coup de Dés* (avec les miens).

TOMBEAU (et Richard)

Père, c'est en effet pour Mallarmé père plus mère ; – et mère, c'est mère plus père... si bien qu'il y a « le double côté homme-femme – tantôt chez l'un chez l'autre, d'où union parfaite » (f. 56), (Richard, p. 56)... les figures dominantes de cette dramaturgie se fussent organisées en couples, binaires ou quaternaires. (Richard, p. 53)

COUP DE DÉS (et Cohn)

le produit homme-femme × femme-homme impliqué par *la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer* (Page 5), (Cohn, p. 209). Mallarmé place un archétype quadripolaire à la base de son projet d'un Œuvre (Cohn, p. 39). *La conjonction* (Page 5) maritale implique toute la complexité des relations maritales. (Cohn, p. 213)

En d'autres termes, le schéma tétrapolaire, qui constitue le noyau des deux textes, s'applique ici à la complexité de la relation entre les deux sexes, ce qui nous rappelle la remarque bien connue de Freud que, dans l'acte d'amour, il imaginait toujours quatre personnes au lit. Mallarmé évoque indirectement ceci comme « le double jeu... toute l'aventure de la différence sexuelle » (305), et il y a de nombreuses références à l'ambiguïté sexuelle dans son œuvre : la sirène mâle et femelle du *Coup de Dés*, Hérodiade, la princesse vierge dure et virile, le prêtre vêtu d'une robe dans son poème en prose *L'Éclésiastique*, l'Hamlet qui inclut Ophélie (dans son essai), etc.

« mère – identité de vie mort père reprend rythme pris ici – du bercement de mère suspens – vie mort – poésie – pensée » (f. 128). Entendez que l'image du mouvement tout physique par lequel la mère berce et calme l'enfant malade peut servir au père afin d'édifier le rythme de l'harmonieux poème par lequel il en éternisera littérairement la pensée. (Richard, pp. 56-57)

la coque / d'un bâtiment / penché de l'un ou l'autre bord... LE MAÎTRE / hors d'anciens calculs / surgi / ... prépare... l'unique Nombre... hésite. (Pages 3 et 4). Cette première version d'un acte masculin, émergeant d'une (féminine) matrice-bateau-berceau, donne ultérieurement des versions plus affinées qui, fidèles à leur origine ambiguë, (à partir d'une source féminine) continuent, fertiles, d'hésiter et de fluctuer (l'*Ewig-Weibliche*, l'éternel féminin) : de même que, dans l'acte d'écriture, on trouve, récurrente, l'hésitation, ou latence, de la vie simplement humaine, *en berce le vierge indice* (plumage ou plume à écrire), (Page 6) ou *la plume/rythmique suspens du sinistre* (Page 9). Dans l'*Œuvre de Mallarmé*, cette évolution était résumée comme suit : « Le rythme inclusif vie-mort de la Page 4 devient... le rythme vie-mort partiel de l'acte générateur... et... le délicat mouvement de l'écriture » (p. 160).

Dans le chapitre sur *Le « Livre »*, on étudiera plus précisément la signification, de ce point de vue, du *bercement*, lié à la source initiale « féminine » des rythmes vitaux qu'on retrouve dans l'image du bateau-matrice de la Page 3 du *Coup de Dés alternative/penché de l'un ou l'autre bord*, et dans divers autres textes, à quoi s'ajoute l'imagerie ci-dessous, où les notions de bateau et de terre (*fosse*) sont liées à l'idée de réceptacle féminin ou sein maternel, matrice, avec ses ombres mystérieuses.

« terre mère à tous la sienne maintenant » (f. 174-175). « Terre parle – mère confondue à terre par fosse creusée par enfant... terre-mère prends-le en ton ombre ? » (f. 154).

Dans mon ouvrage sur *L'Œuvre*, à propos de *un bâtiment* (Page 3), après avoir cité le passage suivant de Mallarmé : « Qu'est-ce alors que la nef Argo ? Un symbole de la terre, en tant que génératrice : elle contient en soi les germes de toutes choses vivantes », j'ajoutais : « À cette Page nous avons retracé les purs mouvements d'onde de la réalité physique qui crée d'elle-même les pré-conditions de la vie, et dans l'image terminale du bateau nous avons l'idée d'une puissance de rythme supérieure, une femme, vaisseau de la vie humaine. » (p. 156-157). Et le lien entre ceci et *ombre* (Pages 3 et 5) était défini comme suit : « Mallarmé associe ces deux attributs féminins, la circularité et la dualité, à un troisième... l'*ombre*... ce mot [*ombre*] est très maternel » (p. 152). « Fils... il est aussi une *ombre* (Page 5) parce qu'il est encore caché dans la mère, juste comme à l'autre extrémité de la vie, Verlaine sera « caché parmi l'herbe » (p. 207).

Le père et la mère, dans les deux textes, sont associés, comme ils le sont traditionnellement, aux deux principes relativement opposés de négation (« l'esprit qui toujours dénie ») et d'affirmation (« le oui éternel »), de l'esprit et de la chair :

L'opposition de la mère et du père recouvre donc une antithèse plus profonde entre vie et mort, ou plutôt entre vie et pensée... la mère... symbolise un aveugle et magnifique instinct de la vie. (Richard, p. 54)

la fertile dualité de la vie... d'où émerge la multiplicité en série de la réalité. Comme essence de la Femme, « fragments de candeur » il nous rappelle l'*ewig-weibliche* de Goethe. Cette note maternelle est appuyée par l'élément *native* (Cohn, p. 154). Père (Loi) en face de Mère (*hasard, mer*). (Cohn, p. 194)

L'enfant de sa chair et l'enfant à venir de son esprit (son Œuvre) ne font qu'un ou presque dans l'esprit de Mallarmé, pas seulement du fait de la relation évidente entre les deux « progénitures » – Montaigne, par exemple, dit que la vraie progéniture d'un écrivain est celle qu'il obtient de sa Muse – mais aussi, dans ce cas, parce que l'Œuvre était délibérément destinée à incarner l'esprit du garçon. Le *Coup de Dés* reprend cette idée, bien que de manière plus large, intégrant quelque chose de plus complexe et de plus universel que son propre fils :

« enfant sorti de nous deux – nous montrant notre idéal » (f. 1) ; « enfant, semence idéalisation » (f. 16) ; le faire exister dans l'esprit d'un public à venir, en écrivant un Livre. (Richard, p. 84)

Le couple simplifie le devenir quadripolaire en une polarité simple... dont le produit (fils) émerge (Cohn, 195). L'enfant ici est déjà ambigu... « livre... semence idéale » (Cohn, p. 200). L'enfant est un Coup de Dés vain... le *fantôme* est ambigu : à la fois enfant-artiste et création subtile. (Cohn, p. 218)

Dans *L'Œuvre de Mallarmé*, un long développement montre comment cette créature idéale ambiguë et androgyne (fantôme du fils innocent, image de la progéniture ou de la créativité spirituelle du père, l'Œuvre) devient la *stature mignonne ténébreuse debout en sa torsion de sirène*.

Dans les deux textes, l'idée que l'acte d'amour est une transposition, un pis-aller, de l'Acte (ou *Coup*) métaphysique total, est très explicite.

À l'aventure métaphysique et à son échec succède l'aventure amoureuse, qui en constitue en réalité la reprise terrestre, le recommencement mal déguisé... « enfant notre immortalité – en effet, fait d'espoirs enfouis – fils – confiés à la Femme par l'Homme désespérant après jeunesse de trouver le mystère et prenant femme » (f. 19). (Richard, p. 76)

Dans les deux textes, le paradoxe central (vie-mort, affirmation-négation) est la source des actes humains qui sont des tentatives variées destinées à le résoudre ; il est aussi la source des phases secondaires de la destinée humaine subie, comme la maladie (et la guérison) qui sont, pour ainsi dire, des anticipations de la mort (en même temps, peut-être avec un espoir de résurrection) ;

« On profite de ces heures, où mort, frappé, il vit encore, et est encore à nous » (f. 21)... rapport qui chez Mallarmé réunit nécessairement l'être à la négation. Or ce rapport, nous le verrons bientôt, ne peut pas être vécu dans l'acte de la mort, puisque celle-ci le détruit dans l'instant même où elle l'établit. Il ne sera donc approché, approximativement épousé, qu'à travers l'expérience de cette mort vivante, ou de cette vie mourante, que représente pour Mallarmé la maladie. (Richard, pp. 62-63)

... la tentative vaine de saisir le Tout ou l'Être que l'homme sent monter en lui à chaque marée de l'Éros (Cohn, p. 161). Le Coup est tenté mais « cafouille »... et finit par être l'acte humain (Cohn, p. 183) ; l'amour... submerge la tête du vieillard (Cohn, p. 186) ; son fils, qui prendra sa place (Cohn, p. 187).

Nous ne pouvons pas plus concevoir la mort (le Tout, la pureté) que son absence. Que nous substituions à la mort l'équivalent esthétique de Mallarmé, *le hasard*, ou l'équivalent philosophique de Hegel, *reine négation*, l'essentiel du dilemme demeure. Mallarmé l'avait déjà clairement résumé dans son œuvre de jeunesse, *Igitur* : il y a et il n'y a pas de hasard (Cohn, pp. 32-33). Si l'on considère la mort comme univoque, la vie est équivoque... Sans fuir complètement la mort (chute quotidienne, sommeil, amour) (Cohn, p. 84). Sous l'expression *chute quotidienne*, nous pouvons logiquement comprendre la maladie : cette idée est moins explicite dans le *Coup de Dés*, mais elle fait certainement partie de l'image totale de la destinée humaine qui y est représentée, particulièrement dans *chancellera*, etc., en relation avec l'image du fils de la Page 5 :

« Fiançailles/dont/le voile d'illusion rejailli leur hantise/ainsi que le fantôme d'un geste/chancellera/s'affalera/folie. »

Dans un des rares cas où Richard fait lui-même allusion au *Coup de Dés*, il souligne le parallélisme : « De la même manière que, dans le *Coup de Dés*, "L'ombre puérile est caressée et polie et rendue et lavée assouplie par la vague et soustraite aux durs os perdus entre les ais", la maladie saisit en profondeur "le petit fantôme" de manière à l'extraire doucement, et comme tendrement, de son enveloppe corporelle : "Pourquoi", dit

la mort, “m’attarder à vous le rendre inquiet – triste – déformé – tandis que je le pétris pour le jour beau et sacré où il ne souffrira plus – sur le lit de mort” » (f. 71-72). On note que dans les deux textes l’enfant est désigné comme *fantôme*. Et l’état proche de la folie (et même parfois, comme le fait remarquer Richard, devenant une véritable démence) que la douleur provoque chez le père endeuillé trouve son écho dans la *folie* de la Page 5 que nous venons de citer, bien qu’il s’y ajoute aussi une allusion à la démence ou folie de tout espoir humain, y compris celui de survivre dans sa descendance.

Il n’est donc pas exagéré de dire que presque tout le vocabulaire relatif à la naissance et à la mort de l’image (ambiguë) du fils, Page 5, *l’ombre puérile*, figurait déjà dans le *Tombeau d’Anatole* pour un même usage ; par exemple : *la main... legs... à quelqu’un ambigu* trouve son parallèle dans « c’est moi mains maudites – qui t’ai légué ! » (f. 25) ; l’idée d’un fils comme récurrence de l’enfance même du père qu’implique *vieillard... son ombre puérile* (on trouve un commentaire de cette évolution en spirale dans C, p. 207) est impliquée également dans « tu ne fus donc... » (f. 24). *Le quelqu’un...*, que nous voyons (C, p. 207) comme référant à l’esprit du fils présent dans le père, avec des significations complexes, se retrouve dans « germe de son être repris en soi – germe permettant de penser pour lui » (f. 33). *Fiançailles* a un équivalent dans l’évocation de la *fiancée* (f. 47) que le fils aurait pu avoir s’il avait vécu ; dans le *Coup de Dés* cette idée prend la valeur universelle de l’union générique de tout père ou fils avec une partenaire. *Le celui* était « lui-lui » (f. 51). La référence à l’enfant comme *voile d’illusion rejailli* était « illusion suprême » (f. 67) et « cet illusoire de survie en nous » (f. 85) qui correspond exactement à la définition qui a été donnée de ce passage du *Coup de Dés* dans C, p. 216. *Vieillard* se retrouve dans « vieillard » (f. 97). *Ombre* renvoie à plusieurs reprises à l’enfant, par ex. « ton ombre qui se vivifie en nous » (f. 114). *Né... chancellera* a pour parallèle « né pour ne pas être » (f. 116). *Fantôme d’un geste* était déjà présent dans « chacun de nos gestes » (f. 120). *Ancestralement* donnait « race, ancêtres » (f. 124). *Ambigu*, renvoyant à la confusion entre père et fils, donnait « c’est que vous étiez en moi... moi – peut-être – l’ambiguïté/que cela se puisse » (f. 135-136). *Fantôme* était « le petit fantôme » (f. 158). *Ultérieur démon immémorial* qui correspond à l’Aspiration immémoriale ou principe de la perpétuation de la vie se retrouvait quelque peu dans « vieux mal de vivre » (f. 168). Même *ayant* est utilisé de manière assez similaire (f. 171). *Caressée, etc. ... par la vague* dont nous avons parlé plus haut avait un autre équivalent dans « temps – que corps met à s’oblitérer en terre – (se confondre peu à peu avec terre neutre aux vastes horizons) c’est alors qu’il lâche l’esprit pur que l’on fut – et qui fut lié à lui, organisé – lequel peut, pur se réfugier en nous, régner » (f. 164) ; cette dernière notion d’une résurrection devient *voile d’illusion rejailli*. Même le décor marin est momentanément présent dans : « petit marin – costume marin/pour grande traversée/une vague t’emportera/ascète/mer » (f. 185). Si bien que *mer-mère* de la Page 5 (remplaçant *terre-mère*, bien que ceci aussi soit impliqué dans le *Coup de Dés* ; C, pp. 156, 238) et *vague* à la même Page, se trouvent déjà dans le *Tombeau*. Dans *L’Œuvre de Mallarmé* la Page 5 est présentée comme concernant l’organisation sociale (mariage, naissance, relations familiales, etc.) ; il y a de nombreuses allusions à l’architecture de la société dans le *Tombeau*, par ex. « société » (f. 201), « cérémonie » (f. 156) ; « cité hommes » (f. 52).

Bien que, de toute évidence, le passage du *Coup de Dés* concernant le père et le fils (Page 5) soit celui qui est le plus fortement évoqué par le *Tombeau*, on y trouve aussi quelques notations qui semblent conduire à la conception d’ensemble du Poème : « la

symphonique équation propre aux saisons », schéma central du Poème, est déjà en germe dans « malade au printemps mort en automne – c'est le soleil – la vague/idée » (f. 3), qui introduit aussi le grand mouvement d'onde. L'image du bateau est évoquée de manière fugitive : « voile... » (f. 49) ; ce même mot, *coule*, joue un rôle important Page 4. Nous avons déjà parlé du petit garçon comme d'un *marin* ; celui-ci deviendra le *Maître* du bateau de la vie, Page 4, représentant à la fois le fils et le père qui le contient en lui. Même le *coup* du Poème est utilisé plusieurs fois ; une fois, et ceci est instructif, en liaison avec l'idée d'un jeu du destin (f. 36), une autre fois comme « coup fatal illuminant l'âme » (f. 142) ; cf. *coup* comme éclat de soleil, Page 1 (C, pp. 119-120).

Toutes ces entités, ou presque, se retrouveront dans le « Livre » ; au chapitre suivant, on verra comment elles s'orientent vers ce qui sera leur plein développement dans le *Coup de Dés*.

D'autres liens étroits analogues existent entre le *Tombeau d'Anatole* et le *Coup de Dés* (et aussi *Le « Livre »*, etc.). Un des très rares cas où Richard lui-même invoque le *Coup de Dés* est le suivant : « une vague t'emporta mère-ascète (f. 185)... naufragés spirituels... le puéril noyé du *Coup de Dés* n'est-il pas même son frère lointain ? » (p. 51) : Richard dit : *lointain*, notons-le !¹ En un sens, il a raison : Mallarmé tenait séparés ce qu'il y a de personnel et ce qui est créateur beaucoup plus nettement que la plupart des critiques ne le croient (y compris Richard, dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*). Mais en un autre sens il a tort : la relation sous-jacente est très directe dans la métaphysique de Mallarmé, et même le vocabulaire du *Tombeau d'Anatole* rapproche du *Coup de Dés* cette première esquisse d'une Œuvre beaucoup plus que Richard ne le soupçonne.

3. Le « Livre »

En 1957, Gallimard publiait le contenu d'un cahier qui faisait partie des textes posthumes laissés par Mallarmé. Jacques Schérer, qui le présentait, lui donna pour titre : *Le « Livre »*². Dans sa préface, Schérer parle de ces notes comme étant ce qui se rapproche le plus d'une transcription par Mallarmé du rêve qu'il avait d'une Œuvre. Comme Richard pour le *Tombeau d'Anatole*, il ne semble nullement percevoir la moindre relation significative entre ces notes et le *Coup de Dés*. Étant donné par ailleurs que le *Tombeau d'Anatole* fut publié plus tard (bien qu'écrit antérieurement), là encore, entre ce dernier et *Le « Livre »*, tout reste à faire en matière de confrontation des textes. Comme on le verra, les trois constituent une progression évidente, mettant en œuvre les mêmes idées, et, très souvent, le même vocabulaire.

Une grande partie du cahier porte sur des considérations marginales relatives à l'impression et à la diffusion du Livre, etc. Ce qu'il y a de plus intéressant dans cette décou-

1. Il ajoute dans une note : « Suzanne Bernard (*Mallarmé et la Musique*, p. 138) avait déjà préparé ce rapprochement. » Il n'est guère important mais néanmoins certain que je l'avais fait moi-même, longtemps auparavant, dans les termes suivants : « l'enfant est un autre Coup de Dés inutile qui rappelle vaine au bas de la page 4 », et, dans une note : « La mort du fils de Mallarmé, Anatole, y est sans doute pour très peu » (C, p. 124). La traduction française modifie légèrement mon intention première, qui était de signaler le parallélisme pour le remettre ensuite à sa juste place, en accord avec la remarque de la fille de Mallarmé, selon laquelle il était bien incapable, à la différence de Hugo, d'« exploiter » la mort de son fils. Et, il ne faut pas oublier que le *Coup de Dés* fut écrit bien longtemps après la mort d'Anatole, laquelle s'était inévitablement confondue avec beaucoup d'autres, y compris l'idée de la propre mort du poète, pour aboutir à quelque chose de plus universel dans sa portée.

2. *Le « Livre » de Mallarmé : Premières recherches sur des documents inédits*. Préface de Henri Mondor (Paris, Gallimard, 1957), pp. xxiv + 154 + 202. En 1951, Mondor, qui avait retrouvé ce cahier, me parla d'un mystérieux petit « cahier que nous allons compiler ensemble ». Il s'agissait peut-être de ce cahier-là. Pour une raison ou pour une autre, Mondor en resta là et ne me montra pas le cahier.

verte, à savoir les fragments de poésie, constitue un premier schéma, en forme de drame, du *Coup de Dés* (ou de ce dont cette « tentative » était une approximation). Mallarmé caressait de temps en temps l'idée d'un Théâtre comme grand lieu de culte d'une civilisation avancée, mais il finit par abandonner cette notion comme trop floue, trop extérieure pour l'effort de concentration dont il avait besoin pour s'exprimer pleinement : « un livre... supplée à tous les théâtres » (*Solennité*). Mais, même si la forme théâtrale fut graduellement abandonnée, le contenu dramatique fut largement conservé dans sa structure essentielle, si bien que le schéma est presque partout parallèle à celui du Poème.

Ainsi la première image (pp. 12-14 du manuscrit reproduit par Schérer) inclut une première version du *Coup de Dés* lui-même : un seul mot est prononcé, *ordre* (*appel, invitation*), à quoi un protagoniste mystérieux s'empresse de chercher une réponse. Mais, ce qui est demandé, c'est une réponse *totale*, ou communion, soit avec une *mère* qui est directement invoquée p. 13, soit avec une source équivalente, la sorte de Magna Mater qui sera mentionnée plus loin. Et, chez l'auditeur, une voix intérieure parle : « non, cela ne peut pas être », dit-elle. Ici donc, comme dans le *Coup de Dés*, s'amorce le rythme suspendu – oscillation forte, renvoi d'un extrême à l'autre – caractéristique de toute vie. Et comme à la Page 2 du Poème, un mouvement oblique est lancé – indirection de l'existence perpétuée, inclination ou obliquité des vagues – que traduit la typographie, de sorte qu'ici l'attitude de celui qui entend le message, à demi consentant, à demi réticent, *penché en avant, un pied en avant*, est soulignée par le mot *diagonale*. L'image ici s'interrompt, incomplète. Puis, vient l'image de la mystérieuse « mère » (la Terre, ou le Tout) vue maintenant comme ce qui sera son incarnation ultérieure, la fiancée, et nous trouvons une indication claire de cette évolution dans la juxtaposition *ma seule fiancée/la terre/ou fiancée/et ce rêve revenu*.

Le lecteur se rappellera que *mère-terre-fiancée* était une image clé du *Tombeau d'Anatole* et que, dans certains fragments de cette dernière œuvre, un lien s'établit entre « elle » et l'image *mer-mère* qui en est le développement le plus complet dans le Poème final, particulièrement présente dans la section consacrée au fils (Page 5), où figure également le mot *Fiançailles*. Le lecteur pourra aussi évoquer la relation en spirale entre le père et le fils, qui concerne ici la mère (ou Mère) et la fille. Cette relation fait l'objet d'une longue étude dans C, pp. 193-224.

Dans un fragment ultérieur (p. 169), l'« ordre » (aussi « Invitation ») est repris par le dernier avatar de la Magna Mater-mère, la fille ou *fiancée*, identifiée ici comme « la dame ». L'ordre ou Invitation est, encore une fois, d'accomplir un Acte total d'amour-mort, « L'exploit qui devait lui rapporter de la gloire est un crime », comportant la *consommation* de la dame d'une manière nettement cannibale : « manger la dame ». (Cette idée d'un festin nuptial ambigu est reprise, incidemment, dans un fragment des *Noces d'Hérodiade*, p. 169, où le thème de l'invitation ou ordre est également présent, N. p. 127.) Le refus – « laisser l'Invitation sans répondre/ordre/fût-ce Non/on ne peut » – ou plutôt l'indécision entre un oui et un non, est, encore une fois, l'oscillation de tout devenir, le *penché de l'un ou l'autre bord* de la Page 3 du Poème final. Ce rythme continue Page 5, laquelle, comme nous l'avons dit dans notre étude (C, p. 217), concerne le développement de la société : « *Voile d'illusion* évoque le mariage, le voile nuptial. Ceci nous rappelle que la Page que nous sommes en train d'interpréter est la Page des sciences sociales : nous avons par degrés atteint un point dans le développement de la culture que nous pouvons sans crainte assigner à l'ère moderne, ou en tout cas au stade

où le mariage prend une forme cérémonieuse » (p. 217). Tout ceci est entièrement présent à la p. 169 du cahier. Cette sorte de compromis entre l'Acte d'amour total et le non-acte que réalise l'homme est le mariage. La limite de cette entreprise est symbolisée par le voile comme par les règles sociales ; les deux sont mentionnés ici : « S'il est une loi, c'est celle-là/puisqu'on mourrait/sans manger/elle se voile ».

Viennent ensuite divers corollaires des contraintes imposées à l'homme par la société, vue comme une sorte de prison par opposition à la liberté totale, impraticable : « mariage : baptême... Cité qu'est-ce ? prison/usine/école ». Non loin de là, plusieurs des autres aspects de la société achevée sont évoqués : « chemin/hôpital/marché » et « chasse/yacht/bal/feu d'artifice » ; ces derniers, comme l'image du diamant sur une page précédente, sont des vestiges de la gloire abandonnée.

Un des commentaires les plus risqués que j'aie donnés sur le Poème trouve une confirmation à cette page du cahier : « chapeau/il la couvre en soi ». Richard, dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (p. 459), fait le commentaire suivant : « Le chapeau semble même prendre une valeur érotique : il permet la possession toute mentale d'une dame qui se livre au héros, mais qu'il n'a pas le droit de toucher ; "s'accorde, chapeau il la couvre en soi" ». Le « chapeau » est le symbole à la fois des limites de l'aspiration à l'infini qui existe chez l'homme, et une sorte de substitut de la femme ; le même processus se retrouve, à un niveau plus fondamental de réalité, à la Page 3 du Poème, où la défaite des aspirations les plus hautes de la vie se résout dans un compromis : ce qui est obtenu, c'est un ventre maternel, réceptacle et site de l'existence future, et que symbolise le creux – *l'intérieur* – de la vague qui cherchait à s'élever et retombait, son élan brisé par le « bol inversé » du ciel ou par le néant supérieur *coiffant les jaillissements*. Ce creux, ce récipient, procède de la source originelle de toutes les insuffisances humaines, *l'Abîme* maternel. Commentaire : « *couvrant* suggère l'ambigu chapeau, cf. *s'en coiffe*, Page 7. Ce "chapeau", renversé, est ainsi analogue au réceptacle de *jaillissements*, cf. un sens secondaire de *couvrir*. » (C, pp. 148-149). La même image se rencontre, comme on le faisait remarquer, à un autre niveau, plus avancé, du Poème : Page 7, la vision du poète-héros est, de nouveau, interrompue par une barrière fatale, « féminine » : *s'en coiffe* [d'un *rire* : vision totale ; Page 8]... *contenu par sa petite raison virile* ; il y a dans *contenu* le même type d'ambiguïté dans l'expression d'une valeur réductrice (au plan mental) : chapeau, matrice, « couvercle ». (Mallarmé disait un jour en plaisantant que le haut-de-forme ressemblait à un couvercle sur une bouilloire.) Ce « récipient » (en un sens élargi du terme) évoque cet aspect « raisonnable » de la féminité qui rabat les orgueilleuses ambitions masculines dans *Prose (pour des Esseintes)*, au nom de la perpétuation de la vie, *l'Ewig-Weibliche*, l'éternel féminin.

Cette silhouette mystérieuse qui hésite tient à la fois de l'homme fait et du jeune garçon : « à la façon d'un enfant contradictions », mais « il est bien grave pourtant *cet homme* – en a toute la stature » (p. 13). Ceci rappelle le mélange du père et du fils dans le *Tombeau*, et conduit à *cet homme* [qui] *hésite* de la Page 4 du Poème, qui est en même temps le jeune garçon, *son ombre puérile*, de la Page 5 et la silhouette hamletienne hésitante de la Page 7, et même, plus loin, la *stature* (cf. *stature* ci-dessus) *mignonne ténébreuse debout* (Page 8), enfant complexe de l'esprit du poète. Une version antérieure du personnage hamletien du Poème, *prince amer de l'écueil* (*écueil* renvoie en partie à Elseneur, en partie à l'image de la terre dans *Hamlet* comme « promontoire stérile » – dans la tirade qui commence par « *What a piece of work is man* » (*Hamlet* II, 2) – est présente dans le cahier, tout de suite après le début qui expose son hésitation fondamentale, vue

désormais dans une nouvelle phase de devenir en spirale : « C'est toujours vous que je vois sur la grève/cette fois avec gloire et amertume au poste/comme pour se commenter le grand air » (p. 16) ; ceci, comme on l'a vu, est très proche du *prince amer de l'écueil*.

Cette silhouette virile (malgré son hésitation) est, en regard du principe féminin de multiplicité (ou, plus tard, de dualité), représentative du principe d'unité : quand apparaît le principe féminin, peut-être en tant que l'eau (cf. *mer-mère*) qu'on voit de la plage, il est, d'abord, multiplicité : « femmes » (p. 16) et « plus d'une fiancée... avec déception et gloire/encor/pour conquérir » (p. 16). Vient immédiatement ensuite l'allusion à « ma seule fiancée ! la terre/ou fiancée/et ce rêve revenu ». Ce principe féminin se développe, en spirale, pour donner une forme humaine, vue maintenant comme « deux moitiés d'une troupe » (p. 17), ou encore comme « la double troupe, est là cette fois/tendant en effet les bras d'une part et d'autre, ainsi que sur deux grèves très lointaines, mais entre lesquelles, à travers l'esprit sans doute (à travers lui)/et idéal/il s'opère un mystérieux rapprochement, chacune tendant d'où elle est, y soit allée ou les bras à son absence » (pp. 17-18). La dualité féminine est donc vue comme une fission de l'Être qui vise, à travers l'esprit masculin intégrateur, à une réunion, ou harmonie, dans l'amour : « à travers l'esprit... (à travers lui) ». Ceci est renforcé quelques lignes plus loin : « mais quelque chose leur manquant » (rappelons-nous le mythe de l'androgyné chez Platon). Tout ceci devient très clair à la page suivante (19) : « Et il entend leurs rires – tu me rapporteras – ceci, cela – diamant – diamant –... ce rêve est fait de leur pureté gardée à toutes ». Le poète voit dans le diamant qu'elles demandent à leur partenaire masculin de leur offrir l'unité originelle du rêve de pureté qui resurgit sans cesse chez toutes les femmes.

Ce principe féminin de dualité donnera la même image à la Page 2 du Poème, où nous voyons la ligne unique de caractères se subdiviser. Et, de même qu'à la Page 3 du Poème, ce principe est également symbolisé ou incarné par deux vagues et un bateau *penché de l'un ou l'autre bord*, de même ici nous trouvons *deux moitiés d'une troupe de femmes/... tendant... les bras d'une part et d'autre* (pp. 17-18). Cette expression « l'un et l'autre », etc., est très souvent utilisée par Mallarmé, et renvoie toujours à une essence féminine (voir en III, à propos de *penché de l'un ou l'autre bord*). Dans le Poème, le creux formé par deux vagues devient un bateau, un vaisseau de vie, une matrice : « Qu'est-ce alors que la nef Argo ? Un symbole de la terre, en tant que génératrice : elle contient en soi les germes de toutes choses vivantes » (Mallarmé, *Les Dieux Antiques*). Ici aussi, nous retrouvons la nef du Poème (Page 4) comme *quelque nef, ville flottante... ville du poète futur*, avec, non loin de là, le mot *bercement*. Dans le *Tombeau*, il y a une forme embryonnaire de cette connexion dans « terre – mère – en face de tâche/cité hommes » (f. 52).

Le lien entre ce schéma et *œuf et église*, en bas sur le manuscrit, peut être montré comme suit : dans un essai des dernières années intitulé *Catholicisme*, Mallarmé parle d'un rituel nouveau venant remplacer le rituel religieux, lequel présentait une version intéressante, quoique démodée (« Oublions ») du drame universel : « la Mère qui nous pense [la source, ou Magna Mater]... veut que l'on commence par les zèles ardues et la sublimité [il s'agit de l'aspiration religieuse primitive de l'homme, telle que l'expriment les flèches des cathédrales]... le moyen-âge, à jamais, reste l'incubation ainsi que commencement de monde, moderne ». Dans l'essai qui accompagne *Catholicisme*, intitulé *De même*, Mallarmé parle de « la nef avec un peuple ». Toutes ces notations figurant dans le cahier, *œuf-église-nef, ville flottante*, se retrouvent dans *nef-coque-bâtiment* des Pages 3 et 4 du *Coup de Dés*.

Dans le *Tombeau d'Anatole*, nous avons rencontré un passage important où le *bercement* par la mère génère le rythme du travail du poète¹. Cette même idée s'étend, dans *Le « Livre »*, au rythme de l'océan-mère comme source générique de tous les rythmes de la vie, *bercement* (p. 22) étant un vestige significatif de la formule originelle ; cette version élargie de l'idée demeure à peu près intacte dans le *Coup de Dés*.

Ville apparaît aussi comme « Les restes d'un grand palais, grand comme une ville », ruine magnifique qui signale l'effondrement de quelque haute condition antérieure : paradis perdu, enfance, ou enfance de la race. Ceci s'accorde avec une disposition très habituelle chez Mallarmé : le sentiment que tout est décadence, que tout s'écroule, surtout à l'époque moderne. Le château nous rappelle *La Chute de la Maison Usher*, de Poe, que Mallarmé admirait particulièrement, et que l'on retrouve dans le « faux manoir » de la Page 8 du *Coup de Dés* (C, p. 338). Il nous rappelle aussi le poème de Poe, traduit par Mallarmé, *La Cité en la mer*, « une étrange cité gisant seule en l'obscur Ouest ; où les bons et les mauvais... s'en sont allés au repos éternel » (211). Dans un autre poème de Poe, *Le ver vainqueur*, une scène de désolation comparable se situe dans un théâtre (rappelons que ces fragments étaient écrits en vue d'une production scénique) : « la pièce est la tragédie L'Homme ». Annoncée par Mallarmé dans ses essais critiques comme devant présider à son Grand'Œuvre, cette idée devient *Le Maître... l'homme* (Page 4) dans le *Coup de Dés*. Dans *Le « Livre »*, on trouve encore une autre allusion à ce château : ses habitants, comme dans les Poèmes de Poe, sont présentés ainsi : « peuple maudit – qui dort – ne vient plus se mirer [dans une fontaine]. Quels pouvaient – être les restes dans le passé – et quelle étrange aventure a précipité ainsi cette race. Moderne est ce calme » (p. 23-24). On retrouve cette atmosphère, que Mallarmé partageait avec Villiers comme avec Poe, dans *Igitur* (le « *Naufrage* » de la race qui va prochainement se terminer par un héritier hamletien marqué par le destin, cf. l'*Axël* de Villiers). Elle fait partie de cet esprit de décadence qui s'installe à la Page 5 du *Coup de Dés* (*chancellor*, etc.) et qui culmine dans la créature idéale androgyne, paralysée par la pensée, des Pages 7 et 8, *prince amer et stature mignonne ténébreuse debout en sa torsion de sirène*.

P. 24, « ombre de plus en plus forte, comme creusée par elle [la race, oublieuse de son passé] – par le mystère » renvoie à l'idée des ténèbres originelles, au principe de négation (la mort et les phases engendrées par elle, malheur et dérélition) qui est aussi présent dans *ombre* à la Page 3 du Poème.

Suit une procession d'animaux, émergeant de cette source de vie selon un processus évolutif évident qui est reproduit en gros (sauf les animaux, plutôt insolites ici) dans le Poème². Puis, apparaît un *vieillard* qui est l'équivalent exact de l'ancien *Maître* (l'Homme) du Poème. Comme lui, il est invité à tenter un *coup* total, variation sur le thème ancien de *eritis sicut dei* – mais il hésite (le *hésite* des fragments et du Poème), et, de ce fait, il échoue et, s'il survit, ce n'est plus qu'en tant qu'homme. Cette tentative se fonde dans cette rencontre fugitive avec le Tout qu'est l'amour, dans les deux versions (aussi bien que dans le *Tombeau*). Mais l'homme échoue, une fois de plus, à prendre la femme dans un acte de possession complète, *gloire et crime* (p. 169), communion totale, quelque chose comme l'amour-mort de *Tristan et Iseut* ou les derniers fragments d'*Hé-*

1. Le petit sonnet *Éventail* (pour Madame Mallarmé) incorpore un schéma similaire ; cf. *Towards the Poems of Mallarmé*, Cohn.

2. Une rencontre avec un ours magnifié est vue comme « un des drames de l'histoire astrale » dans le poème en prose de jeunesse intitulé *Un spectacle interrompu*.

rodiade (N, p. 169). Le festin nuptial, *faim de la chair, soif de tes yeux* (p. 27) n'est pas vraiment consommé *car il faut la mort pour savoir le mystère* (p. 32). L'homme reste après cela partiellement affamé (ou même vraiment affamé : une image de célibat, sacerdotal ou créateur, se dessine, représentative de l'Homme)¹ et cette insatisfaction faustienne renouvelée est la condition de sa pérennité et de sa créativité (dans le *Tombeau*, le poète-père visait un tel sacrifice ; f. 15). Son échec, ambigu, qui est présenté comme un *nauffrage* personnel dans le Poème, mais dont toutefois un enfant est né (Page 5), devient ainsi la source de la vie qui continue. À partir des *Fiançailles* du Maître englouti dans la mer (à quoi fait écho *fiancée* dans le cahier), son contact décevant mais fécond avec le Tout incarné dans la femme-mer fait émerger son *ombre puérile*. Dans le cahier le même phénomène est décrit dans des termes très voisins. De la lutte du père : *source-veillard/lutte* (p. 30) naît *l'enfant qu'il avait en lui* (p. 33).

On se rappellera que cette relation paradoxale père-mère, dans une direction, et père-fils dans une autre, était l'armature du *Tombeau d'Anatole* (double polarité). De nombreuses pages du cahier (par ex. p. 141) sont consacrées à l'expérimentation avec ce schéma croisé. Dans *Mallarmé et la musique* (p. 143), Suzanne Bernard écrit : « R. G. Cohn a insisté sur l'importance accordée par Mallarmé à "la symphonique équation propre aux saisons" (*La Musique et les Lettres*, p. 646) et sur la structure "quadripolaire" de son œuvre (*L'Œuvre de Mallarmé...* p. 37) : les feuillets du poète [dans *Le « Livre »*] lui donnent raison. »

À propos du *Maître*, qui est le *veillard* (Page 5) représentant la race ancienne de l'homme (comme dans *Le « Livre »*), j'écrivais : « si le *Maître* est l'Homme, il est *ipso facto*, la femme » (p. 163) ; et j'étudiais diverses facettes de cet aspect du *Maître*, comme par exemple sa passivité quand il devient, dans l'acte d'amour (ou d'amour-mort), un simple site pour le fils à venir ; son hésitation, etc. J'avais repris l'étude détaillée de ce thème à propos de la Page 5, où la relation quadripolaire entre l'homme et la femme est présentée clairement. « L'enfant qu'il avait en lui » est une expression évidente de cet aspect « maternel », ou créateur, du *veillard*, et cette interprétation est appuyée par la formule, curieuse, « prêtre doit ignorer, pour gloire humaine, le mystère de la femme – d'où (enfant dans les jambes) tout se résoudra par cela » (p. 29). Ici, comme dans le *Tombeau*, et dans le Poème, les notions de procréation et de création spirituelle se recouvrent. Dans la résurrection qu'il envisageait pour son fils dans le *Tombeau d'Anatole*, Mallarmé considérait que ce serait sans que la mère, sa femme, y contribue : « moi-même/qui te suis moi/.../si tu veux, à nous deux [son fils et lui-même], faisons une alliance/un hymen, superbe – et la vie restant en moi/je m'en servirai pour... donc pas mère alors ? » (f. 39-40). Ici, l'union avec l'esprit du fils est destinée à engendrer une progéniture spirituelle qui ressuscitera le fils : nul besoin de la femme pour cela. Tel est le sens de « prêtre » et de « enfant qu'il avait dans les jambes » dans *Le « Livre »* ; il y a aussi une réminiscence directe de l'époque où Mallarmé berçait son propre fils sur ses genoux : « genou – besoin d'y avoir l'enfant » (f. 11). Il y a en outre une réminiscence du *Tombeau* dans l'image du poète-prêtre « ascétique » qui accepte une « claustration » (p. 30, A) ; dans le *Tombeau*, le poète-père devait payer l'exploitation de la mort de son fils – « crainte de jouer avec sa mort » (f. 15) – du prix d'un sacrifice de sa vie, ou ascèse : « je lui sacrifiais ma vie – puisque j'acceptais quant à moi cette mort (claustration) » (f. 15). Et, de cette « mort », un fils spirituel est né.

1. « Atteindrai-je vivant et pas mort de faim le but que je me suis tracé ? » (Corr. 1871-1885. p. 153).