

Jean-François Marquet

Mallarmé et la mise en scène de l'Idée

Dans l'œuvre de Mallarmé, le nom de Hegel brille par son absence — la seule mention, à notre connaissance, s'en trouvant dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, où Mallarmé évoque, parmi les ancêtres spirituels de ce dernier, « principalement un désigné par lui le Titan de l'Esprit humain, Hegel ¹ ». Mais, comme on sait, « le motif d'une œuvre se compose, et son mystérieux lien, presque de ce qui n'est pas dit, mais purement : plane, hante ² » : même si Hegel n'émerge qu'occasionnellement à la surface du texte mallarméen, il le *hante*, et c'est un scénario hégélien qui constitue son « mystérieux lien ». Nous nous proposons ici de tenter de reconstituer ce scénario — « le fait même terrible, mystérieux » — en laissant de côté le « *fait divers* ³ » qu'a été la rencontre réelle de Mallarmé avec l'œuvre de Hegel. Rappelons seulement qu'après un premier contact, en 1865, par l'intermédiaire d'Eugène Lefébure et de Villiers, Mallarmé a lu Hegel durant les vacances 1866 ⁴ (dans la traduction de Vera) et qu'il a projeté, en 1869, une thèse de doctorat sur « La Science du Langage », ou plutôt sa « Notion » ⁵, et cela sinon dans l'esprit, du moins dans le vocabulaire même de Hegel (puisqu'il s'agit d'y démontrer comment « le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont la négation identique à l'essence du Devenir devient le *Langage* ⁶ »). Mais au-delà de ces chîmères universitaires (Mallarmé, au jugement de ses inspecteurs, n'était qu'un « professeur par accident »), il convient de se demander en quoi Hegel a pu interpellier Mallarmé sur le terrain qui était proprement le sien — celui de la Littérature. La réponse est peut-être donnée dans une lettre de 1885 à Maurice Barrès : « Je travaille chaque matin avec quelque fureur, écrit Mallarmé, et j'ébauche mon année; peut-être en sortira-t-il, mais absolu enfin, un fragment du seul drame à faire, qui est celui de l'Homme et de l'Idée ⁷. » Concevoir ainsi l'Idée comme partenaire possible d'un drame et d'une histoire, c'est là sans doute ce que Mallarmé doit avant tout à Hegel.

Avant Hegel, en effet, l'idée était toujours idée *de* quelque chose ou *de* quelqu'un (idée du Beau, du Bien, de Dieu...); dans sa philosophie, elle est *elle-même* quelqu'un, à qui convient le nom propre de Dieu (« *Gott, der Begriff* ») — elle n'est plus synonyme d'universel pur, mais d'universel singulier (ce qu'était déjà l'*idéal* kantien de la raison pure), ou, comme dira Valéry, de « singulier-universel ». Mais si l'absolu, en tant qu'Idée, est quelque chose de singulier ou plutôt la singu-

1. *Médailles et portraits, Œuvres complètes (O.c.)*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris (Pléiade), éd. de 1961, p. 491.

2. *Correspondance (Corr.)*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, 1959-1985 (11 vol.), IV, p. 225.

3. *Les Noces d'Hérodiade (Noces)*, éd. G. Davies, Paris, 1959, p. 51.

4. Cf. la lettre de Lefébure à Mallarmé du 25 août 1866, in *Corr.*, p. 231, n. 1.

5. *O.c.*, p. 849. La thèse latine (*De divinitate*) aurait porté sur la « *divinité* de l'Intelligence » (*ibid.*, p. 1629) — ce qui permet de rêver.

6. *Ibid.*, p. 854 (souligné par l'auteur).

7. *Corr.*, XI, p. 36.

larité (*Einzelheit*) même, si être la singularité même implique conscience de soi, et si l'homme est le lieu de toute conscience, il en résulte que c'est dans la conscience humaine que l'absolu, l'Idée, Dieu prend conscience de soi et accède à lui-même. L'idée implique donc la conscience humaine — et en même temps, comme *absolu* (= détaché), l'exclut : on a là les linéaments d'un drame dont Mallarmé va être par excellence le metteur en scène. Mais pourquoi, précisément, une mise en scène ? Pourquoi Mallarmé a-t-il fait œuvre de poète, et non de philosophe ? En août 1866 (en pleine lecture de Hegel), il évoquera dans une lettre à Aubanel « [les] monceaux de livres que je scrute et feuillette sans courage pour les terminer. Il est vrai que ce sont des livres de science et de philosophie, et que je veux *jouir* par moi chaque nouvelle notion et non l'apprendre ¹ ». C'est cette volonté de « jouir la notion » qui va faire de Mallarmé le dramaturge, et non le penseur, de l'Idée. Certes, chez Hegel aussi, l'*Encyclopédie* se clôt sur le mot *jouir* (*geniessen*). Mais Mallarmé précise bien que pour lui il s'agit d'une jouissance proprement *physique* : « Vous serez terrifié, écrit-il à Villiers en 1867, d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une *notion* ineffaçable du néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu) ². » Donner la sensation physique de la Notion, traduire sur la scène de la représentation « le seul drame... celui de l'Homme et de l'Idée », telle fut la tâche de Mallarmé, que nous tenterons de suivre dans ses différentes voies.

*

Si l'Idée est *quelqu'un*, ce quelqu'un ne peut évidemment être qu'une femme — « la sœur sensée et tendre ³ » de la *Prose pour Des Esseintes* ou la « si exquise dame anormale ⁴ » de *Crayonné au théâtre* — mais, dans son apparition immédiate, quelque chose de nu, de vierge et d'inflexible (d'absolu) que résume le nom *Hérodiade*. Certes, le rêve d'Hérodiade a hanté Mallarmé depuis 1864, mais c'est seulement en janvier 1866 (après, donc, un premier contact hégélien) qu'il l'a vue « dans sa nudité » — et il a aussitôt ressenti cet « éclair révélateur ⁵ » comme une transgression, un éblouissement prématuré qui devait le stériliser durablement : « pour moi, écrira-t-il à Coppée en avril 1868, voilà deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli ⁶ » — et, plus prosaïquement, dans une lettre à Lefébure, il évoquera la « bêtise d'aller droit à mon Idée ⁷ ». Dans *Hérodiade* en effet, dont le titre complet est *Les Nocces d'Hérodiade*, le rapport de l'Idée à la conscience humaine (= au regard, ici celui de la tête tranchée de saint Jean) se trouve mis en scène dans sa brutalité la plus directe — comme « nocces uniques, immédiates ⁸ » ou plutôt comme un « viol ⁹ ». Par opposition à sa vieille nourrice, qui personnifie « tout l'intervalle de vie qu'elle ne connaîtra jamais », Hérodiade est « [elle] même tout de suite » et « [s'épuise] en cette crise ¹⁰ ». Prise en soi, elle représente l'Idée dans son absolutité même, i.e. dans la distance étrange de sa virginité — « une virginité que c'est trop pour l'homme de rêver ¹¹ », la vir-

1. *Ibid.*, I, p. 231 (souligné par l'auteur). 2. *Ibid.*, p. 259 (souligné par nous). 3. *O.c.*, p. 56. 4. *Ibid.*, p. 293. 5. *Corr.*, III, p. 95. 6. *Ibid.*, I, p. 270. 7. *Ibid.*, p. 318. 8. *Noces*, p. 124. 9. *Ibid.*, p. 107. 10. *Ibid.*, p. 124. 11. *Ibid.*, p. 132.

ginité de l'«étoile¹» ou la «froideur fulgurante²» du glacier ; par là, elle se refuse à tout contact («un baiser me tuerait³») comme à tout regard («Oui, c'est pour moi, pour moi que je fleuris déserte⁴»). Mais l'idée (ἰδέα – ἰδεῖν, voir) est en même temps le visible par excellence, la Beauté, ce qui requiert donc d'être vu, sous peine de rester, comme «splendeur ignorée», un «mystère vain⁵» — d'où une contradiction que Mallarmé, comme Hegel, résout ainsi : il y aura bien un regard (un viol) mais le transgresseur sera *ipso facto* éliminé (annihilé).

Dans le drame même, il semble que l'événement soit vécu à l'envers, comme dans un rêve, et que la punition survienne avant la transgression : Hérodiade fait décapiter saint Jean, puis elle exhibe sa «grande nudité⁶» au regard «neutre» et éteint — «chaviré en une idée⁷» — de la tête coupée, en même temps que l'inonde le sang de celle-ci («idée / saigne — sang sur ses cuisses / pourpre des cuisses / et leur royauté⁸»). Mais en fait, il n'y a ni avant, ni après, tout a lieu dans un instant, dans un *éclair* unique qui est à la fois : 1) celui du «tranchant lucide⁹» (le glaive qui s'abat) ; 2) celui de la nudité d'Hérodiade, «jaillie avec l'éclair ordonné par son geste¹⁰» («le glaive qui trancha ta tête a déchiré mon voile¹¹») ; 3) celui du «pur regard¹²» de saint Jean, «magnifique intérieure foudre¹³» qui, dans la décollation, jaillit vers le haut en entraînant momentanément la tête dans son «bond hagard», avant que celle-ci, trop lourde, ne finisse par retomber, par choir comme un soleil couchant. C'est ce triple et unique éclair qui va être recueilli par Hérodiade et féconder, en l'élevant à la conscience, sa beauté désertique : «je recueille pieuse cet éclair / et j'en ressors si belle / mais par ta mort / mieux que d'un miroir / douée de le savoir¹⁴». Les noces sanglantes d'Hérodiade, cet «hymen froid d'une enfance avec l'affreux génie¹⁵», la laissent «mûrie» et, cessant d'être «l'enfant capricieuse de tout à l'heure¹⁶», elle accède à la royauté de la conscience de soi :

... il fallait

La hantise soudain quelconque d'une face

Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse¹⁷

En termes plus philosophiques, la mort *impersonnalise* saint Jean «afin que personne pure celle-là [Hérodiade] en jaillit¹⁸», l'éclair étant l'événement même de ce transfert de la personnalité allant de l'homme (qui retombe mort) à l'Idée désormais éveillée («tu m'es¹⁹», dit Hérodiade à la tête coupée). C'est en tant que beauté ainsi consciente de soi que la figure d'Hérodiade surplombe les deux autres «grandes scintillations de la Beauté sur cette terre» — la Vénus de Milo, beauté immédiate et naïve, complète mais inconsciente, et la Joconde, dans le sourire de qui l'esprit s'annonce, mais comme un mystère angoissant et indéchiffrable : Hérodiade, comme l'explique Mallarmé à Lefébure, c'est la «Beauté ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses phases corrélatives,

1. *Ibid.*, p. 137. 2. *Ibid.*, p. 182. 3. *Ibid.*, p. 63. 4. *Ibid.*, p. 65. 5. *Ibid.*, p. 67. 6. *O.c.*, p. 1444.

7. *Noces*, p. 137.

8. *Ibid.*, p. 138. cf. dans *Les Fleurs* (1864) «... la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair / Celle qu'un sang farouche et radieux arrose» (*O.c.*, p. 34).

9. *Noces*, p. 82.

10. *Ibid.*, p. 83.

11. *Ibid.*, p. 136.

12. *Ibid.*, p. 58.

13. *Ibid.*, p. 77.

14. *Ibid.*, p. 135 (cf. aussi p. 131, la «brève et féconde scintillation»).

15. *Ibid.*, p. 78.

16. *Ibid.*, p. 117.

17. *Ibid.*, p. 79.

18. *Ibid.*, p. 131.

19. *Ibid.*, p. 136.

ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire — du temps de Vinci, et à sourire mystérieusement — souriant mystérieusement, maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée, ayant su l'idée du mystère dont la *Joconde* ne savait que la sensation fatale¹ !

Reste que cette élévation à la conscience, ce transfert de conscience de l'homme à l'Idée, a lieu par un *crime* où le criminel n'est pas Hérodiade, mais paradoxalement saint Jean : « Qu'importe si par mon ordre / le glaive vain a aidé / à l'éclair... le crime n'est pas là / mais dans la fulguration... Ta fulguration native suffisait². » La responsabilité du crime, de l'éclair destructeur et fécondant, tombe sur saint Jean, et sa mort est en fait un « suicide³ ». De même, le Faune (qui n'a certes rien d'un saint) se trouve puni pour avoir approché du corps des Nymphes (autre figure de l'Idée) sa « lèvre en feu buvant comme un éclair / Tressaille ! la frayeur secrète de la chair⁴ ». Toucher à l'idéal (pour le féconder), c'est mourir, même si cette mort se réduit, pour le Faune, à un simple *fiasco* sexuel ; sans aller si loin, rêver à l'Idéal, c'est déjà se voir mort dans une « vitre », un miroir, un « cristal » où l'on s'apparaît ange, mais que tôt ou tard on aura la tentation d'« enfoncer » « au risque de tomber pendant l'éternité⁵ ». La beauté, c'est la mort — c'est ce que je n'atteins qu'en mourant, en m'im-personnalisant, en devenant « ce qui serait moi, sans moi⁶ » (l'ange du *Tombeau d'Anatole*) ; et l'erreur de Mallarmé, dans *Hérodiade*, c'est d'avoir emprunté cette « voie pécheresse et hâtive, satanique et *facile*, de la Destruction de moi⁷ ». Le crime du héros (saint Jean) répète donc en abîme le crime de l'auteur lui-même (avoir vu, comme Actéon, « le Rêve dans sa nudité idéale »), mais au lieu du châtiment fulgurant qui est *ailleurs* un triomphe (puisque saint Jean mort *est* Hérodiade), Mallarmé ne connaîtra d'autre punition que la « blanche agonie⁸ » de la stérilité. La voie immédiate signifiée par Hérodiade débouche donc, comme toujours l'immédiat chez Hegel, dans une impasse radicale.

*

Revenons à la lettre déjà citée du 20 avril 1868 à François Coppée : « J'ai commis, écrivait Mallarmé, le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un *mystère de musique* et d'*oubli*⁹. » Ainsi, le contact immédiat avec l'Idée s'avérant insoutenable et mortel, l'homme ne pourra s'approprier celle-ci qu'après l'avoir enfouie et comme étouffée dans une obscurité, un « oubli » d'où elle ressortira ultérieurement sous une forme maîtrisable. Tel est le thème de la grande lettre (très hégélienne) à Cazalis du 18 février 1869 :

« Mon cerveau, envahi par le Rêve, se refusant à ses fonctions extérieures qui ne le sollicitaient plus, allait périr dans son insomnie permanente ; j'ai imploré la Grande Nuit, qui m'a exaucé et a étendu ses ténèbres. La première phase de ma vie a été finie. La conscience, excédée d'ombres, se réveille, lentement, for-

1. *Corr.*, I, p. 246. 2. *Noces*, pp. 130-131 et 132. 3. *Ibid.*, p. 216. 4. *O.c.*, p. 52.
5. *Les fenêtres*, *O.c.*, p. 33.
6. *Pour un tombeau d'Anatole (Anatole)*, éd. J.-P. Richard, Paris, 1961, pp. 160-161.
7. *Corr.*, I, p. 246. 8. *Le cygne*, *O.c.*, p. 68. 9. *Corr.*, p. 270.

mant un homme nouveau, et doit retrouver mon Rêve après la création de ce dernier. Cela durera quelques années pendant lesquelles j'ai à revivre la vie de l'humanité depuis son enfance et prenant conscience d'elle-même¹. »

A l'instantané d'*Hérodiade*, où tout était donné tout de suite, se substitue donc une perspective historique ou « anachronique² » selon laquelle l'origine est toujours *différée* — i.e. non pas immédiatement vécue, mais attendue comme ce qui revient ou éclate à la fin : comme l'écrit Mallarmé dans des termes qui semblent annoncer Heidegger, « l'avenir n'est jamais que l'éclat de ce qui eût dû se produire antérieurement ou près de l'origine³ » — et, dans une lettre à Pierre Louÿs à propos de la Grèce : « Il me semble que l'antiquité, dans sa pure essence, nous doit revenir par la joie créatrice d'enfants contemporains en qui elle retrouve un tour inné comme réservé par elle au futur⁴. » Dès lors, à la place de l'origine même, on ne trouvera plus rien qu'une catastrophe, une chute, un naufrage inaugural (dans *Igitur*) où l'Idée, qui en soi est pur éclat, s'est enfoncée dans la nuit de l'oubli : événement que la Nature répète dans les deux phénomènes qui ont le plus fasciné Mallarmé — l'automne et le coucher du soleil, « cette heure qui prend la transparence de la journée, avant les ombres, puis l'écoule lucide vers quelque profondeur⁵ ». Dans *Les dieux antiques* (adaptation d'un livre de Georges Cox, disciple de Max Muller), Mallarmé définira tous les mythes comme autant de variations sur cet événement unique, « la tragédie de la nature⁶ », qu'est la mort annuelle ou quotidienne du soleil : mort qui est là aussi un « suicide » où la Nature, « Idée intangible⁷ », allume son bûcher — le flamboiement du soir, du feuillage automnal — comme Hercule sur l'Œta, avant de glisser dans le λήθη. Cette catastrophe, nous devons la penser comme la *différence de l'origine*, la chute et l'enfouissement de l'Idée dans et sous le devenir continu et in-défini des générations humaines (l'Histoire) — bref, comme le premier et fondamental Hasard. Le hasard, chez Mallarmé, s'oppose en effet à la pureté, à ce qui, comme l'Idée, n'est et ne peut être que Soi — ainsi, le vers est la forme pure du langage, parce qu'un vers ne peut être autrement qu'il n'est, « le hasard n'entame pas un vers⁸ » ; le hasard désigne donc ce qui pourrait être autrement, ce qui implique, entre essence et existence, contenu et forme, etc., une « brisure analytique⁹ », alors que ce qui est pur, ingénu, natif est d'un seul jet. Il y a donc un lien « catastrophique » entre le hasard d'une part, et de l'autre la conscience, la réflexion, l'analyse — lien qui n'est pas sans évoquer curieusement la *Wissenschaftslehre* de Fichte : alors que, selon Fichte, le moi absolu ou pur est acte simple d'autoposition qui ne se réfléchit pas et reste inconscient, le moi conscient implique par contre une brisure sujet-objet, consécutive au choc inexplicable (hasardeux) d'un non-moi, choc par lequel l'absoluité s'éclipse, pour revenir, du fond de l'avenir, comme *Sollen*. Pour Mallarmé aussi, l'éclipse de l'Idée signifie en même temps sa brisure, et un autre « crime » du Faune sera d'avoir séparé les deux Nymphes enlacées,

1. *Ibid.*, p. 301.

2. Mot fréquent sous la plume de Mallarmé (cf. *O.c.*, pp. 442, 854 et *passim*).

3. *O.c.*, p. 856.

4. *Corr.*, VII, p. 114. Cf. aussi *ibid.*, III, pp. 375-376 : « tout [finit] par les commencements ».

5. *Conflit*, *O.c.*, p. 358. 6. *O.c.*, p. 1169. 7. *Bucolique*, *O.c.*, p. 402. 8. *Corr.*, I, p. 234.

9. *Le genre ou les modernes*, *O.c.*, p. 320. Le vocabulaire évoque ici V. Cousin.

« ... divisé la touffe échevelée
De baisers que les Dieux gardaient si bien mêlée¹ ».

La catastrophe de l'Idée va donc signifier son enfouissement dans la race humaine qui, durant cette période de latence, se reproduira au hasard, engendrant ainsi la continuité de l'Histoire. Cet enfouissement, il arrive que Mallarmé l'appelle aussi *repliement* : « On peut, du reste, commencer d'un éclat triomphal trop brusque pour durer [= l'origine comme immédiate]; invitant que se groupe en *retards*, libérés par l'écho, la surprise — L'inverse : sont, en un *repliement* noir... foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple². » Le repliement de l'Idée dans l'inconscient de la race humaine apparaît ici comme le résultat d'un « doute » ou d'une « peur » éprouvée par l'Idée elle-même, d'un vertige devant sa propre et radicale gratuité : « Une race, la nôtre, à qui cet honneur de prêter des entrailles à la peur qu'a d'elle-même, autrement que comme conscience humaine, la métaphysique et claustrale éternité, échut...³ » En effet, l'Idée, prise en elle-même, est certes l'anti-hasard absolu, mais en même temps elle ne *rime* à rien, elle n'a rien qui lui réponde et la fonde — d'où le vertige, la catastrophe et le repliement, comme « trésor enfoui », au « noir de nous⁴ » :

« Quand l'ombre menaça de sa fatale loi
Tel vieux Rêve, délice et mal de mes vertèbres
Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi⁵. »

Mais le ployage / pliage est, chez Mallarmé, synonyme à la fois de rythme et de secret — ainsi, à propos du journal, « cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du *pliage* ou le *rythme*, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un *secret*⁶ ». En nous, quelque chose d'absolu, l'Idée, s'est re-plié sur soi et du même coup a passé de sa monotonie grandiose à une articulation, à un rythme — notre âme même, « si toute âme est un nœud rythmique⁷ ». La mission de l'homme sera de ramener au jour cette lumière qui s'est occultée, pliée, rythmée en lui — ce qui n'est possible que par ce rythme extériorisé qu'est le langage scandé, le vers. Est poète celui qui retrouve cette parole perdue en chacun de nous, la déploie, et donne ainsi un sens à l'aventure humaine en opérant l'éclat différé de l'Idée : « Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. Je suis mort et ressuscité avec la clé de pierrerie de ma dernière cassette spirituelle⁸ » — mais pour le reste, « l'âme, tacite et qui ne suspend pas aux paroles de l' élu familier, le poète, est, à moins qu'elle ne sacrifie à Dieu l'ensemble impuissant de ses aspirations, vouée irrémédiablement au Néant⁹ »,

1. O.c., p. 52.

2. *Le mystère dans les lettres*, O.c., p. 384-385 (souligné par nous).

3. *Catholicisme*, O.c., p. 391.

4. *Ibid.*, p. 392.

5. O.c., p. 67.

6. *Le livre, instrument spirituel*, O.c., p. 379.

7. *La musique et les lettres*, O.c., p. 644. (Cf. : « L'âme, ou notre rythme », *Corr.*, VIII, p. 288.)

8. *Corr.*, I, p. 222.

9. *L'Œuvre poétique de Léon Dierx*, O.c., p. 694.

«... vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits¹».

Ce reste est, sans nul doute, la majorité : la plupart des hommes reculent devant la tâche d'extraire de leur « cœur² » (ou de leur inconscient) l'Idée qui s'y est repliée — ils préfèrent la différer encore, la transmettre à leurs descendants. Telle fut peut-être la tentation de Mallarmé, et la raison (trouvée après coup) de son mariage précoce : « enfant [= Anatole] notre / immortalité / en effet fait / d'espoirs humains / enfouis — fils — / confiés à la femme / par l'homme déses / pérant après jeunesse / de trouver le mystère / et prenant femme³ ». La sexualité est donc, chez Mallarmé, une manière de différer la littérature (la tâche propre de l'homme) et elle donne en même temps à l'homme du commun un reflet éphémère de cette jouissance absolue qu'est l'écriture, l'émission fulgurante du plus pur et du plus mystérieux de soi. Mais, dans la suite des générations, quelqu'un peut survenir qui réalise enfin la tâche différée jusqu'à lui et accomplit du même coup le destin de sa race : Igitur, chez Mallarmé, est la figure par excellence de cette possibilité.

Igitur est l'héritier d'une « race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif dans le passé et qui plein de hasard, n'a vécu alors que de son futur⁴ » ; et la tâche d'Igitur, « suprême incarnation de cette race », consistera à « extraire l'Idée », à faire en sorte que « l'infini enfin échappe à la famille, qui en a souffert⁵ ». Cette souffrance a été avant tout celle d'une pression ou d'un poids croissant : en effet, les générations successives ne se bornent pas à passer en se transmettant le flambeau voilé, elles s'empilent, se sédimentent, se tassent les unes sur les autres, comme les pages d'un livre fermé qui serait le « volume de leurs nuits⁶ » ou le « volume de leurs destinées⁷ ». Une telle loi vaut d'ailleurs également pour le langage lui-même, comme il ressort de la thèse projetée sur la Science du Langage, dont une partie a passé dans l'*introduction* philologique aux *Mots anglais* de 1877 : le Verbe unique de l'origine s'éclipse dans la pluralité des langues qui s'empilent les unes sur les autres (d'où, par exemple, les « stratifications⁸ » diverses de l'anglais), tout en se conservant grâce à l'écriture, « de façon à ce qu'un jour, leurs analogies constatées, le Verbe apparaisse derrière son moyen du langage⁹ » — dans le vers, « complément supérieur » qui « philosophiquement rémunère le défaut des langues¹⁰ » ; la poésie est cette Pentecôte, cette inversion de la catastrophe babélique, où la pluralité des langues s'évanouit dans une langue « neutre¹¹ » et définitive qui, ayant aboli tout hasard, collerait exactement à la chose et *en même temps* conserverait tous les parlars précédents dans leurs « analogies ». Dans *Igitur* aussi, l'accomplissement sera double. D'une part, le poids de la tâche différée atteint chez Igitur une masse critique, si bien qu'il est littéralement « projeté hors du temps par sa race¹² » : « vous, mathématiciens, expirâtes — moi projeté absolu¹³ » — le report indéfini (au mauvais infini) de la tâche se

1. *Toast funèbre*, O.c., p. 54.

2. *Corr.*, I, p. 249 (« je vais travailler du cœur »).

3. *Anatole*, p. 117. 4. O.c., p. 442. 5. *Ibid.*, p. 334. 6. *Ibid.*, p. 437.

7. *Ibid.*, p. 446. Cf., dans *Hérodias*, à propos de la nourrice (qui, à l'opposé de l'héroïne, symbolise la continuité de la vie) : « [son] esprit, obscur comme un vieux livre, et noir » (O.c., p. 1444. Souligné par l'auteur).

8. *Les mots anglais*, O.c., p. 901.

9. O.c., p. 854. 10. *Crise de vers*, O.c., p. 361.

11. O.c., p. 1630. Sur ce point — et sur ce point seulement — on peut rapprocher Mallarmé et Joyce.

12. O.c., p. 440. 13. *Ibid.*, p. 434.

trouve ainsi interrompu par un acte absolu, ici le *jet* de dés, en même temps que s'arrête le battement de cœur, le mouvement de balancier d'horloge qui marquait le rythme plié de l'Idée. Mais cette négation « anachronique » du hasard suppose préalablement une *Er-innerung*, une descente des « escaliers de l'esprit humain » (la seule scène vraiment ébauchée par Mallarmé), qui correspond à « la marche inverse de la *notion* dont il [Igitur] n'a pas connu l'ascension » (comme chez Hegel, la Phénoménologie de l'esprit, l'*Er-innerung* des annales de la conscience, constitue le préalable nécessaire au pur jet, au jeu suprême de la Logique). « Enfin [= au terme de cette redescente], il arrive où il doit arriver et voit l'acte qui le sépare de la mort. » Là apparaît l'impasse d'Igitur — comme tout à l'heure, celle d'Hérodiade : en différant la tâche à elle réservée (exprimer l'Idée pliée rythmiquement en elle), l'humanité, la « race » avait différé sa propre mort ; pour Igitur, jeter les dés (accomplir la Notion, sortir le double six), c'est en même temps boire, dans la fiole de verre à lui léguée, « le néant par [sa] race différé jusqu'à [lui] ¹ », et s'éteindre, après avoir fermé le Livre de l'histoire et soufflé la bougie de la conscience. Rien ne reste — sauf la fiole vide elle-même, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Le jeu différé de l'homme et de l'Idée, tout comme leur jeu immédiat, aboutit donc là encore à la mort — parce que l'Idée est trop forte pour nous ; mais, dans un autre cas, lorsqu'elle est non plus Idée pure, mais l'idée *de* quelqu'un, ce peut être parce qu'elle est trop faible, parce qu'elle est idée elle-même mourante ou mourue. Tel est, sans doute, le sens ultime des brouillons du *Tombeau d'Anatole* (le fils du poète, mort à sept ans). Vivant, Anatole était celui en qui son père avait différé la tâche de l'Idée (« père / né en temps / mauvais avait préparé à fils / une tâche sublime ² ») ; mort, il deviendra lui-même sa propre « idée » — « l'idée [de lui] ³ » — dans la pensée de son père ; tandis que son corps « s'oblitére » et se confond peu à peu à la neutralité de la terre mère, il « lâche l'esprit pur que l'on [= Anatole] fut — et qui était lié à lui, organisé — lequel peut, pur, se réfugier en nous, survivants ⁴ ». Un échange s'établira alors entre Anatole et son père. Élevé à la pureté de l'essence, de l'idée, du « meilleur de nous-même ⁵ », Anatole nous prolongera au-delà, tel un « jeune dieu, héros, sacré par la mort ⁶ » — et « en échange nous lui rendons vie en nous faisant penseur ⁷ », et en lui prêtant notre conscience de soi, qui devient du coup *sa* conscience de lui : « je vais à dater de maintenant, t'être ⁸ », déclare Mallarmé à son fils, en retournant le « tu m'es » d'Hérodiade à saint Jean. Ici comme là, la jonction d'une idée et d'une conscience est du reste traduite par une métaphore nuptiale : « à l'hymen froid d'une enfance [Hérodiade] avec l'affreux génie » répond maintenant l'« hymen superbe ⁹ » où la pensée du père assure au fils « une vie plus belle, plus pure », alors que sur le plan de la continuité physique il n'avait pu lui donner un « sang suffisant ¹⁰ ». Ce qui permet cette étrange transfusion, c'est qu'Anatole meurt sans le savoir — il a vécu sans savoir qu'il mourrait ni ce qu'était la mort, il n'a jamais eu conscience de la mort ni de « l'espace du *doit* mourir ¹¹ » ; c'est cette non-conscience de la mort ou du devenir-idée qui permet à cette idée de *passer* et de se continuer dans la

1. *Ibid.*, p. 450. 2. *Anatole*, p. 107. 3. *Ibid.*, p. 241. 4. *Ibid.*, pp. 261-262. 5. *Ibid.*, p. 114.
6. *Ibid.*, p. 173. 7. *Ibid.*, p. 217. 8. *Ibid.*, pp. 228-229. 9. *Ibid.*, p. 138. 10. *Ibid.*, p. 289.
11. *Ibid.*, p. 167 (souligné par l'auteur).

conscience du père, comme le héros se continue dans la conscience du peuple (« de vrais morts / qu'enfant !¹ » — « ou héros — mort soudaine² »). Ainsi s'établit un partage apparemment harmonieux de l'enfant entre le père et la mère, le jour et la nuit, le singulier et l'universel (les deux versants de l'Idée totale) : « terre mère / reprends-le en ton ombre — et de même son esprit en moi³ ». Mais « la mère veut seule l'avoir⁴ » — elle refuse de consentir à la dissolution physique de son fils, elle veut le maintenir dans la continuité actuelle de la vie, et du coup le tête-à-tête du père et de la mère au chevet d'Anatole mourant prend l'aspect d'une lutte où Mallarmé joue le rôle inquiétant du vampire ou/et du « sacrificateur⁵ » et où le petit malade, sans bien comprendre, va spontanément du côté de la mère : « lutte des deux / père et fils / l'un pour / conserver fils en / pensée, idéal — / l'autre pour / vivre, se relevant, etc.⁶ ». *Hérodiade* était resté inachevé parce que l'Idée était trop forte pour la conscience ; le *Tombeau d'Anatole* est resté à l'état d'ébauche parce que la conscience du poète a découvert, ici, qu'elle ne pouvait ressusciter l'idée qu'après l'avoir enfouie en soi — qu'après avoir, donc, participé ou du moins consenti à la mort qui y conduit.

Certes, nous avons affaire ici à un cas particulier — à l'idée de quelqu'un, et non à l'Idée pure. Reste que, en nous limitant à celle-ci, tout ce mouvement n'en aboutit pas moins, comme le premier, à une impasse. Le contact immédiat avec l'Idée s'épuisait dans un éclair instantané et destructeur ; la rencontre différée ou bien n'a jamais lieu (l'Idée éclipsée ne revient pas — c'est le thème de la pièce vide, qu'on retrouve, en dehors d'*Igitur*, dans divers sonnets, notamment la trilogie de 1887 ou le sonnet en *ix*) —, ou bien elle a lieu de manière catastrophique (l'Idée revenue anéantit l'homme — la race — qui lui a servi de lieu-tenant). D'une façon générale, l'*enfouissement*, symbole central de tout ce moment, garde chez Mallarmé une signification ambiguë : il existe un bon enfouissement, quand on sème dans la « terre » ou dans le « cœur », en vue de moissons futures, des pensées purement cérébrales qui autrement « passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de traces d'elles⁷ » ; mais l'enfouissement est mauvais quand il « étouffe » ou noie l'idéal au lieu de le garder pour une maturité future (c'est le cas notamment pour l'enfouissement dans la « chevelure » féminine⁸). Affronter directement l'Idée signifiait se laisser tuer par elle ; différer l'Idée implique le même risque, ou, sinon, celui de ne pouvoir la ressusciter et de rester indéfiniment « l'hoir/De maint riche, mais chu trophée⁹ ». Dans les deux cas, le drame de l'Homme et de l'Idée est déjoué par la mort de l'un ou l'autre partenaire. L'ultime possibilité qui nous reste à explorer consistera dès lors à prendre la mort elle-même — le manque, le néant, l'absence — comme le lieu possible de l'articulation des deux termes.

*

Le 25 septembre 1867, Mallarmé écrivait à Villiers : « Pour l'Avenir, du moins pour le plus voisin, mon âme est détruite. Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même, et n'a plus la force d'évoquer en un *Néant unique* le *vide disséminé* en sa porosité¹⁰. » Il y a donc, paradoxalement, deux états du néant : un néant épars

1. *Ibid.*, p. 109. 2. *Ibid.*, pp. 159-160. 3. *Ibid.*, p. 252. 4. *Ibid.*, p. 192. 5. *Ibid.*, p. 237. 6. *Ibid.*, p. 293.

7. *Corr.*, I, p. 249 (souligné par l'auteur).

8. Cf. par exemple le sonnet *Quelle soie...*, *O.c.*, p. 75.

9. *Ibid.*, p. 73. 10. *Corr.*, I, p. 259 (souligné par nous).

ou disséminé (celui où s'évanouit la « foule hagarde¹ » des hommes) et un « néant unique » ou condensé, fixé, que le poète doit avoir la force de prendre sur soi. Une lettre à Cazalis, de la même année, apporte d'autres précisions sur cette expérience intérieure :

« Ma Pensée s'est pensée et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contraste, mon être a souffert pendant cette longue agonie est inénarrable, mais heureusement je suis parfaitement mort... et si [la glace] n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'à l'Univers spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi². »

Pour Mallarmé, il convient donc de ne pas subir passivement la mort (le négatif), mais d'en concentrer en nous le vide³ pour ensuite le projeter au dehors et en faire l'espace où quelque chose d'absolu s'opérera de lui-même : « je vénère comment... on projette, à quelque élévation absolue et de foudre ! le conscient *manque* chez nous de ce qui là-haut éclate⁴ ». Dans un premier temps, donc, il conviendra de ramasser sur soi (en soi) le manque à partir de sa dissémination initiale — le symbole de cette œuvre au noir étant constitué par l'encre, « la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime⁵ », « la goutte de ténèbres relative à ce que quelque chose soit » et qu'en-clôt l'encrier, « cristal comme une conscience⁶ ». Toute conscience humaine, et même toute vie consciente, est certes « pénétrée de néant », et une lettre à Lefébure traduit la fascination nostalgique de Mallarmé devant ce qui serait plénitude pure — ici le chant ingénu du grillon :

« Je ne connaissais que le grillon anglais, doux et caricaturiste : hier seulement parmi les jeunes blés j'ai entendu cette voix sacrée de la terre ingénue, moins décomposée déjà que celle de l'oiseau, fils des arbres parmi de la nuit solaire, et qui a quelque chose des étoiles et de la lune, et un peu de mort ; mais combien plus une surtout que celle d'une femme, qui marchait et chantait devant moi, et dont la voix semblait transparente de mille mots dans lesquels elle vibrait — et pénétrée de néant ! Tout le bonheur qu'a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son unique du grillon⁷. »

— mais l'homme ne peut retrouver cette simplicité (ou plutôt devenir le lieu où cette simplicité se retrouve) qu'en poussant d'abord jusqu'au bout l'assomption du manque⁸, en remplissant de l'encre de la mort le cristal de sa conscience — en se *décomposant* radicalement, comme l'indique d'ailleurs la même lettre à Lefébure (« je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très une de l'univers⁹ »). Le grillon est vie pure, l'homme vie impure et hantée par la mort : c'est cette mort qu'il doit condenser pour en faire son unique et absolue pureté.

1. *Toast funèbre*, O.c., p. 54. 2. *Corr.*, I, pp. 240-242.

3. C'est peut-être ce que les brouillons du *Livre* évoquent par « le truc de la mort de faim ». Cf. J. Scherer : *Le « Livre » de Mallarmé (Livre)*, Paris, 1957, p. 28 A.

4. *La musique et les lettres*, O.c., p. 647. 5. *Villiers de l'Isle-Adam*, O.c., p. 481.

6. *L'action restreinte*, O.c., p. 370. 7. *Corr.*, I, p. 250.

8. Dans *Le pitre châtié* (O.c., p. 31) où l'encre est remplacée par le fard, « rance nuit de la peau », le pitre com-
met l'erreur d'effacer celui-ci en replongeant dans la vie immédiate.

9. *Corr.*, I, p. 249.

Ce « pur de nous-même », ce vide central et ramassé, il conviendra, dans un second temps, de le faire « jaillir ¹ » et d'en « émaner le mystère ² », dans un vide ouvert, « immense et rond » comme le ciel de Baudelaire, sauf qu'il s'agit ici d'un « ciel métaphorique » ou d'un « fond d'extase ³ ». « A quoi sert cela — A un jeu — En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes — éperduent les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires ⁴ ». Dans le ciel métaphorique du vide projeté, des choses vont donc entrer en rapport (« les choses existent, nous n'avons pas à les créer, nous n'avons qu'à en saisir les rapports ⁵ ») — non les choses dans leur opacité matérielle, mais leur surface (pour le peintre) ou (pour le poète) les mots qui les désignent. Ainsi, le vrai peintre — le peintre impressionniste ou « de plein air » — déploie « une ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret ⁶ » et ne laisse des choses, absorbées dans sa lumière, « qu'un aspect à la fois solide et vaporeux ⁷ ». Mais la poésie, art suprême qui résume tous les autres, va encore plus loin à partir des mots, qui transposent les choses en leur « presque disparition vibratoire » et en extraient la « notion pure ⁸ ». Les mots sont quelque chose de vide, de transparent, de lumineux — comme les « peaux lumineuses ⁹ » des raisins sucés par le Faune, comme la fiole vide d'Igitur, seule survivante du désastre, et surtout comme des pierreries s'illuminant mutuellement quand le poète leur ouvre l'espace de son absence : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries ¹⁰. » Au lieu d'user du langage, comme le romancier, pour y réfléchir sa propre image, le poète opère le sacrifice de sa personnalité et fournit à la parole un espace où elle peut parler d'elle-même « pour qu'un sens auguste se [produise] ¹¹ » : suscitateur du jeu des pierreries, lui aussi se sent « un diamant qui réfléchit, mais n'est pas par lui-même ¹² » — il se situe « en la pureté absolue sur laquelle le temps pivote et se refait — [jadis en Dieu] état le plus divin ¹³ ». « J'ai créé par la plus belle synthèse un monde dont je suis le Dieu ¹⁴ », écrivait Mallarmé en 1866 ; la clé de soi-même, qu'il déclarait, la même année, avoir trouvée, est donc en même temps une « clé de voûte », le point d'où, comme une « araignée sacrée », l'inspirateur préside, moteur immobile, au tissage des « merveilleuses dentelles ¹⁵ » du poème.

C'est dans le jeu même des mots ainsi confrontés dans la vacance de l'espace poétique (dans leur entre-deux) que l'Idée va désormais sinon s'installer dans la présence, du moins briller comme un éclair atténué, et donc soutenable. Dans la mesure où le ballet est, lui aussi, un « rite de l'Idée ¹⁶ », nous pourrions, ici, l'utiliser comme un révélateur plus évident de ce qui a lieu dans le secret de la poésie. Dans le ballet, le premier sujet, la danseuse « étoile », apparaît toujours comme « synthèse mobile, en son incessante ubiquité, des attitudes de chaque groupe : comme elles ne la font que détailler, en tant que fractions, à l'infini ¹⁷ » ; ainsi,

1. *Solennité*, O.c., p. 334. 2. *Corr.*, I, p. 222. 3. O.c., p. 334. 4. *La musique et les lettres*, O.c., p. 647. 5. O.c., p. 871. 6. *Berthe Morisot*, O.c., p. 536. 7. *Les gossips de Mallarmé*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, 1962, p. 70. 8. *Crise de vers*, O.c., p. 368. 9. O.c., p. 51. 10. *Ibid.*, p. 366 (cf. aussi p. 386). 11. *Étalages*, O.c., p. 375. 12. *Corr.*, I, p. 249. 13. *Anatole*, p. 263. 14. *Corr.*, V, p. 200. 15. *Ibid.*, I, pp. 224-225. 16. *Crayonné au théâtre*, O.c., p. 295. 17. *Ballets*, O.c., p. 304.

dans les brouillons du *Livre*, surgissent, « ainsi que sur deux grèves », deux groupes de femmes, avec entre elles l'envol de l'« oiseau de diamant » qu'elles voudraient toutes avoir, car ce rêve est fait de leur pureté « gardée à toutes ¹ ». L'« étoile » est donc l'Idée, l'*intégrale* qui « résume », en les pré-supposant, la totalité de ses différentielles. Cependant, cette danseuse-Idée n'apparaît pas dans sa nudité aveuglante, mais selon un « voile de généralité » à travers lequel le corps « attire sur tel ou tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise ² » ; elle est, diraient Hegel ou Valéry, un « singulier-universel » où l'élément universel, impersonnel, « épars » est suggéré à la fois par le vêtement et par l'enveloppement musical ³ — alors que la singularité brille dans l'événement fugace de la nudité entrevue (un peu, soit dit sans nulle irrévérence, comme chez Malebranche ou Schelling, Dieu en tant qu'existence — singularité — pure n'est accessible qu'à travers l'idée de l'Être en général). De ce qui à la fois montre et voile, on dit qu'il *signifie* : ainsi, « elle [= la danseuse] te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est ⁴ ». L'Idée dans son évidence immédiate s'avérait insoutenable ; tombée ou éclipsée, elle risquait de ne jamais revenir ; pour détourner une formule célèbre d'Héraclite, il convient donc qu'elle ne soit ni celée, ni décelée, mais signifiée ou suggérée — et l'« idéalisme » de Mallarmé sera dès lors un idéalisme *suggestif* ⁵.

Comme la danseuse étoile « entre deux » groupes, l'Idée, en poésie, va apparaître « entre deux » mots, rapprochés l'un de l'autre « par une attirance supérieure comme d'un vide ⁶ » (l'espace mallarméen, comme projection de mon propre manque central, étant un espace courbe où mots et notions sont soumis à une gravitation réciproque) ; et ce rapprochement, c'est naturellement la *métaphore*, dont l'originalité, chez Mallarmé, a été admirablement dégagée par Francis Viélé-Griffin dans un texte de 1891 :

« *Que l'on dise, par exemple, les yeux sont l'azur pour comme l'azur, cela est aussi ancien que nouveau et nous doit laisser indifférents ; mais quand on vient à dire, affirmation catégorique : les yeux c'est l'azur ! nous passons à quelque nouvelle conception de la nature ; à la coordination des correspondances qu'affirment Baudelaire et M. Brunetière ; à la dénonciation d'un lien d'unité plus forte que l'analogie ; à la codification des similitudes ; à l'audacieuse constatation d'une unité analogue (que dis-je ? Mais les mots manquent, mettons identique) au corps unique virtuel des prophètes de la chimie. Voici qui nous semble trahir le secret de bien des préoccupations de l'esprit de Mallarmé ⁷ »*

— ce que Mallarmé, remerciant son exégète, confirmera ainsi : « *C'est... Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté ⁸.* »

Rapprocher deux mots *particuliers* (yeux, azur — P, P'), c'est donc susciter dans leur entre-deux (à la place du *c'est*) quelque chose qui évoque à la fois la singula-

1. *Livre*, pp. 18 A - 19 A. 2. *O.c.*, p. 311.

3. A propos de la Loie Fuller, Mallarmé parlera de la « transition de sonorités aux tissus » (*O.c.*, pp. 308-309).

4. *Ballets*, *O.c.*, p. 307. 5. Cf. *Crise de vers*, *O.c.*, p. 365. 6. *O.c.*, p. 647. 7. *Corr.*, IV, p. 292.

8. *Ibid.*, pp. 292-293.

rité éblouissante d'un éclair et le vague impersonnel d'une musique — un *singulier-universel* (S-U), une Idée selon sa formule hégélienne . Autrement dit, on crée ainsi « la notion d'un objet échappant, qui fait défaut ¹ », et cela en « instaurant une relation entre les images exactes [P et P'] », et que s'en détache un tiers aspect fusible [U] et clair [S] présenté à la divination ² ». De ce « tiers aspect » qu'est l'Idée, l'élément « fusible », impersonnel, universel correspond à la musique, toujours associée chez Mallarmé au silence et à l'oubli ³, le texte poétique étant celui qui « se prête comme à une disparition de lui-même... en une sorte de silence qui est la vraie spiritualité ⁴ » ; mais au sein de ce silence musical éclatent en même temps des « lueurs d'une pureté si absolue que, bien chanté et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme ⁵ » — des « élans intérieurs, fulgurants et primitifs ⁶ ». Cette disposition, Mallarmé la retrouve jusque dans la structure matérielle du vers français : « le fait poétique lui-même consiste à grouper rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement et éparses ; mais qui, cela éclate, riment ensemble, pour ainsi parler ⁷ » ; telle est donc

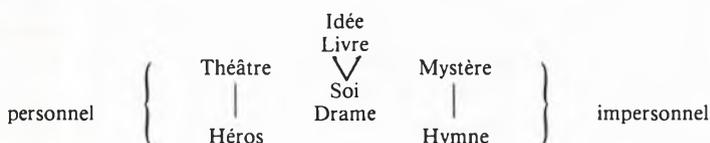
« la loi mystérieuse de la Rime, qui se révèle avec la fonction de gardienne et d'empêcher qu'entre tous, un [vers] usurpe, ou ne demeure péremptoirement : en quelle pensée fabriqué celui-là ! peu m'importe, attendu que sa matière discutable aussitôt, gratuite, ne produirait de preuve à se tenir dans un équilibre momentané et double à la façon du vol, identité de deux fragments constitutifs remémorée extérieurement par une parité dans la consonnance ⁸ ».

La rime est donc l'expression même du fait que l'Idée ne s'évoque que dans un entre-deux (le « cercle de la rime » étant ainsi l'analogie du « rond du magicien ⁹ »), dans l'écart de deux termes qui par là se fondent mutuellement l'un sur l'autre et échangent une « réciprocité de preuves ». Mais, si ces « fragments constitutifs » peuvent ainsi se prouver (rimer), c'est parce qu'en eux l'Idée immédiate, qui semblait à jamais fermée sur soi, s'est comme fractionnée, dis-jointe, abdiquant ainsi sa virginité insoutenable, comme cela a lieu aussi dans toute lecture où, « devant une transparence du regard adéquat », la virginité de la page blanche se divise « en ses fragments de candeur, l'un *et* l'autre, preuves nuptiales de l'Idée ¹⁰ ». Le lieu de l'Idée est ainsi *entre* les vers, ou déjà *entre* les mots, dans les blancs : « Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif ¹¹. » L'*intervalle* est cette « éternelle blessure glorieuse ¹² » par laquelle la Chimère (l'Idée) verse « l'or convoité et tu à l'envers de toute loquacité humaine ¹³ » ; et, comme on parle des lèvres d'une blessure, l'éclair de l'Idée pourra être illustré par la rencontre de deux lèvres, le « baiser flambant ¹⁴ », le « clair baiser de feu ¹⁵ » — en l'occurrence, le

1. *O.c.*, p. 649. 2. *O.c.*, p. 365.
3. Rappelons sainte Cécile, « musicienne du silence » (*O.c.*, p. 54) et l'association musique-oubli dans la lettre à Coppée du 20 avril 1868 (*Corr.*, I, p. 270).
4. *Corr.*, IV, p. 310. 5. *O.c.*, p. 870. 6. *Corr.*, VI, p. 89. 7. *Ibid.*, pp. 65-66.
8. *Solennité*, *O.c.*, p. 332. 9. *Magie*, *O.c.*, p. 400. 10. *Le mystère dans les lettres*, *O.c.*, p. 387.
11. *Crise de vers*, *O.c.*, p. 367. 12. *O.c.*, p. 860 (cf. aussi p. 648).
13. *Villiers de l'Isle-Adam*, *O.c.*, p. 494. 14. *O.c.*, p. 62. 15. *Ibid.*, p. 73.

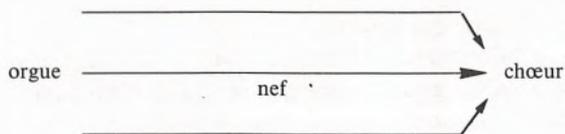
bout incandescent du cigare, enveloppé par le vague musical de la fumée et déposant la cendre vile du sens obvie.

L'Idée apparaît donc inséparablement comme singulier et universel, personnel et impersonnel, visuel et auditif, jour et nuit, théâtre et musique — dans une manifestation totale qui n'est pas simple juxtaposition¹ des deux termes (comme le drame musical wagnérien, le meilleur ennemi du projet mallarméen), mais qui fond, dans l'unité du poème, « ce que ces deux [= musique et théâtre] isolent de vague [= musique] et de brutal [= théâtre]² ». Parfois, à l'opposé de la musique, il arrive que Mallarmé pose non pas le théâtre mais les *lettres*, i.e. l'écriture en tant que phénomène visuel (il y a d'ailleurs un lien entre les lettres et les pas de danse, ces « hiéroglyphes » d'une « écriture corporelle³ »); d'où la formule fameuse : « la Musique et les Lettres sont la face alternative ici [= musique] élargie vers l'obscur ; scintillante là avec certitude d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée⁴ ». Dans la mesure où la musique correspond à la nature, mais « volatilisée⁵ », et où la « scintillation » sollicite « notre conscience, cette clarté⁶ », on est tenté d'évoquer ici la scission de l'Idée hégélienne en nature et esprit. Certes, au sein du poème, cette synthèse des deux pôles de l'Idée est encore reployée sur soi et comme intime ; mais Mallarmé a rêvé pour elle d'un déploiement plus vaste et plus articulé dont l'approximation la plus juste, en deçà du drame wagnérien, était pour lui la messe romaine. Ce qu'aurait été au juste cet art « unique ou pur », il ne l'a jamais dévoilé, pour éviter un détournement prématuré (« l'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmiera : tant il n'admet de lumineuse évidence sinon d'exister⁷ ») : du moins savons-nous que cette mise en scène ultime de l'Idée aurait eu la forme d'une « tétralogie⁸ » dont la structure se laisse deviner d'après les brouillons du *Livre* publiés par J. Schérer et les deux « variations » sur l'office catholique⁹.



Le *mystère* et l'*hymne*, en qui s'exprime le versant impersonnel (universel) de l'Idée, appartiennent l'un et l'autre au registre auditif ou musical, et du reste, dans « la mise en scène de la religion d'état¹⁰ », image la plus approchée de l'Œuvre, l'élément de mystère (musique et ténèbre pure) est représenté par l'orgue : « relégué aux portes, il exprime le dehors, un balbutiement de ténèbres, énorme, ou leur exclusion du refuge¹¹ ».

1. Cf. *Richard Wagner, O.c.*, p. 563.
 2. *Solennité, O.c.*, p. 335.
 3. *O.c.*, pp. 312 et 304.
 4. *La musique et les lettres, O.c.*, p. 649.
 5. *Bucolique, O.c.*, p. 402.
 6. *Villiers de l'Isle-Adam, O.c.*, p. 507.
 7. *Crayonné au théâtre, O.c.*, p. 295.
 8. *Le genre ou les modernes, O.c.*, p. 313.
 9. Cf. *Livre*, p. 6 A. 10. *O.c.*, p. 396. 11. *Ibid.*



En avançant dans la nef, on rencontre le deuxième élément impersonnel et sonore, l'hymne, chanté par la foule. La foule, chez Mallarmé, est la « gardienne du mystère¹ », l'universel épars en qui l'éclair singulier de l'Idée est enfoui (« en la foule ou amplification majestueuse de chacun gît abscons le rêve² » — « abscons, signifiant fermé et caché³ »). Ce « trésor enfoui⁴ » dans l'inconscient collectif, l'homme du commun le rejoint par le « momentané suicide⁵ » de l'ivresse du samedi soir, ou encore il vient le hanter dans son sommeil (« au fond du rêve, peut-être, se débat, en tant que pertes, l'imagination de gens lui refusant un essor quotidien⁶ »); mais dans la fête, où « un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité⁷ », il projette hors de soi, dans l'hymne, cette clarté enfouie :

« La nef avec un peuple je ne parle d'assistants, bien d'élus : quiconque y peut de la source la plus humble d'un gosier jeter aux voûtes le répons en latin incompris, mais exultant, participe entre tous et lui-même de la sublimité se reployant vers le chœur : car voici le miracle de chanter, on se projette, haut comme va le cri⁸. »

En « se reployant vers le chœur », la lumière que la foule projette hors de soi par l'hymne y institue un espace scénique, un théâtre, un « fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule », « le Saint des Saints mental⁹ » où va évoluer le héros (l'acteur — ici le prêtre). L'hymne est ce mouvement de transposition par lequel le personnel se dégage de l'impersonnel, le visuel du musical, l'espace du temps, le singulier de l'universel, articulante ainsi les deux faces de l'Idée : y participer, c'est « ruisseler, se confondre et renaître héros¹⁰ », expulser, dans un moment de foudre, le secret que nous différons perpétuellement dans la vie courante, de génération en génération, et le mettre en scène ou l'introduire dans la présence réelle (« car pour chaque, sied que la vérité se révèle, comme elle est, magnifique¹¹ ») — « présence réelle, commente Mallarmé, ou que le dieu soit là, diffus [= en nous], total, mimé de loin par l'acteur effacé, par nous su tremblants, en raison de toute gloire, latente si telle indue, qu'il assumait, puis rend, frappée à l'authenticité¹² » (mieux que l'acteur, dont la personnalité propre reste encombrante, le prêtre représente cette « Figure que Nul n'est¹³ », mais où chacun se

1. *Plaisir sacré*, O.c., p. 390.
 2. *Crayonné au théâtre*, O.c., p. 298.
 3. *Le mystère dans les lettres*, O.c., p. 387.
 4. *Catholicisme*, O.c., p. 391. 5. *Conflit*, O.c., p. 359.
 6. *Corr.*, IX, p. 186. « Est-ce en raison de cela, poursuit Mallarmé dans la même lettre, que je n'ai plus le sommeil, depuis, déjà, bien des années ? »
 7. *L'action restreinte*, O.c., p. 371.
 8. O.c., p. 396. 9. *Richard Wagner*, O.c., p. 545.
 10. *La musique et les lettres*, O.c., p. 654.
 11. *Ibid.*, p. 653. 12. *Catholicisme*, O.c., p. 394. 13. *Richard Wagner*, O.c., p. 545.

reconnaît, « le dieu, l'homme — ou Type ¹ »). L'hymne est en ce sens « maternel », il suscite ou engendre le héros, « l'homme se montrant devant sa Mère quelle qu'elle soit et voilée, foule, inspiration, vie, le nu qu'elle a fait du poète ² ». Mais ce Héros n'est que « le résumé du Théâtre » ou le Théâtre « le développement du Héros ³ » : le héros n'apparaît jamais qu'au milieu d'un « séjour ⁴ », d'une « contrée ⁵ », d'une « terre heureuse » ou édénique où il « marche en roi ⁶ ». C'est dans ce Paradis que le poète peut nous introduire en faisant de nous ce héros — le promoteur idéal de la *Prose pour Des Esseintes* ⁷.

Mais la relation des deux pôles — le pôle impersonnel du mystère et de l'hymne, le pôle personnel du héros et du théâtre — ne doit pas être conçue comme unilatérale : le héros (prêtre, roi, clown, acteur) est projeté par l'hymne, mais, en même temps, « le héros *dégage* l'hymne (maternel) qui le crée, du mystère où cet hymne était enfoui, et se restitue au Théâtre que c'était ⁸ ». Le prêtre n'est pas seulement le « résumé » de la divinité éparse dans le peuple, mais celui qui mobilise ce peuple, « à la pompe, au resplendissement, à quelque solennisation auguste du Dieu qu'il sait être ⁹ » — la marque de cet échange étant le retour ultime de l'orgue, de la ténèbre impersonnelle désormais pacifiée, se déversant sur la scène et « l'approfondissant ainsi de l'univers entier ¹⁰ ». Là aussi, il y a donc « réciprocity de preuves », l'Idée apparaissant comme l'Identité, le Soi, la Loi ¹¹ qui régit ce jeu suprême — le jeu même de la preuve, que Mallarmé définit comme un drame, dans la mesure où malgré tout *ça peut toujours rater*. Ici s'arrête le parallélisme avec la messe (qui, par définition, ne rate jamais) et s'impose la question sans doute la plus ardue : quelle aurait été la mise en scène totale que Mallarmé rêvait de substituer à l'office catholique comme épiphanie de l'Idée ?

Tout ce que nous pouvons dire avec certitude à ce sujet, c'est que cette liturgie aurait consisté en la lecture d'un *Livre* : « Je crois que la Littérature... nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne ; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves... Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir ; il n'est pas un génie ou un pitre, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture ¹². » Ce livre tétralogique aurait compris quatre volumes, correspondant à la quaternité Mystère-Hymne (genre « impersonnel ») + Héros-Théâtre (genre « personnel ») : « Les quatre volumes sont un Livre le même... et peu à peu l'unité s'en révèle, à l'aide de ce travail de comparaison montrant que cela fait un tout... en

1. *Catholicisme*, O.c., p. 393. Cette confrontation du chœur obscur et chantant avec le héros lumineux rappelle, chez Nietzsche, le rapport du chœur dionysiaque à la vision apollinienne du héros scénique, dans laquelle il projette et sublime sa douleur. L'héritage wagnérien commun suffit à expliquer cette analogie.

2. *Verlaine*, O.c., p. 511. Cf. dans *Un spectacle interrompu*, l'étreinte de l'ours et du clown, où l'ours, « homme inférieur, trapu, bon », qu'habite une « force latente », semble demander au clown de le faire participer à l'« atmosphère de splendeur » que rayonne « sa haute nudité d'argent » (O.c., pp. 276-277).

3. O.c., p. 429 (cf. *Livre*, p. 5 A).

4. *Richard Wagner*, O.c., p. 545. (« L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocity de preuves. »)

5. *La musique et les lettres*, O.c., p. 646.

6. *Symphonie littéraire*, O.c., p. 265.

7. Il peut aussi nous en interdire l'accès. D'où la menace de Mallarmé contre les bureaucrates qui lui avaient refusé une mutation : « Je les priverai du Paradis comme ils me privent du département de la Lozère » (*Corr.*, I, p. 256).

8. O.c., p. 428 (Cf. *Livre*, p. 4 A).

9. *Le genre ou les modernes*, O.c., p. 314.

10. O.c., p. 396. 11. Cf. *Livre*, pp. 4 A et 70 B. 12. O.c., p. 876.

tant qu'une cinquième partie formée de l'ensemble de ces quatre fragments apparents¹. » Le cinquième volume, à côté des deux genres impersonnel et personnel, aurait donc figuré « le troisième genre, le Livre suprême² » « même et nul, en tant que central, ange³ ». En fait (mais les indications sont ici très allusives), ce cinquième livre ne semble pas avoir été conçu comme un volume à part, mais comme le jeu même des quatre autres, qui auraient été composés de « feuillets mobiles » susceptibles de se combiner de manière multiple (mais pas infinie) en donnant à chaque fois du sens, c'est-à-dire des livres (« aussi les feuillets mobiles pour moi sont fixés, quant à la foule, ce qui cause les volumes⁴ »); et c'est ainsi que le Livre, « malgré l'impression fixe devient par ce jeu mobile — de mort il devient vie⁵ ». Il y aurait eu un *livre livrant* (comme on dit d'une *nature naturante*) dont le jeu aurait engendré une multiplicité de *livres livrés*. Le fonctionnement du Livre aurait eu lieu en séances publiques (les « banquets⁶ »), avec à chaque fois le même *suspense* dramatique : « la grande aventure intérieure — où on va savoir si quelque chose ou rien⁷ ». Mallarmé — « un peu de prêtre, un peu de danseuse », comme disait G. Rodenbach⁸ — aurait naturellement été l'officiant de cette liturgie minutieusement réglémentée, qui aurait dû se tenir quatre fois durant cinq années consécutives — les quatre fois correspondant, semble-t-il, aux quatre saisons (« toute poésie même intime se joue dans le spectacle de quelque an idéal⁹ », lisons-nous dans une lettre à Stéfan George). Ici, l'Idée mallarméenne est donc au plus près de ce qu'elle est chez Hegel — ni point de départ, ni point d'arrivée, mais le chemin même, la méthode, l'événement pur de son effectuation, et le metteur en scène de cette effectuation à la place même de Dieu :

« Ah ! le signe par excellence ; mais si l'on croit l'avoir compris, c'est qu'on est ce mage appelé Dieu, dont l'honneur est de n'être pas soi, mais jusqu'au dernier qu'il s'agit de résorber, au pur Simple, pour se redevenir : d'où ce n'est pas même à la foule d'un jour tout entière, qu'il faut avoir livré le sens de cette lettre absconse (qu'on a tiré d'elle, après tout, de ce qu'elle meurt et ignore) mais à l'humanité. Tout est vain en dehors de ce rachat par l'Art, et l'on reste un filou. L'art implique cela et un théâtre éternel, où passeront des générations¹⁰. »

*

Mais, quant à l'Œuvre, Mallarmé n'a été ni Dieu ni filou : l'Œuvre, simplement, n'a pas eu lieu. Mallarmé n'est pas devenu maître du Signe suprême, il est demeuré lui-même un signe, faisant allusion à une œuvre jamais produite — tel Hamlet, hanté par une action suprême qu'il se refuse à accomplir, « seigneur latent qui ne peut devenir¹¹ » (« le héros... il se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même, haut et vivant Signe¹² »). Pour expliquer ce non-lieu de l'Œuvre, on pourra invoquer la mort prématurée, les servitudes du métier, la démesure du projet, mais la vraie raison nous semble plus profonde. Le Livre ultime devrait abolir le Hasard, le discord originel de l'Idée, son *Anderssein* — en récapitulant et reto-

1. *Livre*, p. 173 A. 2. *Ibid.*, p. 106 A. 3. *Ibid.*, p. 110 A. 4. *Ibid.*, p. 112 A. 5. *Ibid.*, p. 191 A.
6. *Ibid.*, p. 131 A. 7. *Ibid.*, p. 100 A. 8. Cité par J. Scherer, *ibid.*, p. 68. 9. *Corr. X*, p. 86.
10. *Ibid.*, XI, pp. 34-35. 11. *Hamlet*, *O.c.*, p. 300. 12. *Ibid.*, p. 1564.

talisant celle-ci dans un événement ultime que Mallarmé compare au double six (« les 12 — pas de hasard dans aucun sens ¹ »). Mais « un coup de dés jamais n'abolira le hasard » — autrement dit, seul pourrait abolir le hasard ce qui ne serait pas lui-même un produit du hasard : or, tout livre (même *le Livre*) n'est jamais qu'un produit du hasard, du fait de la contingence de l'existence de son auteur, et celle-ci reste irrémédiable.

*« Parce que la viande était à point rôtie,
Parce que le journal détaillait un viol
Parce que sur sa gorge ignoble et mal bâtie
La servante oublia de boutonner son col,
.....
Et de ce qu'une nuit, sans rage et sans tempête,
Ces deux êtres se sont accouplés en dormant,
O Shakespeare et toi, Dante, il peut naître un poète !² »*

Si donc l'idée accomplie « déserte les hasards, comme des branches ³ », c'est néanmoins sur l'arbre hasard qu'elle a crû. « Dans un acte où le hasard est en jeu, lisons-nous dans *Igitur*, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence, la négation et l'affirmation viennent échouer ⁴ » ; et, plus grandiosement, dans le *Coup de dés* :

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu
enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant LE HASARD ⁵

1. *Igitur*, O.c., p. 442. 2. O.c., p. 22 (sonnet de 1862 ou 1863). 3. *La gloire*, O.c., p. 289.
4. O.c., p. 441. 5. *Ibid.*, pp. 472-473.

Que faire, dès lors, pour esquiver cette fatalité ? On trouve, souvent chez Mallarmé, le rêve d'une action qui s'auto-effacerait, qui se détruirait *après coup* comme fait et abolirait ainsi sa propre gratuité. Ainsi la fin des *Noces d'Hérodiade* : « elle jette la tête par la fenêtre — / le bassin — coucher / au loin — elle se réveille (rien de tout cela est-il arrivé) / et danse un moment / pour elle seule — afin d'être / à la fois ici et là — et que / rien de cela ne soit arrivé ¹ ». De même, le compte rendu du mime *Pierrot assassin de sa femme* témoigne d'une fascination devant le brouillage de l'indicatif ici mis en œuvre, par qui la brutalité du fait présent se trouve dissoute dans l'idéalité d'un souvenir (au passé) et/ou d'un fantasma (au futur) :

« La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la pénétration et le souvenir : ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent ². »

Un fait peut aussi s'évanouir dans l'irréalité quand on s'aperçoit après coup, ou pendant, qu'il a été fait pour rien ; ainsi, dans une lettre d'avril 1871, à propos de la mort au combat d'Henri Regnault : « Je ne m'afflige pas vraiment, écrit Mallarmé, de penser qu'Henri s'est sacrifié pour la France, et que celle-ci ne soit plus. Sa mort a été plus *pure*. Il y aura eu plus d'Éternité que d'Histoire dans cette unique tragédie ³. » Il s'agit là, bien sûr, d'un cas particulier, mais, plus généralement, il n'y a pour Mallarmé d'idéalisme *pur* que celui qui se reconnaît lui-même comme illusoire, et qui affirme donc simultanément la vérité ultime du matérialisme :

« Oui, je le sais, écrit-il en 1866 à Cazalis, nous ne sommes que de vaines formes de la matière — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être, et cependant, s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ⁴. »

— une telle attitude n'ayant rien d'un pis-aller, mais répondant à une exigence interne à l'idéalisme lui-même : un idéalisme qui s'affirmerait comme *étant* la réalité se dégraderait du même coup en un simple fait, aussi gratuit que n'importe quel autre.

Mais, plutôt que d'attendre de l'action à l'indicatif qu'elle s'efface elle-même, mieux vaut — ne pas l'accomplir, et la maintenir indéfiniment dans la suspension du subjonctif ou de l'optatif (sans passer pour autant à l'extrême inverse, au suicide pur et simple, comme les héros de l'*Axel* de Villiers). Ainsi, à la fin du *Nénu-phar blanc*, le narrateur décide de ne pas attendre le surgissement de la belle dame devinée, mais se contente du « si vague concept » :

1. *Noces*, p. 139. 2. *O.c.*, p. 310.
3. *Corr.*, I, p. 351. 4. *Ibid.*, pp. 207-208.

« Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec¹. »

La belle dame, ici, comme ailleurs, est la figure de l'Idée : pour éviter d'être anéanti par sa fulguration, ou inversement de l'abaisser à la banalité d'un fait, Mallarmé s'impose de la maintenir dans la réserve discrète du subjonctif, et de devenir lui-même « le grand Mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister et qu'il poursuivra, à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir, car *c'eut été* la vérité² ! ».

Tout finit donc, semble-t-il, en *queue de poisson*, comme la sirène, autre symbole habituel de l'Idée chez Mallarmé : « l'Idée aux coups de croupes sinueux et contradictoires ne se déplaît, du tout, à finir en queue de poisson ; seulement refuse qu'on déroule celle-ci et l'étale jusqu'au bout comme un phénomène public³ » — ce que nous fîmes sans doute trop. Laissons maintenant la sirène noyer son « flanc enfant » dans la stérilité de « l'abîme vain éployé⁴ », comme le héros du *Coup de dés* s'engloutit sans ouvrir la main qui tient les dés. Mais, au-dessus du flot désormais désert, le coup refusé s'inscrit au ciel, blanc sur noir, sous forme d'étoiles :

*« UNE CONSTELLATION
froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation⁵. »*

Mallarmé n'a laissé que des textes évoquant le non-lieu de l'œuvre, ce que *c'eut été* ; mais ces textes eux-mêmes, devenus un livre, forment une œuvre, ou écrivent un nom, le nom stellaire de Mallarmé, comme pour le kabbaliste la Torah tout entière n'est que le nom de Dieu : « Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme⁶. » Mallarmé n'a pas écrit son Œuvre, mais il s'est trouvé après coup que ses « cartes de visite aux vivants⁷ » se sont disposées d'elles-mêmes en une œuvre — en un « compte total en formation », en une constellation dont nous n'avons pas fini de sonder les abîmes. Reste que le prestige de cette œuvre fascine moins, peut-être, que le non-lieu de l'Œuvre (le « sein brûlé d'une antique amazone⁸ »). Si l'erreur de Hegel, comme le pensait Schelling, était d'avoir transporté, sur le plan du fait (du positif), le devenir

1. *O.c.*, pp. 285-286.

2. *Corr.*, II, p. 280 (souligné par l'auteur).

3. *Solitude*, *O.c.*, p. 408. 4. *O.c.*, p. 76.

5. *Ibid.*, p. 477. 6. *Tennyson vu d'ici*, *O.c.*, pp. 529-530. 7. *Autobiographie*, *O.c.*, p. 664. 8. *O.c.*, p. 76.

purement logique de l'Idée, Mallarmé aura évité ce risque en gardant l'Idée dans le domaine du subjonctif — et y exilant du même coup sa propre œuvre. Quittons-le sur les dernières lignes qu'il ait écrites, dans la lettre-testament où il enjoint à sa femme et à sa fille de tout brûler : « et vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que *ce devait être* très beau ¹ ».

1. Cité par H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, 1942, p. 801.