

**MALLARMÉ
A-T-IL EU DES DISCIPLES...
... DE SON VIVANT ?**



**Publication de l'Université François-Rabelais
Tours**

LITTÉRATURE ET NATION

Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques

Publiée par l'équipe de recherche

Histoire de l'intelligence européenne

des Lumières à nos jours

sous la direction de Pierre Citti

avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Tours

Comité de rédaction

Jacques Body, Pierre Citti, Jean Marie Goulemot, Maurice Penaud,
Jean-Louis Backès

Secrétariat de rédaction

Christiane Citti

Toute correspondance est à adresser à :

Pierre Citti, *Littérature et Nation*, Faculté des Lettres, 3 place Anatole
France, 37 000 Tours.

Le prix du numéro45 F

L'abonnement à quatre numéros120 F

pour les étudiants... 100 F

ISSN 1146-2698

Les chèques doivent être libellés à l'ordre de M. L'Agent comptable
de l'Université de Tours et adressés à *Littérature et Nation*, Faculté
des Lettres, 3, place Anatole France, 37 000 Tours.

LITTÉRATURE ET NATION

n° 14 de la 2e série

MALLARMÉ A-T-IL EU DES DISCIPLES...

...DE SON VIVANT?

Sommaire

PRÉSENTATION.....	3
Michel JARRETY — Valéry/Mallarmé. A propos de quelques ruptures voilées.....	5
Yves LANDEROUIN — O.W., l'étrange émule de Mallarmé.....	17
Dominique COMBE — Mallarmé en Belgique.....	33
Sophie LUCET — Adolphe Retté et Gustave Kahn, ou les aléas de la reconnaissance.....	47
Gisèle SÉGINGER — Les représentations du poète chez Mallarmé et Pierre Louÿs.....	67
Catherine BOSCHIAN-CAMPANER — Dans le sillage de Mallarmé, Francis Vielé-Griffin et la réalisation symbolique d'un rêve d'art.....	83
Henri GONNARD — Debussy: un disciple de Mallarmé?.....	95
Céline MAGRINI — Une influence mallarméenne sur le poète provençal Joseph d'Arbaud.....	107
Vérane PARTENSKY — Camille Mauclair, le renégat.....	129
Mary SHAW — Les monstres symbolistes, ou la déformation du canon: Mallarmé, Valéry-Jarry.....	145
Guy DUCREY — La Danseuse et le <i>Figaro</i> . Fortune des théories de Mallarmé sur la danse autour de 1900.....	161

Le colloque où ont été prononcées les communications dont on va lire le texte s'est tenu à l'Université de Tours les 3, 4 et 5 février 1994.

Les organisateurs tiennent à remercier Bertrand Marchal qui, sans faire d'exposé académique, a pris aux débats une part active, dont le lecteur trouvera trace dans les notes de plusieurs interventions.

PRÉSENTATION

Mallarmé a-t-il eu des disciples?

Cette question a fait l'objet d'un colloque qui s'est tenu à Tours en février 1994. Personne n'attendait que la question reçoive une réponse. Elle ne pouvait que susciter de nouvelles questions: qu'entendez-vous par "disciples"? Existe-t-il des disciples *post mortem* ? Le disciple est-il nécessairement un imitateur?

Et pourtant il a paru utile de faire le tour de ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont croisé Mallarmé sur leur route.

Ils sont si nombreux qu'il a fallu leur consacrer deux volumes: dans celui-ci, les plus proches; les moins proches, dans le suivant. Proximité dans l'espace, ou dans le temps. Le second volume sera européen; mais le premier ne recense pas que des Parisiens.

Les titres des communications sont par eux-mêmes — si l'on excepte le relativement énigmatique "O.W." dont parle Yves Landerouin, si l'on devine que Guy Ducrey, puisqu'il traite de danse, évoque longuement Rodenbach, si l'on précise que Dominique Combe a, parmi ses compatriotes, un peu distingué Van Lerberghe — tout à fait explicites. Les familiers de la rue de Rome sont presque tous là, candidats au titre de disciple, fidèle ou félon. Vérane Partensky se consacre à un traître; Sophie Lucet choisit de construire un diptyque en blanc et noir. Henri Gonnard évoque mélancoliquement, pour finir, l'éloignement de celui qui a fait sonner le flûte du Faune.

On regrette des absents. L'enquête pouvait-elle viser à l'exhaustivité? Il manque Gauguin, et Gide, et Régnier. Claudel s'est fait si discret, qu'il ne paraîtra que dans le second tome. Stefan George est resté à l'écart. On aurait dû citer Breton...

Si on avait rendu justice à tout le monde, combien de symbolismes aurait-on découverts? On reste étonné quand on considère à la fois le grand nombre de ceux qui ont connu,

admiré, respecté Mallarmé, et la multitude des idées qu'ils lui ont prêtées, malgré lui, en dépit des siennes propres. Combien semblent ténus les liens qui devraient unir, puisque peu ou prou disciples, Francis Vielé-Griffin, qu'évoque Catherine Boschian-Campaner, Pierre Louÿs qui inspire Gisèle Séginger, ou Joseph d'Arbaud, dont Céline Magrini montre que, dans sa ville d'Aix, il sait tout ce que le faune doit à la Provence?

Le disciple serait-il celui qui se crée un maître à sa guise? Valéry, tenu pour l'héritier, n'a-t-il pas pris d'autres voies? Michel Jarrety le dit de la manière la plus nette. Mary Shaw s'accorde à cette vue, et suggère que, somme toute, Jarry...

En ce sens, Mallarmé a eu pléthore de disciples. Un thème s'esquisse pour une nouvelle rencontre: comment a-t-on inventé Mallarmé?

J.L.B.

VALÉRY/MALLARMÉ. A PROPOS DE QUELQUES RUPTURES VOILÉES

On assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure.

Mallarmé, *Crise de Vers* (OC360) (1)

S'il nous fallait, feuilletant une de ces *Histoires de la littérature* qui privilégient les domaines bien cadastrés et les héritages dûment enregistrés, chercher une rapide réponse à la question qui nous réunit aujourd'hui — Mallarmé a-t-il eu des disciples? — nous y trouverions aisément, j'imagine, l'assurance que oui, en effet, il y a eu Valéry. Une tradition, c'est vrai, n'a pas cessé, et elle dure encore aujourd'hui, qui fait de Valéry *le* disciple de Mallarmé, surchargeant de sens l'article défini: un disciple en effet, et peut-être le seul, si l'on choisit de donner à ce rapport entretenu avec le Maître la plénitude d'un échange privilégié, et d'une réciproque reconnaissance: un disciple reconnaissant à l'égard du Maître, mais aussi reconnu par lui. A la relation entre les œuvres, en effet, ou si l'on préfère à leur *filiation* supposée, se superposent des liens étroits entre les êtres — et l'on ne peut écarter cette approche personnelle car si profonde fut cette relation filiale que la domination de l'affect, du vivant même de Mallarmé, a retenu Valéry de s'abandonner avec lui à une parole trop ouverte, comme par la suite elle a pu l'inciter à réserver aux espaces privés d'écriture, *Cahiers* ou correspondance, l'affirmation de ses divergences, tandis que, dans les hommages de *Variété*, un pur discours d'admiration convenue pouvait entretenir la fiction d'une filiation. Une double parole, donc, et pourtant sans duplicité, si l'on veut bien considérer que ce que l'une voilait en l'autre, c'était l'intime — le plus profond — qu'elle n'avait pas à dire.

Mallarmé figure paternelle? Tout porte à l'affirmer, et il me suffira de relire ici quelques lignes du récit que Valéry, à l'adresse de Gide, fit de sa dernière visite à Valvins: "Nous allâmes causer dans sa chambre. Il me montra des brouillons

d'*Hérodiade* en train, etc., changea de flanelle devant moi, me donna de l'eau pour les mains, et me parfuma ensuite avec son parfum." (2) Cette lustration et cette onction disent bien autre chose, sans doute, qu'une allégeance intellectuelle, et rien n'exprime mieux, quelques semaines plus tard, cette profondeur du lien que le silence de Valéry qui, après trois nuits d'insomnies et de pleurs, fut saisi d'aphasie au moment de rendre à Mallarmé, devant la tombe ouverte, un hommage *public*; mais rien non plus ne donne mieux à comprendre toute l'exigeante réserve de la pudeur que l'ébauche, dès la fin de cette année 1898, d'une sorte de *Tombeau de Mallarmé* inachevé, ni le choix que fit Valéry de secrètement confondre à *La Jeune Parque* deux vers de ce poème — dont la syntaxe étrangement balbutiante trahit elle-même comme un équivalent poétique de l'aphasie au milieu des pleurs: "Terre mêlée à l'herbe et rose porte-moi / Porte doucement moi jusqu'à ce que je pleure" (v. 304 sq)

Ce silence de Valéry devant la tombe ouverte, cet enfouissement non révélé, dans *La Jeune Parque* de ces vers d'un possible *Tombeau* emblématisent, je crois, une relation où l'affect refoula également dans une parole empêchée le difficile aveu des premières divergences théoriques. Car du vivant de Mallarmé, ce n'est rien moins que la Littérature même, très tôt et de manière fondamentale, qui se constitua en obstacle, et plus précisément cette assurance "que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout." (OC646) S'il n'est pas inutile en effet de rappeler que Valéry rencontra Mallarmé en octobre 1891, *après* avoir subi son influence — comme lui-même l'a écrit à l'adresse de Thibaudet (3) — il importe encore davantage qu'un an plus tard, en octobre 1892, la Crise de Gênes soit venue consacrer la rupture intérieure. En décidant, afin de devenir lui-même, de briser les idoles — Rimbaud, Wagner *et* Mallarmé — à qui il portait une trop haute admiration pour ne pas se condamner à l'impuissance, c'était sur un refus que Valéry fondait ce qu'il voulait être une seconde naissance où le *Je* advient véritablement à soi-même. Et jusqu'à la disparition de Mallarmé, il fait en sorte que l'attachement personnel ne vînt pas réduire la fracture qui lui

permettait d'être pleinement lui-même, mais également que cette divergence théorique pût ne rien entamer d'une affection intacte.

La tension d'un pareil conflit, Valéry l'a lui-même métaphorisée — et il s'agit toujours de la même lettre à Thibaudet — par la tentation de Caligula: “J'ai adoré cet homme extraordinaire dans le même temps que j'y voyais la seule tête — hors de prix! — à couper pour décapiter toute Rome.” Ce que pareille décollation devait précisément trancher, ce n'était pas seulement la Littérature qu'à lui seul Mallarmé incarnait; c'était aussi l'idée, elle-même sacrificielle, qu'il s'en était faite et que Valéry refusait. Considérer que la Littérature pût être le Tout d'une existence par là métaphysiquement fondée, ainsi que le suppose, par exemple; la conférence sur Villiers où “ce jeu insensé d'écrire” est de donner du sens à sa vie même pour “avérer qu'on est bien là où l'on doit être” (OC481); y sacrifier son existence et symboliquement sa personne — cela lui semblait d'autant moins acceptable qu'une longue réflexion s'engageait sur le Pouvoir désormais de l'Esprit qui, non seulement *limitait* la littérature qui n'en était plus qu'une application parmi d'autres, mais d'autre part ouvrait à la tentation — celle qu'incarne Teste et qui ne cessera pas de se maintenir — d'un pouvoir aussi grand que possible, et qui se satisfît de rester virtuel. La radicalité désormais de cette différence — ou si l'on préfère la plénitude de cette rupture — fut l'inavouable de leur relation, et même si Valéry parla de plus en plus ouvertement à Mallarmé de ce qui les séparait, — quant à la valeur même de la Littérature “je n'osais pas encore”, dit-il, “toucher à ce centre de son être que ma propre raison d'Etat situait... quand il mourut” (C.XX.912)

Que la plus importante de ces conversations ait eu lieu, vers 1894, au moment où Valéry s'apprêtait à écrire *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci et la Soirée avec Monsieur Teste* — double portrait des deux héros dont le pouvoir s'affirme loin de toute littérature —, au moment surtout où s'ouvrait la série des *Cahiers* si immédiatement accueillants à toute la diversité des savoirs, — cela n'est pas indifférent, et c'est dans l'espace privé des *Cahiers* qu'il faut

justement rechercher le tracé des ruptures que la poétique de Valéry établit peu à peu avec celle de Mallarmé. Mon propos n'est pas ici, bien sûr, de nier qu'il ait pu être, et soit resté, le haut passeur de poésie des toutes premières années, ni de raturer "l'influence" dont parlait Valéry et que lui-même, peut-être, a minorée en lui assignant pour limite l'année de leur rencontre. Car même s'il convient de ne pas trop naïvement superposer présence et influence, Mallarmé est sans doute le nom d'écrivain qui fait le plus souvent retour dans les *Cahiers*. Et s'il s'agissait ici d'établir une cartographie, bien des points de convergence apparaîtraient: l'imperfection essentielle du langage, la vigoureuse condamnation de toute représentation réaliste, la valeur-travail, l'effacement du hasard dans l'exigence de l'écriture, le privilège reconnu à l'artificiel sur le naturel, la jumelle recherche de continuité dans la pratique d'un "vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire" (OC368), la séparation sociale du Poète, enfin, — même si la face publique de la production valéryenne donna quelques apparences du contraire: tous ces éléments, et tels autres encore, relèvent des évidences qu'on aurait peine à contester. Deux points de rupture demeurent pourtant, qui me semblent interdire de faire de Valéry, sans abus de langage, le disciple de Mallarmé: un tout autre partage de l'espace littéraire, et un essentiel retour du Sujet.

Dans leur respective théorie des genres, c'est la place du vers qui, derrière la plus grande apparence de fidélité, ouvre à la plus claire évidence de rupture. La césure fondamentale qu'a théorisée Mallarmé d'un "double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel" (OC368), Valéry la reprend largement dans les textes publics, et c'est en particulier, dans *Propos sur la poésie*, la double métaphore de la marche et de la danse, qui paraît s'y superposer puisqu'elle exprime le partage entre un discours qui vise un but et celui auquel il revient d'exister pour soi-même. Mais Valéry radicalise la séparation en ne concédant aucune analyse aux formes littéraires de la prose qu'implicitement il rabat du côté du langage ordinaire — donc brut. Il n'a cessé de conforter l'idée selon laquelle la poésie en

vers est bien ce point central, et peut-être sublime (je songe à la fameuse *poésie pure*) d'une littérature qui n'est elle-même véritablement qu'en ce point — hors de quoi l'écriture se dégrade en facilité. Et c'est ce *dégradé* qui fait par son imprécision toute la difficulté, et sans doute le moindre crédit d'une prose qui constitue la limite inférieure de l'espace littéraire dont on ne sait vraiment s'il l'intègre ou la refuse.

En apparence, donc, le disciple reconduit le Maître, — et très explicitement, d'ailleurs, dans une conférence des Annales, en 1933, où il rappelle l'intention, qui, dit-il, fut celle de Mallarmé, de “*tenir le langage de la poésie toujours fortement, et presque absolument, distinct du langage de la prose*”(Œ.I.668). La formulation n'ouvre pas à contestation, mais elle opère une réduction dont le bénéfice théorique est de déplacer, sans éclat, le point de fracture entre deux usages du langage dès lors que *poésie* et *prose*, pour l'un et l'autre, recouvrent un espace différent. D'un côté, en effet, Mallarmé a tendu à *inclure*, dans un mode d'écriture élargi qu'il appelle toujours *vers* — si “demeure quelque secrète poursuite de musique”(OC375) —, les ambitions d'une prose qui se coupe du langage ordinaire, alors que Valéry, limitant au contraire l'acception de ce vers, en a finalement exclu cette même prose littéraire en refusant de lui définir un statut. Du même coup, pour les deux écrivains, la prose disparaît, mais par raisons inverses. Chez Mallarmé, c'est la déclaration fameuse à Jules Huret: “Mais en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus”(OC867), et c'est l'écart marqué entre “la quatrième page des journaux” et “l'effort au style”. Il n'y a plus de prose chez Mallarmé parce qu'elle passe *dans* le vers qui devient le tout du langage essentiel; parallèlement, mais à l'inverse, il n'y a plus de prose chez Valéry, parce que seul le vers constitue le langage essentiel et que la prose se trouve *implicitement* refoulée aux frontières du langage brut. Son statut se trouve relégué au silence, et il suffira d'un exemple, que j'emprunterai encore aux *Propos sur la poésie*. Valéry remarque, en effet: “Il y a la *prose* et il y a le *vers*. Entre eux, tous les types de leur mélange; mais c'est dans leurs états extrêmes que je les

considérerai aujourd'hui”(CE.I.1370) Or si la possibilité du mélange se trouve éludée en même temps qu'énoncée, une plus longue fréquentation de Valéry nous montre qu'il convient d'y voir, non la commodité d'une analyse ponctuelle — ce qu'il envisage *aujourd'hui* — mais bien son approche ordinaire, dont la conséquence est un théorique dédain pour la prose que finalement il *ignore*.

Ce congé donné à ce qu'à l'inverse accueillait Mallarmé, c'est bien sûr, avant tout, la question du poème en prose. Lorsqu'en 1894, dans la conférence d'Oxford et Cambridge, il proclame d'un mot: “On a touché au vers”, c'est pour annoncer “l'épanouissement de ce qui naguère obtint le titre de poème en prose”(OC644). Or Valéry, publiquement et théoriquement, n'a pas touché au vers: mieux encore, contre le mouvement général de son temps qui portait à certain métissage de toutes modalités d'écriture poétique, il en a outrancièrement maintenu le privilège en réservant constamment la *question* de ce qui n'est pas lui. Les divers textes écrits sur Mallarmé n'en soufflent mot, ni sa *Situation de Baudelaire* qui ne parle pas du *Spleen de Paris*. Plus encore, c'est avec surprise qu'on découvre que la *Petite lettre sur les mythes* qui était une introduction aux *Poèmes en prose* de Maurice de Guérin, ignore absolument toute approche formelle de ces textes.

De ce trop commode partage entre vers et prose, de ce silence sur l'entre-deux, une contestation, cependant, a lieu. D'abord, parce que bien sûr s'impose l'évidence d'une pratique continue: Valéry, très tôt, a écrit des poèmes en prose, — et plus tard, sur un autre versant, ces *Histoires brisées*, qui nous disent son désir d'un roman renouvelé — mais leur très haut éclat se trouve encore largement occulté, justement, par l'exclusive réputation acquise aux vers; plus encore, il en a lui-même publié, même si le plus grand nombre, sous la rubrique des *Petits Poèmes abstraits*, appartiennent aux *Cahiers*, et souffrent ainsi d'une relative confidentialité. Mais s'il ne se soucie jamais de donner publiquement leur statut à ces textes, c'est qu'il n'accepte pas de les voir construits sur de moins fermes exigences que le poème en vers, qu'il demeure encore prisonnier d'une approche littéraire qui sépare mal la qualité de

la valeur-travail, et qu'il ignore quelle prose — qui ne serait plus prose — pourrait égaler le vers. Or si l'on peut considérer que la mallarméenne *Crise de vers* se trouve généralisée, plus tard, au moment du poème critique, par une plus large réflexion sur l'identité du langage littéraire, une crise également a eu lieu dans les *Cahiers* de Valéry, mais qui touche à la prose. Des réflexions, difficiles, souvent obscures, mais essentielles s'y trouvent conduites où s'affirme la recherche de ce qu'il nomme une autre prose, aussi exigeante que le vers et qui fonde sa différence sur la recherche d'une expérience singulière de la sensation, mais également de la pensée considérée comme productrice d'idées et constitutive surtout d'un univers sensible.(4) Que cette réflexion soit demeurée privée, et donc durablement voilée, l'inaboutissement de cette recherche l'explique à l'évidence. Mais ce nouveau mode d'écriture eût-il trouvé son accomplissement, Valéry aurait annoncé qu'il avait *touché à la prose* — mais il aurait, par contrecoup, aussi *touché au vers* dont le privilège, certainement, se fût trouvé remis en cause.

Dans cet échec d'une *autre prose*, on peut croire que l'une des raisons fut l'impossibilité d'y marquer la parfaite continuité d'un chant qui assure au poème en vers une présence sensible. Mais parce que c'est la voix d'un Sujet qui s'y donne à entendre, nous touchons donc à la dernière rupture, la plus centrale sans doute, que je voudrais brièvement commenter, et dont on ne peut mieux considérer la profondeur qu'en acceptant de citer encore la plus citée peut-être des formules de Mallarmé: "impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant."(OC372) La question même du détachement, parce qu'elle réaffirme l'absence, se noue à celle de la personne, identifiable au livre ou non, s'il s'agit de l'auteur, indispensable au livre ou non, s'il s'agit du lecteur.

Je réserve ici, faute de temps, la question du lecteur qui appellerait des développements complexes et nuancés. Que l'on veuille songer, en effet, aux *Vers de circonstance*, aux *Toasts*, ou bien encore à tels poèmes particuliers — "Salut" ou "Sur les

bois oubliés” — je n'écarte pas l'évidence que bien des textes de Mallarmé supposent explicitement l'adresse à un lecteur. Pour Valéry comme pour lui-même, sans doute, la place du destinataire est problématique, et de l'auteur au lecteur, nul plain-pied ne saurait s'établir. Mais une remarque pourtant importe, et pour des raisons qui apparaîtront tout à l'heure, — et je la formulerai d'un mot: c'est que la possibilité, offerte ici par Mallarmé, d'un livre aussi détaché de son lecteur qu'il l'est devenu de son auteur, est irrecevable par Valéry, pour qui tout énoncé coupé de son énonciation est une écriture morte, et pour qui, plus encore, “la poésie sur le papier n'a aucune existence”(C.XXVIII.512). La littérature valéryenne, en effet, dès le moment de son écriture, travaille sur une allocution, celle qui secrètement s'instaure d'un *Je* à un *Tu* intérieurs, avant que le texte ne s'offre à quelqu'un, tout naturellement imprévu, qui à son tour établira avec le texte lu un dialogue second, conflictuel celui-là, et duel si l'on veut, — afin de s'approprier une œuvre qui, cependant, ne s'adressait pas à lui.

Quant au volume symétriquement impersonnifié, car séparé de son auteur également impersonnel, la proposition de Mallarmé a pu sembler valoir *aussi* pour Valéry lorsque le commentaire, d'un côté s'appuyait sur la théorie d'une conscience pure que développe *Note et digression*, et se limitait d'autre part à ce refus qu'il a vivement manifesté d'une relation univoque de l'auteur à son œuvre, et de la possibilité de remonter linéairement de l'une à l'autre. Autant que Mallarmé, sans doute, il distingue l'auteur du livre; autant que lui, il refuse d'y voir inscrite, ou reflétée, la *personne* de l'auteur, car “*ce qui crée en nous n'a pas de nom*”. (Œ.I.892.-Je souligne) De ce neutre, pourtant, on ne saurait conclure que *personne* n'écrit, — mais il convient de distinguer ici radicalement l'œuvre en train de se faire, et dont on sait véritablement *qui* l'écrit, du texte au contraire achevé, et qui est l'œuvre de *quelqu'un*.

Dans le procès de l'écriture, Valéry, certainement, désacralise l'auteur, le défait de toute transcendance, et refuse d'identifier à lui la variation des états de conscience qui, de manière complexe, conduisent à l'œuvre: ce Sujet constamment

dédoublé en lui-même et toujours en mouvement, dans l'impossibilité d'affirmer aucunement son *identité*, il y reconnaît volontiers ce neutre qui, au plus près de l'étymologie, ne saurait être, en soi, ni l'un ni l'autre. Par ce dialogue et sa constante altération se trouve à coup sûr *attaquée*, comme par un acide, la toute-puissance de la personne, qu'elle soit grammaticale ou biographique, qui change avec celui qui parle intérieurement et, dans l'instant de ce changement, n'est pas reconnaissable. On ne sait quelle *personne* employer — Je, Tu, Il? —, ni quel nom lui donner, comme l'innommable précisément de Beckett qui dit *Je* tout en sachant que ce n'est pas lui qu'il désigne ainsi. Dans la diversité de ses ruptures, le *Je* dépossède, par sa pensée même, celui qui pense et qui écrit, — et il le dépossède de son *autorité*, donc de sa qualité d'auteur. L'idée que puisse exister véritablement un Sujet de la pensée, et conséquemment ici un Sujet de l'écriture, certainement Valéry la refuse par suite de l'impossibilité où il est de concevoir une conscience constamment unifiée. D'où les références fameuses à la *machine* ou à *ce* qui fait l'œuvre.

Mais le texte achevé, cependant, ne saurait manquer d'affirmer une présence sensible, celle précisément qu'affrontera le lecteur. Le volume *n'est pas* impersonnifié, et si certain malentendu s'est longtemps préservé, facilité sans doute par la complexité de l'analyse réservée aux *Cahiers*, il est né plus étroitement de notre difficulté à maintenir cohérence entre le refus d'un Sujet de l'écriture et la postulation pourtant d'un Sujet de l'énonciation, origine préservée de l'œuvre accomplie, publiée, séparée désormais de *ce* qui l'a pu faire. Qu'il s'agisse du discours ordinaire ou de l'écriture littéraire, Valéry, en effet, l'affirme sans détours: "*Ce que je dis* dit, avant tout: *Je dis que...* et dit aussi: *Je dis à quelqu'un...*"(C.XXVIII.693). Ecrire, c'est donc chercher à dominer cette variation intérieure pour accéder à ce qui doit faire de la forme achevée une forme singulière; c'est gommer tout ensemble et maintenir pourtant la qualité des divers moments de l'écriture, pour parvenir extérieurement à l'unité qui sera la fin du parcours jusqu'ici fragmenté d'un Sujet

intérieurement divisé et qui cherche à *se retrouver* dans l'accomplissement d'une forme unique.

Si quelqu'un parle, *qui* parle donc dans un poème? C'est bien ici qu'un renversement manifeste s'est opéré de Mallarmé à Valéry, et une note de 1939, dans les *Cahiers*, nous en assure: "Mallarmé voulait que ce fût le langage lui-même. Pour moi — ce serait — l'Être *vivant et pensant*.[...] En somme, le *Langage* issu de la *Voix*, plutôt que la *Voix du langage*" (C.XXII.435 sq). Que Valéry reconnaisse une voix au langage mis en œuvre par Mallarmé, cela bien sûr importe, car elle se garde ainsi de la menace, toujours essentielle à ses yeux, d'être une écriture morte. Mais cette voix, parce qu'elle est celle du Langage, s'est du même coup impersonnalisée dans la production de celui qui n'est plus qu'une "aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi"(OC242). C'est pourquoi l'essentiel du renversement consiste dans ce passage de *l'absence de ce qui fut moi à la présence de ce qui est Moi*. Le langage issu de la voix, en effet, interdit que le chant ne soit celui de personne, car la voix est constamment identifiée par Valéry au Moi, et c'est — idéalement — celle du texte identifiée à celle de l'Être, d'une manière qui justement permette toujours au poème de maintenir présente la vivante origine de ce *Je* qui l'a le premier accompli dans une énonciation fondatrice. Mais *Je* est trop peu dire, et il faut ici renouveler la question: Qui parle dans un poème? — et laisser à nouveau Valéry répondre: "*Je* est l'être défini par la voix." Définition qui demeurerait parfaitement circulaire s'il ne poursuivait aussitôt: "On ne sait de lui que ce qui est dit par elle et supposé par la voix même." (C.X.568) La voix signe continûment le texte, mais point le nom de l'auteur, dont elle ne nous dit rien. Cette voix qu'il rêve aussi pure que le Moi, et du coup indice seulement d'une pure présence sensible, Valéry la suppose très au-delà — ou peut-être en deçà — des déterminations biographiques d'une quelconque personne. Mais il demeure que là "où l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète" (OC366), Valéry rétorque son apparition pure. Peu importe en dernière instance de savoir *qui* parle —

mais *quelqu'un* cependant doit parler, et du même coup faire signe.

Si “le cas d'un poète”, comme le dit Mallarmé, “c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau”(OC869) — pareil signe est toujours celui d'une absence dès longtemps postulée, et ce que sculpte Valéry, c'est au contraire le *monument* où s'évoque sa présence. Si Mallarmé a voulu faire du livre le lieu où la parole s'efface pour se faire écriture, pour Valéry l'objet de la littérature consiste exactement dans le précieux maintien de la parole *dans* l'écriture où la voix saura seule compenser cette absence dont le discours n'a pas à se soucier lorsqu'il met face à face celui qui parle et celui qui écoute. Le lien de l'énoncé à l'extériorité réelle n'est plus en cause, mais la qualité du rapport que celui qui écrit entretient avec son langage. Néanmoins, le renversement dont je parle s'étend lui-même à l'œuvre. Assurément, pour Mallarmé, il s'agit bien déjà de ne pas dire le monde. Mais là où s'établit ce qu'il nomme Transposition, Valéry conçoit volontiers un plus entier éloignement des choses, ou plus précisément un transfert de réalité: le poème ne dit pas le monde, mais vient se constituer lui-même en univers séparé, un espace-temps dont la réalité s'affirme dans la sonorité des mots travaillée en un chant du texte.

Mallarmé entend dire l'absence de ce qu'il suggère sans le représenter, Valéry affirmer au contraire la présence de ce qu'il dit et qui pourtant — à l'horizon rêvé d'une poésie parfaitement accomplie ne désigne rien d'extérieur. Assuré que les mots ne sont pas les choses, il congédie la vérité du monde et lui substitue l'authenticité d'une parole sensible; Mallarmé, au contraire, parce qu'en 1869 “le langage lui est apparu l'instrument de la fiction”(OC851), ne peut rien dire que l'effacement de la vérité qu'il cherche en sachant qu'elle n'existe pas. Le phonocentrisme valéryen s'assure volontiers que la voix permet une plénitude vraie et qu'une œuvre qui s'en défait n'est plus guère qu'un mensonge virtuel. Or cette possibilité, Mallarmé, pour sa part, l'a très tôt accueillie, nous le savons, comme la nécessaire transposition d'un Monde et d'un Sujet réduits à Rien dans le Tout de cette œuvre qui est,

précisément, le “glorieux mensonge” dont parle une lettre à Cazalis (5), où le néant du monde s'objective par les termes d'une fiction reconnue pour telle. De Mallarmé à Valéry, ici se rompt l'hypothétique relais pour ouvrir, si l'on veut, à une manière de face à face par lequel, au miroir d'une métaphysique de l'absence, s'inverse une métaphysique de la présence. Il y va de tout autre chose, reconnaissons-le, que de la littérature.

Michel JARRETY
Université d'Amiens

NOTES

1. L'abréviation OC renvoie à l'édition des *Œuvres complètes* procurée par H. Mondor et G. Jean-Aubry dans la Bibliothèque de la Pléiade. Les citations des *Œuvres* et des *Cahiers* de Valéry renverront quant à elles, pour les premières aux deux volumes de l'édition de J. Hytier dans la Pléiade, pour les seconds à l'édition du C.N.R.S. en 29 volumes (Paris, 1957-1961): les initiales Œ. et C. les désigneront.

2. *Correspondance Gide-Valéry*, éd. R. Mallet, Paris, Gallimard, 1955, p. 331 sq

3. *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 95

4. Si c'est un petit conte — *Agathe* —, ébauché en 1898 et inachevé, qui traduit au plus près cette recherche, il n'est certainement pas indifférent de noter qu'en découvrant le manuscrit d'*Igitur* en 1904 Valéry ait écrit à sa femme: “Mais ce qui m'a très fixé — sur ces papiers informes — c'est un fragment plus achevé, le *Minuit*. Ce *Minuit* a bien des points de contact avec *Agathe*, avec ce qui est fait d'*Agathe*. [...] Ce sont des travaux plus pour l'auteur que pour leur lecteur. Ce sont des monuments de discipline — de suppression — de coercition — d'attention — de pureté et de finesse pure — et comme dans la géométrie, la forme et le fond doivent être identiques.”(Œ.I.30). Plus largement le travail reste à conduire qui montrerait quels ponts l'on peut jeter entre le poème critique de Mallarmé où s'affirme le désir de “montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie”(OC1576) et la volonté valéryenne, dans le travail d'une *autre prose*, de substituer aux “règles *auditives*” du vers “des règles de métrique intellectuelle” (C.VI.553).

5. *Correspondance*, t.1, éd. H. Mondor, Paris, Gallimard, 1959, p. 208.

O.W., L'ÉTRANGE ÉMULE DE MALLARMÉ

Quand Narcisse fut mort, les fleurs des champs se désolèrent et demandèrent à la rivière des gouttes d'eau pour le pleurer.

— Oh! leur répondit la rivière, quand toute mes gouttes d'eau seraient des larmes, je n'en aurai pas assez pour pleurer moi-même Narcisse: je l'aimais.

— Oh! reprirent les fleurs des champs, comment n'aurais-tu pas aimé Narcisse? Il était beau.

— Était-il beau? dit la rivière.

— Et qui mieux que toi le saurait? Chaque jour penché sur ta rive, il mirait dans tes eaux sa beauté... .

— Si je l'aimais, répondit la rivière, c'est que lorsqu'il se penchait sur mes eaux, je voyais le reflet de mes eaux dans ses yeux.

Cette courte parabole d'Oscar Wilde, que je reprends ici telle qu'André Gide l'a consignée dans ses souvenirs(1) a pour titre étonnant: *Le Disciple*. Et il me semble peu raisonnable d'aborder la question des rapports d'influence chez un homme qui prétendait apposer sa propre signature à la fin de *La Tentation de Saint Antoine* comme de tous les livres qu'il admirait, sans évoquer cette métaphore du double reflet, sans rappeler que, pour Wilde, un maître n'est d'abord, tel un miroir, qu'un support permettant au disciple d'appréhender son propre génie, d'accéder à une pleine possession de lui-même. En vérité, il n'y a pas de disciples, commente Richard Ellmann — un des meilleurs biographes de l'Irlandais.

People are suns — not moons.(2)

Aussi bien n'essaierai-je pas ici de prouver que dans la Constellation des idoles wildiennes, l'étoile Mallarmé brillait davantage ou même autant que d'autres. Rappelons que, parmi les œuvres françaises de son temps, ce n'est ni celle-là ni même celle d'un Théophile Gautier ou d'un Flaubert qui

produit sur lui l'impression la plus décisive, mais bien *l'A Rebours* de Huysmans, le livre jaune qui fascinera tant Dorian Gray,(3) le roman sulfureux que Wilde découvre lors de son voyage de noces à Paris en 1884. Et il est même fort probable (bien qu'impossible à établir formellement) qu'à cette date il ne connût guère de Mallarmé que les deux ou trois pages — élogieuses il est vrai — qui lui sont consacrées dans la "bible des décadents"(4). On est donc en droit de se demander ce qui pousse véritablement, quelques années plus tard, le dandy londonien, l'apôtre du dilettantisme en art, à vouloir rencontrer l'accoucheur torturé d'une poésie réputée hermétique et qu'il connaissait si mal?

Autrement dit: quel rôle Mallarmé jouait-il dans l'imaginaire de Wilde.

L'inoui et la distance

Pour tenter de suivre cette piste difficile, il faut donc partir, du chapitre XIV d'*A Rebours*, où Des Esseintes examine sa bibliothèque de littérature moderne, passe en revue les auteurs de son temps et garde pour la fin un certain Stéphane Mallarmé, qu'il avait, écrit Huysmans, "fait mettre de côté, pour le classer à part"(5)

A part: voilà indiquée une première caractéristique à laquelle Wilde ne pouvait rester insensible. L'auteur d'*Hérodiade* suivait sa propre voie, aussi étrange qu'elle pût paraître, et tournait le dos aux conventions des Philistins: c'était, selon Huysmans, un "poète qui, dans un siècle de suffrage universel et dans un temps de lucre, vivait à l'écart des lettres, abrité de la sottise environnante par son dédain, se complaisant, loin du monde, aux surprises de l'intellect, aux visions de sa cervelle..."(6) Et cette représentation avait traversé la Manche. On la retrouve ainsi sous la plume d'Edmund Gosse dans un article de *The Academy*, le 7 janvier 1893, c'est à dire quelques semaines avant que Wilde ne lui adresse un exemplaire de *Salomé*. Gosse affirme que le poète

français, très peu publié en Angleterre, est mal connu: "on a ridiculisé et travesti, écrit-il, les théories de M.Mallarmé, on a parodié son style, on a sévèrement blâmé sa technique." En réponse à de telles accusations, il n'hésite pas, lui, à le présenter comme un Lancelot de la poésie, un chevalier solitaire qui joute à l'avant-garde de la modernité. "Puis quand la bataille est terminée et que les autres se rassemblent pour festoyer autour d'un feu de camp, on le voit toujours retourner furtivement dans la tour d'ivoire de la contemplation".(7) Certes Wilde n'est pas du genre à abandonner les plaisirs d'une bonne table et d'une compagnie choisie pour s'enfermer dans un bureau, mais n'a-t-il pas lui aussi, en arborant fièrement un tournesol à sa boutonnière, en s'affublant du costume en forme de violoncelle dont il avait rêvé une nuit et qu'il avait fait réaliser par un tailleur, jetant au visage du Philistin consterné un bouquet de beaux paradoxes, n'a-t-il pas vécu lui aussi "à l'écart", ne s'est-il pas complu aux "surprises de l'intellect, aux visions de sa cervelle" ou pour reprendre une autre formule de Huysmans à propos de Mallarmé, n'a-t-il pas recherché des "surprises d'images nouvelles et invues"? A ceci près qu'il a suivi les voies de *l'inouï* dans la sphère de la vie plus que dans celle de l'art. On comprend alors qu'il est à la fois aussi loin et aussi proche de Mallarmé que Dorian Gray peut l'être de Basil Hallward. Sans prétendre faire du poète français le modèle principal du personnage du peintre, on peut toutefois penser qu'il n'a pas été totalement étranger à la caractérisation de cette figure d'artiste solitaire, totalement absorbé par sa création et qui, au début du roman, plutôt que d'aller dîner en ville avec Dorian Gray, préfère rester avec le portrait de celui-ci, le vrai Dorian ("the real Dorian")(8), l'absent de toute soirée.

Obscurité

Wilde se serait donc volontiers attribué le compliment que Huysmans adresse au représentant le plus achevé d'une littérature "acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de

jouissance".(9) Et ce pour une autre raison: la fameuse obscurité de la poésie mallarméenne. Le thème, présenté dans *A Rebours* comme le corollaire d'une agonie de la vieille langue, est repris par la critique anglaise de ce temps. Dans le chapitre de *The Symbolist Movement in Literature* consacré à Mallarmé, le critique et poète Arthur Symons écrit: "to the charge of obscurity he replied, with sufficient disdain, that there are many who do not know how to read — except the newspaper".(10) On croit retrouver là l'esprit, la griffe même d'Oscar Wilde, tentation d'autant plus grande quand on sait qu'il devint l'ami et peut-être l'associé d'Arthur Symons précisément à l'époque où celui-ci travaille à son essai sur le mouvement symboliste (1898).(11) Cette obscurité, non pas analysée et justifiée à la lumière d'un projet littéraire — comme elle l'est déjà dans *A Rebours* (12) — mais réduite comme ici à l'état de pose, de suprême mépris du vulgaire, du véridique et de l'utilitaire, c'est ce que Wilde retient le plus volontiers de la poétique mallarméenne. Et à la fin de sa vie, à un journaliste qui lui demandait ce qu'il pensait du maître français, notoirement versé dans la langue anglaise, il ne pourra s'empêcher de répondre:

Mallarmé est un poète un vrai poète. Mais je préfère quand il écrit en français, parce que dans cette langue il est incompréhensible, alors qu'en anglais malheureusement il ne l'est pas. Etre incompréhensible est un don qui n'est pas accordé à tout le monde. (13)

Ainsi, à partir du mysticisme qui entoure l'évocation du poète dans *A Rebours*, Wilde a pu se le représenter tel qu'il apparaît dans l'essai d'Arthur Symons: une sorte de prêtre, un oracle solitaire, étranger aux contingences matérielles et qui a la sagesse d'enfermer ses secrets dans des formules sibyllines; en somme: *l'anti-Philistin* par excellence, le champion de la lutte contre ceux que Wilde stigmatisera toute sa vie et dont il s'estimera, dans le *De Profundis*,(14) la victime expiatoire.

Théories

Ajoutons que les orientations fondamentales de la poétique mallarméenne, telles qu'elles sont brièvement exposées dans *A Rebours*, s'accordent avec les théories artistiques énoncées par Wilde à cette époque. Son célèbre essai *The Decay of Lying* ("Le Déclin du mensonge"), avec toutes ses sentences sur Baudelaire, Zola ou Bourget, ne contient pas une seule référence explicite à Mallarmé, et cependant, c'est en annexant les territoires du poète que Vivian, le porte-parole de Wilde, proclame l'indépendance absolue de l'Art vis-à-vis de la nature:

Art finds her own perfection within, and not outside, of herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forest know of [...]. At her word the frost lays its silver finger on the burning mouth of June, and the winged lions creep out from the hollows of the Lydian hills. The dryads peer from the thicket as she passes by, and the brown fauns smile strangely at her when she comes near them. (15)

Il serait vain de prétendre que Wilde fait ici allusion à *L'Après-midi d'un faune* et bien maladroit de confondre *la fleur inconnue de toute forêt* avec "l'absente de tout bouquet". Force est de constater plutôt que l'inspiration mallarméenne, par son refus du réalisme, par son mépris souverain pour le véridique, s'inscrivait directement dans l'imaginaire esthétique de Wilde et répondait parfaitement à sa conception de l'art. Cette convergence de vues s'applique également au style. Lorsqu'il reprochera à Will Rothenstein de ne pas comprendre l'éloge qu'il fait d'un de leurs amis écrivains ("His prose is the beautiful prose of a poet, and his poetry the beautiful poetry of a prose-writer")(16), il ajoutera:

Mallarmé would understand it ("Mallarmé aurait compris").(17)

Aussi lorsque l'auteur de *Dorian Gray* se rend aux *mardis* du maître, son aîné de douze ans, au cours de son

séjour parisien de 1891, c'est moins pour y rencontrer le père du symbolisme qu'un frère en action et en littérature.

La rencontre

Cette fraternité n'attendait qu'une rencontre pour se changer en saine émulation. Quand l'Irlandais de trente-sept ans retourne à Paris, sa réputation de merveilleux causeur n'est plus à faire. Elle retrouve là un théâtre à sa dimension et conquiert jusqu'au cercle de la rue de Rome.(18) Telle fut, selon André Fontainas, l'impression qu'y produisit Oscar Wilde:

Conteur paradoxal, lent et disert, spirituel avec apprêt, maniéré un peu et souple dans ses intentions et ses réparties, il se donnait volontiers en spectacle, le mardi soir chez Mallarmé, où il savait cependant se taire.(19)

Il est intéressant de rappeler qu'en matière d'éloquence, son hôte français ne lui cédait en rien. Stuart Merrill, autre habitué des mardis, se souvient avoir rencontré Wilde chez Mallarmé, Mallarmé, "dont l'ensorcelante parole, bercée au rythme de ses gestes évocateurs, l'enchantait comme la voix du mystère".(20) Et combien l'on aimerait posséder d'autres témoignages de ce duel entre deux géants du verbe, entre deux virtuoses de la conversation! Il semble que la guerre des mots n'eut pas lieu. Mais on ne peut s'empêcher d'imaginer quelle fascination mêlée d'impatience agacée pouvait éprouver, à l'écoute du maître, celui qui savait ici "se taire" et qui, ailleurs, décrivait en ces mots pleins de modestie les membres de son entourage londonien:

exquisite Aeolian harp that play in the breeze of my matchless talk.(21)

Wilde ne se montrera pas plus assidu au 89 rue de Rome qu'il ne l'était jadis à Oxford. Après quelques apparitions remarquées, il est porté absent: "no O.W.", note alors inlassablement Mallarmé en tête de ses billets à Whistler, non sans manifester d'ailleurs par là une certaine bienveillance à l'égard du peintre.(22) Et parmi toutes les raisons que l'on a pu attribuer à cet absentéisme, il faut citer un autre sujet de rivalité. Car la visite rendue à l'auteur *d'Hérodiade*, alors que celui-ci rêve toujours de compléter son grand poème tragique, coïncide exactement avec la gestation de *Salomé*. Wilde n'a certes pas attendu Mallarmé pour s'intéresser au thème éminemment symboliste de *la grande cataleptique*, mais on sait, grâce au témoignage de son ami Gomez Carillo, qu'il connaissait très bien *Hérodiade* (entendez: la *Scène d'Hérodiade*, les seules pages parues du vivant du poète) et qu'il se plaisait même à en réciter quelques passages.(23) Ce modèle, il choisit de se l'approprier avec son audace habituelle: au lieu de le transposer dans sa langue natale, il va résolument chasser sur des terres françaises et écrire sa *Salomé* dans la langue des Flaubert, Huysmans et Mallarmé, non tant pour faire plaisir à Sarah Bernhardt, comme on l'a prétendu (24), que pour assouvir un désir irrépressible de toucher l'instrument qu'il admire depuis si longtemps et d'en tirer à son tour, sur un thème devenu quasi propriété française, des sonorités personnelles.(25) Avec Iokanaan, Manassé, Ozias et autre Issachar, il va pouvoir convertir toutes les beautés de l'Orient en des termes pour lui doublement exotiques, retrouvant à sa manière un des fondements de la poétique mallarméenne: le pouvoir des mots.

Célébrations de l'immanence

Du coup, Mallarmé est obligé de prendre en compte le défi lancé par Oscar Wilde, comme l'atteste indirectement cette mise au point postérieure à la publication de *Salomé*:

J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien le différencier de la Salomé je dirais moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque, la danse etc...(26)

Ce refus de l'assimilation, où pointe le mépris, implique la reconnaissance d'une concurrence virtuelle entre les deux hommes. Notons que celle-ci aurait pu être plus serrée encore puisqu'*Hérodiade* a failli être une tragédie et que *Salomé* était, à l'origine, un poème. Qu'ils se soient mesurés au même mythe n'est donc certainement pas l'effet du hasard. On peut en trouver une raison lointaine dans leur biographie. Car — fait peu connu — ils ont aussi en commun de s'être occupés un moment d'un journal de mode: en 1874, Mallarmé se lance dans la rédaction de *La Dernière Mode*; de même, Wilde prend en 1887 la direction de *The Woman's World* (27), revue féminine en laquelle on peut voir une autre expression de son intérêt extrême pour l'habillement et la décoration (ses sujets de conférence favoris). Il faudrait pouvoir montrer avec quelle précision *La Dernière Mode* détaille les attributs d'une robe de soirée, d'un chapeau ou encore d'un éventail. Dans le premier numéro figure cette déclaration que l'on croirait sortie de la bouche de Wilde: "*La décoration !* tout est dans ce mot".(28) L'attention de Mallarmé se porte tout particulièrement sur la joaillerie et les pendants d'oreilles, les bracelets, les parures en lapis... Et l'on songe aux vers *d'Hérodiade*:

Oui, c'est pour moi, pour moi que je fleuris déserte!
Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre première,
Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure! (29)

L'améthyste et l'onix et bien d'autres bijoux encore font partie du merveilleux trésor qu'Hérode se dit prêt à offrir à

Salomé si elle renonce à sa folle exigence(30). Un moment Wilde avait imaginé de faire danser sur scène Sarah Bernhardt entièrement nue ou presque, arborant, pour toute parure, de lourds colliers de pierres multicolores.(31) Heureusement pour le théâtre, il a abandonné le projet. Mais on voit, par cette anecdote, à quel point l'image de Salomé est associée, chez lui comme chez Mallarmé, à l'éclat stérile des pierres. Gustave Moreau est passé par là, me dira-t-on. Quoi qu'il en soit, cette figure de princesse orientale répondait parfaitement à leur goût de l'ornement, du bibelot.

En outre, Wilde a toujours prétendu réserver l'esprit de sérieux aux seuls plaisirs. Et Jean-Pierre Richard a montré comment le rejet de l'Azur et l'abolition de l'être aboutit chez Mallarmé à une immersion dans l'immanence du monde(32), dont *La Dernière Mode* serait une forme de célébration. Détournant la légende biblique de son sens, les deux poètes lui font chanter les mystérieuses beautés de *l'ici* et du *maintenant*, de "la vie immédiate, chère et multiple"(33). C'est ce que confirme une comparaison entre la conclusion de *Salomé et* celle d'*Hérodiade*: le *Cantique de Saint Jean*, que, rappelons-le, Wilde ne pouvait pas connaître. (34)

Dans le *Cantique*, le prophète décapité rejette l'ascèse et l'extase mystique, son regard ne veut plus se perdre dans la contemplation de l'au-delà,

Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers.

Car il n'attend pas le salut de cette transcendance inaccessible et froide mais d'une réconciliation avec la condition terrestre:

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut.(35)

Ce qui nous lie à cette terre vaut bien ce qui voudrait nous en détacher. Le Iokanaan de Wilde est châtié pour être resté sourd à cette grande leçon, et c'est à sa tête ensanglantée que Salomé la répète une dernière fois:

Ah! Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Si tu m'avais regardée tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour (36)

Miroir et vérité, miroir et possession de soi.

En renonçant à la contemplation de l'Azur et en se posant sur les corps d'ici-bas, le regard prend tout son pouvoir. On pense à l'oeil du Faune dardant "chaque encolure immortelle"(37) d'un groupe de nymphes, à Dorian Gray qui ne possèdera jamais mieux l'actrice Sibyl Vane qu'en se limitant, dans la salle du petit théâtre où elle interprète Juliet, à cette "jouissance oculaire", pour reprendre une formule de Jean-Pierre Richard. Est sacré ce qui ne peut être vu complètement: l'œuvre d'art qui se préserve de la multitude, les corps qui s'ornent pour se dissimuler. D'où l'interdit pesant sur le regard dans *Hérodiade*:

1...] Prophétise que si le tiède azur d'été,
Vers lui nativement la femme se dévoile,
Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
Je meurs! (38)

Et, chez Wilde, Hérode regrette d'avoir fixé trop longtemps Salomé du regard:

Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs.

Car les miroirs ne vous montrent que des masques.(39)

Ici apparaît le thème du *regard réflexif*, auquel Wilde et Mallarmé confèrent la même importance et la même valeur. Pour eux le miroir donne bien accès à la vérité. Mais — idée plus originale — il y conduit par un détour: ce que me renvoie mon miroir, c'est d'abord l'image d'un autre que moi. Ainsi le nain difforme que l'on a ramené de la forêt pour *l'anniversaire de l'infante* (un des meilleurs contes d'Oscar Wilde), ne se reconnaît-il pas dans les grandes glaces de l'Escorial et croit avoir rencontré un monstre, jusqu'au moment où il s'aperçoit qu'il s'agit du reflet de sa propre image. Il en meurt de chagrin. De même Dorian Gray, dans la déchéance de son portrait — cette sorte de miroir spirituel(40) —, contemple l'image d'un autre lui-même, hideux et répugnant, par laquelle il accède à la conscience fulgurante de sa dépravation. Les miroirs ne montrent que des masques, en effet, mais un masque est plus révélateur qu'un visage ("A mask tells us more than a face", lit-on dans *Pen, Pencil and Poison*) (41) L'expérience du regard réflexif, avec ce double mouvement de distanciation et de révélation, est pareillement décrite par Hérodiade; distanciation dans:

O miroir! [...]
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine

révélation dans:

Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité.

Après quoi vient la question:

Nourrice, suis-je belle? (42)

Car si la jeune vierge guette ainsi l'image que peut lui renvoyer le monde sensible — quand ce ne serait que la

prunelle d'une nourrice! — c'est pour y trouver également l'objectivation de sa propre beauté. Au point que Mallarmé s'oriente curieusement vers un final très proche du dénouement de *Salomé*; ce dont témoigne les brouillons des *Noces d'Hérodiade*, l'ultime tentative d'achèvement de l'œuvre, entreprise par le poète quelques mois avant sa mort. On y voit la jeune fille recueillir sur ses genoux la tête du prophète, se contempler longuement dans ses yeux révoltés: "et j'en ressors si belle, dit-elle à Jean, mais par ta mort, *mieux que d'un miroir*, douée de le savoir"(43). En écoutant le discours flatteur de Lord Henry ou en admirant le portrait que lui présente son ami Basil Hallward, Dorian Gray, "mieux que d'un miroir", se sait beau, il s'appartient pour la première fois. Le pâle reflet d'un astre et plus tard, donc, la mort de Saint Jean remplissent pour Hérodiade la même fonction: par eux, elle prend entièrement possession d'elle-même:

Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule! (44)

On comprend en quoi ces vers pouvaient plaire à Wilde, et l'on ne saurait dire si le thème de la possession réflexive de soi est mallarméen dans *Dorian Gray* ou wildien dans les *Noces d'Hérodiade* tant il est récurrent sous la plume des deux hommes, tant il leur est consubstantiel. Voici donc resurgie la figure de Narcisse, que j'évoquais au début de cet exposé, lequel aurait pu, en fait, être entièrement consacré à ce thème, car c'est en lui que s'observe le plus précisément la conjonction entre deux sensibilités d'artiste, par ailleurs si différentes.

Épilogue

Lorsqu'il sort de prison en 1897, ruiné, dépossédé de tout et surtout de sa bibliothèque, Wilde émet le vœu d'obtenir de ses amis une série d'ouvrages, parmi lesquels figurent

quelques oeuvres d'Anatole France et de Maurice Maeterlinck, pas de Mallarmé.(45)

Ni disciple, ni maître donc, mais deux destins parallèles qui se croisèrent un instant: Wilde a joué sur la scène du monde le drame qui, chez Mallarmé, est resté concentré dans la sphère spirituelle.

Redevenir poignant à travers l'inouï raffinement d'intellect, et humain, en une perverse atmosphère de beauté, est un miracle que vous accomplissez.(46)

Voilà sans doute le plus juste hommage que le poète pouvait rendre au dandy...s'il ne l'avait pas fait au romancier. Car ces quelques lignes de Mallarmé, choisies parmi les rares qu'il ait adressées à Oscar Wilde, ne sont rien d'autre qu'un éloge destiné à *The Picture of Dorian Gray*. D'ailleurs, entre deux personnalités si originales, l'une cherchant à accomplir par une existence hors du commun ce que l'autre tentait de réaliser en poésie, l'émulation observée n'a pas pris que la forme d'un lointain parallélisme. On l'a vue se porter sur le terrain de la vie — et de la vie mondaine — avant de s'exprimer pleinement en littérature. Cependant, même sur ce terrain-là, où les convergences sont si profondes, on ne peut pas dire qu'elle les ait transformés. La conjonction des deux astres ne modifie pas leur trajectoire. Aux feux réciproques de leur génie ils se seront simplement révélés un peu plus à eux-mêmes, tels qu'en eux-mêmes.

Yves LANDEROUIN

Université de Tours

NOTES

1. André Gide, *Oscar Wilde: In memoriam*, Mercure de France, Paris, 1946.
2. "Les gens sont des soleils et non des lunes". Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Hamish Hamilton, Londres, 1987, p.337.
3. *The Picture of Dorian Gray*, Hardmonsworth Middlesex Penguin Books, 1985, p. 40
4. Étudiant à Oxford jusqu'en 1874, Wilde a pu découvrir, en bibliothèque par exemple, la version originale des poèmes du *Parnasse contemporain*. Il connaissait en outre la Scène d'*Hérodiade*.
5. *A Rebours*, Paris, Gallimard (Folio), 1977 p.318
6. *Ibid.*, p.327.
7. Article retenu et traduit par G. Robichez in *Vers et Proses* de Stéphane Mallarmé, Garnier-Flammarion, Paris, 1977.
8. *The Picture of Dorian Gray*, p.37.
9. *A Rebours*, p.332.
10. "A l'accusation d'obscurité, il répondit, avec suffisamment de mépris, que beaucoup ne savent pas lire si ce n'est le journal" . A.Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Dutton, New York, 1899, p.114.
11. Wilde avait déjà reçu la collaboration d'Arthur Symons (1865 1945) lorsqu'il dirigeait la revue féminine *The Woman's World*, mais c'est de la publication de *The Ballad of Reading Gaol*, dont Symons dit beaucoup de bien, que date leur véritable rapprochement. Voir Ellmann, , p.527.
12. Ellmann, p.320
13. Ellmann, *ibid.*
14. *De Profundis*, in Oscar Wilde, *Complete Works*, Collins, London and Glasgow, 1987; p.932.
15. "L'art trouve en lui-même, et non en dehors, sa propre perfection. On ne doit pas le juger selon quelque critère extérieur de ressemblance. C'est un voile plutôt qu'un miroir. Il possède des fleurs qu'aucune forêt ne connaît[...] A sa voix la gelée pose son doigt d'argent sur la bouche brûlante de juin et les lions ailés rampent hors de leur tanière des monts de Lydie. Les Dryades, quand il passe, lui lancent un regard du fond de leurs fourrés, et les faunes bruns lui font un étrange sourire quand il approche d'eux". Wilde, "The Decay of Lying", *Complete Works*, p 982
16. "Sa prose est la magnifique prose d'un poète, sa poésie la magnifique poésie d'un prosateur". Le compliment s'adresse à W.E Henley, dont Wilde avait écrit un court portrait pour Rothenstein.

O.W., L'ÉTRANGE ÉMULE DE MALLARMÉ

17. *Selected Letters of Oscar Wilde*, edited by Rupert Hart-Davis, Oxford University Press, 1979, p.304.

18. André Gide, opus cit., p.15

19. A. Fontainas: *Mes souvenirs du Symbolisme*, cité par Eileen Souffrin, "La Rencontre de Wilde et de Mallarmé", *Revue de littérature Comparée*, octobre-décembre 1959, p.531.

20. Stuart Merrill, *La Plume*, cité par Souffrin, opus cit. p.531.

21. "De délicieuses harpes éoliennes qui jouent au souffle de mon inégalable conversation". Ellmann, p.231.

22. Il ne sera pas ici question de la brouille entre Wilde et le peintre américain, dans laquelle Mallarmé eut à jouer passagèrement un rôle bien incommode. Voir à ce sujet la correspondance entre Mallarmé et Whistler.

23. Enrique Gomez Carillo: *Siluetas de escritores (1892)*, cité par Robert Merle in *Wilde*, Perrin, Paris, note p.135.

24. *The Times*, 2 mars 1893. Ellmann, p.352 .

25. Voir les explications données à Robert Ross: "I have one instrument that I know I can command and that is the English language. There was another instrument I had listened to all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it..." ("Je dispose d'un instrument que je suis certain de pouvoir maîtriser: c'est la langue anglaise. Il y a un autre instrument que j'ai écouté toute ma vie, et je voulais toucher une fois ce nouvel instrument pour voir si je pouvais en tirer quelque chose de beau"). Ellmann, p.352.

26. Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade*. Mystère, publié avec une introduction par Gardner Davies, d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé, Gallimard, Paris, 1959, préface, p.51.

27. Fonctions qu'il abandonnera en 1889.

28. *La Dernière Mode*, Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1945, p.712.

29. "Hérodiade", OC, p.44

30. O. Wilde, *Salomé*, Toulouse, Ombres, 1992, p.81-82.

31. Ellmann, p. 323. Rappelons que Sarah Bernhardt était née en 1844.

32. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaires de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961, p.298-302.

33. Mallarmé, OC, p.718.

34. Le cantique de Saint Jean ne parut que dans l'édition des *Poésies* de 1913.

35. "Cantique de Saint Jean", OC, p.49

36. *Salomé*, édition citée, p.88.

37. "L'après-midi d'un faune", OC, p.50

38. "Hérodiade", OC, p.44

39. *Salomé*, p.79.
40. Je simplifie à souhait, car le roman introduit une distinction très nette entre le tableau et le miroir, distinction négligeable ici.
41. *Pen, Pencil and Poison*, p.995 .
42. "Hérodiade", OC, p.51.
43. *Noces d'Hérodiade*, p.135.
44. "Hérodiade", OC, p.51.
45. Souffrin, opus cit., p.535.
46. Mallarmé, *Correspondance*, Paris, Gallimard, tome IV, 1973; p.327.
Cité par Ellmann, p.319.

MALLARMÉ EN BELGIQUE

On connaît l'anathème lancé par Baudelaire, à la fin de sa vie, en 1864-65, contre la "Pauvre Belgique", où "du reste [il n'y a] pas de littérature, française, du moins", mais seulement un ou deux chansonniers", un romancier et, surtout, des "annalistes", qui font du commerce; et où, à l'université règne la "haine de la poésie" et même la "haine générale de la littérature". Certes, on n'en finirait pas de méditer sur la signification de ce réquisitoire instruit par un Baudelaire déçu pour avoir trop attendu du pays où il avait cherché refuge contre l'incompréhension (et les créanciers!) français. Mais il est indéniable que, depuis la création artificielle de la Belgique, en 1830, la littérature "belge" — dont on se demande encore aujourd'hui si elle existe — n'avait guère eu le temps de briller: Taine concluait comme Baudelaire à l'impossible développement de l'art dans le "milieu" belge.

Ainsi que le rappelle Paul Gorceix (1), c'est à compter de 1870, après *Les Aventures d'Ulenspiegel* (1868) de Charles De Coster, que se développe une littérature belge de langue française (et que commence à évoluer, par la même occasion, l'image de la culture belge à Paris). Désormais, l'influence allemande, qui modèle la littérature flamande depuis 1830, passe par la littérature française, préparant la génération de 1880, qui consacre sinon la naissance, du moins la maturité d'une littérature d'expression française (paradoxalement accomplie essentiellement par des Flamands de Gand ou d'Anvers), placée sous le signe du Symbolisme. Et cette entrée en scène de la littérature belge (et non pas wallonne, comme on a trop tendance à la croire) passe par Mallarmé — et, secondairement, par Verlaine — , à telle enseigne qu'une extraordinaire osmose, rare dans la littérature française, se

réalise entre Français et Belges dans ce qui s'appelle bientôt le "Symbolisme". Loin d'être un mouvement français, le Symbolisme — qui se joue, certes, à Paris — est un hommage à la francophonie, puisqu'autour de Mallarmé nous trouvons les Américains Vielé-Griffin et Stuart Merrill, le Grec Moréas et surtout les Belges Rodenbach, Mæterlinck, Verhàren, Le Roy, Mockel, Elskamp et Van Lerberghe — que la critique a tendance à annexer à la littérature française (au même titre, il est vrai, que Milosz, Ramuz, Istrati ou Schehadé).

HISTOIRE DU SYMBOLISME

Mallarmé en Belgique.

Tout a commencé par la tournée de conférences faite par Mallarmé en 1890 — à Bruxelles, à Anvers, à Gand, puis à Liège, où il retrouve les futurs acteurs du Symbolisme, particulièrement Rodenbach, qui sera affectivement le plus proche, comme en témoigne la correspondance(2), Mæterlinck, Verhàren, Mockel, Elskamp, Van Lerberghe. Les liens d'amitié qui se nouent et se renforcent alors sont d'autant plus importants pour Mallarmé que le grand public crie au scandale, ce qui était prévisible dans un pays où triomphe le "commerce"; un général quitte la salle, à Anvers, en s'écriant: "cet homme est ivre ou fou!"(3) Fort heureusement, des critiques chaleureuses sont publiées, notamment par Verhàren dans *L'Art moderne* à Bruxelles (qui avait publié "Le Pitre châtié" en 1887), et Mallarmé reçoit un hommage appuyé de *La Jeune Belgique*, la revue la plus influente. Pour remercier la société littéraire L'Excelsior, qui l'a reçu à Bruges, Mallarmé lui dédie

le sonnet "A ceux de L'Excelsior", repris dans les Poésies sous le titre: "Remémoration d'Amis belges".

Ces conférences portaient sur Villiers de l'Isle Adam récemment disparu (août 1889), et auquel Mallarmé était lié d'une indéfectible amitié depuis 1864. Le texte en a été repris dans les *Médailleurs et Portraits*. On ne saurait trop souligner le rôle décisif joué par la médiation de Villiers de l'Isle Adam dans la constitution du mouvement symboliste,(4) non seulement parce que celui-ci fascina littéralement Mallarmé, mais parce que les dette des Belges à son égard est déterminante. Mæterlinck, qui avait découvert l'œuvre de Villiers à Paris en 1886, parle de "l'homme providentiel [...] qui devait orienter et fixer [sa] destinée", et c'est paradoxalement par lui que le Flamand, germaniste, a découvert la philosophie allemande (Hegel, Schopenhauer): le drame symboliste tel que Mæterlinck le fonde en 1889 dans *La Princesse Maleine*,(5) puis dans *Pelléas et Mélisande* (1892) n'aurait sans doute pas été possible sans *Axël*, œuvre inachevée, protéiforme, dont la maladresse, la naïveté métaphysique fait oublier aujourd'hui l'ascendant qu'elle exerça jusqu'au tournant du siècle. L'influence décisive de Mallarmé sur la génération symboliste passe par la référence à Villiers de l'Isle Adam.

Nombreux sont les témoignages sur le choc produit par la découverte de l'œuvre, mais aussi de la personne (le talent du causeur qui tiendra en haleine le public respectueux des Mardis de la rue de Rome) de Mallarmé. Très vite, ainsi que l'observe Rodenbach, "ces parfaits enseignements, une vie de noblesse, d'un désintéressement admirable, ont valu à Mallarmé — outre son œuvre — d'être salué par les écrivains nouveaux comme leur Maître et un chef d'Ecole";(6) Albert Mockel, qui consacre un vibrant hommage à Mallarmé en 1899,(7) voit en lui "le type absolu du Poète", dont il loue la haute valeur morale, jusqu'à en faire "un héros". Autre exemple, celui de Max Elskamp, dont la langue, la syntaxe de *La Louange de la vie* (1898) sont des plus mallarméennes. "Notre amitié data d'une première causerie où chacun d'entre nous avait découvert en l'autre un disciple ardent de Mallarmé.

En 1890, la communauté d'une telle foi équivalait à un lien mental",⁽⁸⁾ témoigne Mockel de sa rencontre avec Elskamp. Exemple de Van Lerberghe, condisciple de Mæterlinck et de Verhæren au Collège Sainte-Barbe à Gand, auteur des *Flaireurs* (1889), d'*Entrevisions* (1898) et de *La Chanson d'Eve* (1904): "la découverte de "L'Après-midi d'un faune" venait de provoquer une révolution littéraire chez Mæterlinck et chez moi[...] Les anciens dieux furent renversés de leur pinacle, sauf Baudelaire. J'appris Mallarmé par cœur, je le déclamai du haut de mon balcon, je le chantai dans les allées de mon jardin. Le "Faune" avait été rapporté de Paris par Mæterlinck. Ce fut aussi lui qui m'apporta un soir au Grand Café, dans une gazette, la splendide "Hérodiade"⁽⁹⁾ — dont la structure dramatique et la thématique marquent *La Chanson d'Eve*, aussi bien que *La Jeune Parque*. Ces écrivains ne manquent pas de contribuer à l'Album offert à Mallarmé par ses admirateurs en 1897.⁽¹⁰⁾

La Belgique à Paris

Attirés par Paris,⁽¹¹⁾ ces poètes seront tout naturellement des auditeurs fidèles et attentifs des rituels Mardis, et prendront part, comme tout un chacun, aux rivalités mesquines qui ne manquent pas de diviser les "mardistes", sans d'ailleurs que Mallarmé s'en mêle. Il n'est pas de mise ici d'entrer dans les arcanes du banquet organisé en l'honneur de Mallarmé, auquel Rodenbach, comme beaucoup d'autres, n'a pas été convié.⁽¹²⁾ Plus intéressante semble, en revanche, l'attitude de Mallarmé à l'égard de ses amis belges, à qui il distribue les encouragements et les louanges, selon une courtoisie légendaire. S'il est difficile de mesurer l'intérêt réel que Mallarmé portait aux recueils qui lui étaient adressés (innombrables, et qui s'empilaient sur sa table de travail, selon Henri Mondor), au-delà de l'affection profonde qui le liait, de manière privilégiée, à Rodenbach, un certain nombre de thèmes

reviennent dans le discours encomiastique de Mallarmé - notamment celui de la musique du vers (la "symphonie" et le "trait inné de chant" des *Vies encloses* de Rodenbach, Elskamp le "musicien à l'écho secret", par exemple). Ses commentaires publiés sur le théâtre de Mæterlinck sont placés sous le signe de la musicalité du silence (soulignant avec une certaine perfidie la pulsion répétitive dans *Pelléas et Mélisande*) tout en jetant par avance une pierre dans le jardin de Debussy: "Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument, même pensif, violon, nuirait, par inutilité. Peut-être que si tacite atmosphère inspire à l'angoisse qu'en ressent l'auteur ce besoin de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles l'aient été et leur assurer, à défaut de tout, la conscience de l'écho. Sortilège fréquent, autrement inexplicable, entre cent; qu'on nommerait à tort procédé".(13) Pareille "reprise" à la musique du "bien" de la poésie s'inscrit dans une poétique de la "suggestion", et Mallarmé vante la subtilité de l'impression produite par la poésie de Rodenbach: "ne jamais en les chantant, dépouiller les objets, subtils et regardés, du voile justement de Silence sous quoi ils nous séduisirent".(14) En cela, Mallarmé confirme le thème central retenu par ses "disciples", qui voient en lui le théoricien de la "suggestion", et, comme on va voir, de l'"analogie" — c'est-à-dire en définitive du "symbole": Mallarmé devient, bien malgré lui, le chef de file de l'"Ecole symboliste", non seulement par ses déclarations, mais par l'image qu'il renvoie de l'œuvre de ses admirateurs.

ESTHÉTIQUE DU SYMBOLISME

De la poésie mallarméenne, les poètes belges — à l'exception sans doute de Max Elskamp, dont l'œuvre admirable pose d'autres problèmes — retiennent principalement les déclarations faites à propos du "mystère", de l'"allusion" (*La Musique et les Lettres*), de la "suggestion" (*Variations sur un sujet*: refuser les "matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion", *OC.*, p.365), de l'"analogie" (Le "Démon de l'analogie" dans les *Divagations*, mais aussi les Notes de 1869, qui demandent de créer "les analogies des choses par les analogies des sons") et, en fin de compte, du "symbole", qui vient résumer tous ces termes dans la célèbre réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, en 1891: "Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion [...] Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements" (*OC.*, p.869). En mettant en relief cette "esthétique", théorisée par Albert Mockel et d'ailleurs accréditée par les jugements critiques que Mallarmé formule sur les poèmes de ses amis, les "disciples" fixent la pensée de Mallarmé et l'érigent en une doctrine "symboliste", franchissant le pas, fort peu mallarméen, du "symbole" au "symbolisme".

Innombrables sont les exemples de l'application de cette "esthétique" aux recueils poétiques. Je retiendrai ici celui de

MALLARMÉ EN BELGIQUE

Charles Van Lerberghe (peut-être parce qu'il est moins connu en France que Mæterlinck ou Verhæren), *Entrevisions* (1898) (15). Ayant longuement hésité sur le titre, en raison notamment du néologisme, Van Lerberghe soumet plusieurs propositions à ses amis; mais il privilégie *Entrevisions*, dont Mæterlinck reconnaît *a posteriori* que c'est "le mot qui en concentre le mieux l'âme et l'esprit" — précisément parce qu'il renvoie à la "suggestion" de visions fugitives, rendues floues par un "brouillard lumineux" selon les propres termes de l'auteur — et au symbole. La plupart des poèmes, marqués par une sensualité "naïve" tout à fait "art nouveau", et qui se développera encore dans *La Chanson d'Eve* (1904), tentent d'"entrevoir" le mystère de la beauté féminine, et avec elle l'Idéal, dont le poète ne peut jamais saisir, comme dans un rêve, que le reflet dans le miroir d'une eau limpide. Comme le Faune aux "regards clos", la Sulamite des "Jardins clos" (c'est le titre d'une section directement inspirée du Cantique des Cantiques), comme le poète lui-même, doit fermer les yeux pour que surgisse la féérie. Ailleurs, le poète affirme:

Là, c'est le songe où l'heure s'enchant
Sous les paupières demi-closes;
Là, comme en des miroirs lointains,
Se mémore la vie ardente
Dont c'est l'extase en les jardins.(p.30)

Cette "entrevision" est explicitement rapportée à l'"analogie" et aux synesthésies par l'exergue emprunté à Goethe: "Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand". Le propos, comme chez Mallarmé, en est "Le sens mystérieux des choses" (p.27) et sa vocation, pour tout dire, métaphysique:

Du monde invisible et d'aurore
Où me guidaient mes anges pieux,
Qui viendra me rouvrir les yeux? (p.9)

De la même manière, avec la même fluidité harmonique, mais selon une tonalité infiniment plus pessimiste et élégiaque, Rodenbach évoque *Les Vies encloses* (1896), dont les poèmes convergent thématiquement vers l'image de la vitre — de l'"aquarium mental", des "malades aux fenêtres", du "soir dans les vitres". Là encore, la question centrale est la vision de l'idéal, et son expression analogique, qu'on trouve déjà dans la structure narrative de *Bruges-la-morte*, où Huges Viane est littéralement obsédé par le "Démon de l'analogie" qui le conduit à assassiner sa maîtresse avec la chevelure de son épouse défunte, précisément parce qu'elle était l'image charnelle, avilie, de la morte.

Mais il faut plutôt s'intéresser à la formulation théorique de cette "esthétique" qui se fige en un corps de doctrine avec ses règles rhétoriques. Dans sa réponse à l'*Enquête* de Jules Huret, Mæterlinck rejoint Mallarmé, mais il introduit une distinction rhétorique et philosophique, et une hiérarchie, entre le symbole et l'allégorie — qui remonte pour une large part à l'esthétique romantique allemande(16): "deux sortes de symboles: l'un qu'on pourrait appeler le symbole a priori; le symbole de propos délibéré; il part de l'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions... l'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours au-delà de sa pensée: c'est le symbole de toute création géniale d'humanité". De Mallarmé à Mæterlinck, un travail de définition des procédés littéraires, de conceptualisation, sous l'éclairage d'une tradition philosophique et littéraire allemande, héritée de Goethe, des frères Schlegel, de Novalis. A cette même tradition philosophique, que Mallarmé ne connaît guère que par la médiation de Villiers,(17) appartient la réflexion d'Albert Mockel dans ses *Propos de littérature*(1894), édités aujourd'hui sous le titre révélateur d'*Esthétique du symbolisme*: Mockel peut être considéré comme celui qui a

poussé le plus loin l'approfondissement et la systématisation des thèses "symbolistes", avec une rigueur et une intelligence sans commune mesure avec le "Manifeste" de Jean Moréas. Dans un "exposé métaphysique" selon le "point de vue transcendantal", Mockel établit non seulement une distinction mais une opposition radicale entre les deux expressions de l'"analogie" que sont l'allégorie, "représentation explicite ou analytique par une image, d'une idée abstraite préconçue" et du symbole, où l'"analogie apparaît naturelle et intrinsèque", et qui "suppose la recherche intuitive des divers éléments idéaux épars dans les Formes".(18) Et Mockel conclut, comme cela est prévisible, à la supériorité du symbole, qui est le domaine du poète, sur l'allégorie, qui relève de la recherche philosophique de la vérité, condamnant par là toute une tradition du poème philosophique, au nom de la "suggestion", précisément, et de l'"indéfiniment inconnu": le symbole maintient un équilibre entre la forme et le sens, entre l'image et l'idée. Il ne s'agit pas ici d'approfondir cette conception du symbole, ni de la confronter avec la tradition rhétorique et esthétique,(19) mais de la rapporter à Mallarmé. Mockel ne manque pas d'évoquer, dans son essai en hommage à Mallarmé, cette fois, le "sens de la métaphore" de celui qui s'émerveillait de la "multiplicité infinie des rapports", et rappelle sa définition du symbole: "Tout objet existant n'a de raison que nous le voyons ... sinon de représenter un de nos états intérieurs: l'ensemble de traits communs avec notre âme consacre un symbole". Mais si une telle définition renvoie bien au "Démon de l'analogie", elle échappe pourtant à l'exigence conceptuelle et terminologique de l'"esthétique transcendantale" de Mockel. Celui-ci en a d'ailleurs pleinement conscience, qui ouvre son "exposé métaphysique" sur la note suivante: "Sans oser attribuer à M. Stéphane Mallarmé — qui la récuserait peut-être, — la paternité de certaines réflexions contenues dans ce chapitre, je sais au moins ce que doivent à sa conversation les hôtes de ses mardis [...]"(20) Mallarmé a certes nourri cette réflexion, mais il n'en est pas le théoricien.

La systématisation accomplie par Mæterlinck et Mockel de la notion de symbole, qui est au cœur du symbolisme comme "école" littéraire, est en un sens une infidélité, voire une trahison à l'égard de Mallarmé. Non seulement parce que Mallarmé, "solitaire" selon la réponse à l'*Enquête*, "abomine les écoles, et tout ce qui y ressemble"; mais encore parce que le "symbolisme" inscrit la pensée et l'œuvre du "Maître" dans une tradition rhétorique et philosophique qui n'est plus tout à fait la sienne vers 1880. En effet, en réduisant le "mallarméisme" à une poétique de l'analogie, Mæterlinck et Mockel, sans doute parce qu'ils participent eux-mêmes d'une double filiation française et germanique, l'enferment dans une filiation baudelairienne, de laquelle Mallarmé s'est peu à peu détaché. En effet, le poète des "Correspondances", influencé par Hoffmann, et surtout le traducteur de Poe, lui-même lecteur de Coleridge, qui perpétue les grandes thèses de la métaphysique schellingienne et du romantisme allemand, est sans doute avec Nerval l'héritier le plus fidèle de la théorie gœthéenne du symbole — mise en pratique par exemple dans le *Second Faust*. Certes Mallarmé a lui-même traduit Poe, mais il est plus sensible aux poèmes qu'au *Principe poétique*. Or, si cette filiation baudelairienne est absolument irrécusable et s'il est vrai que l'idée toute baudelairienne de l'"analogie" continue à fasciner l'auteur des *Divagations* bien au-delà des premiers poèmes d'inspiration baudelairienne, elle ne représente qu'un aspect circonscrit, et sans doute déjà périmé vers 1880, lorsque s'édifie la doctrine symboliste, de la poétique mallarméenne alors en gestation.

Car la poétique du "symbole", certes encore présente dans les "poèmes critiques" après 1865, est sans doute destinée à être réintégrée dans une rhétorique du Livre infiniment plus vaste que le seul approfondissement de la "rhétorique profonde" de Baudelaire, à quoi les "disciples" tendent à limiter l'entreprise mallarméenne. S'il y a "analogie", c'est alors entre le "Livre" comme "Œuvre Total", et non plus seulement le poème au sens traditionnel, et l'univers, comme en témoigne le *Coup de dés*, qui semble alors participer de ce projet

démiurgique. La rhétorique baudelairienne des "Correspondances", la distinction entre "symbole" et "allégorie" paraît alors s'élargir démesurément dans la "fiction" jusqu'à la fusion entre la "page" et le monde. Il ne s'agit plus, dès lors, d'"entrevoir" par le langage, même "essentiel", mais bien de créer un monde immanent au Verbe. Dans cette perspective, la poésie ne saurait rien "symboliser" d'autre qu'elle-même. Nul doute que, portant l'analogie à ses limites, Mallarmé s'émancipe de l'esthétique romantique — quand les poètes belges continuent à le lire à travers Schelling, les frères Schlegel, Coleridge, Poe — Baudelaire, en somme. Ce que Mallarmé retient alors de Villiers, dans la tradition germanique, c'est Hegel, tandis que du même Villiers, les Belges retiennent l'idéalisme kantien qui va conduire à Schopenhauer. Certes, les Mardis ont laissé filtrer certaines des idées de cette "philosophie du Livre", comme en témoignent quelques paragraphes de Mockel, mais il y a fort à parier que les enjeux véritables n'en sont pas perçus (et le sont-ils encore?). D'où, assurément, le malaise du "Maître" qui, loin de fonder une "école", a seulement désiré s'entourer, dans sa solitude, d'amis proches — ou plutôt de fils affectueux sous le charme de sa bienveillante autorité. C'est peut-être bien davantage de "filiation", avec tout ce que le mot suggère d'affectivité, que d'"école" ("Maître"/"disciple") (21), au sens d'une doctrine, qu'il s'agit ici.

* *
*

Toujours est-il que c'est de ce malentendu qu'est né le "Symbolisme" comme mouvement, comme institution, comme "Ecole": les poètes belges, et quelques autres, tel Moréas, ont érigé en doctrine des thèmes partiels, et de surcroît anciens, de la poétique mallarméenne, placés sous le signe du "symbole", qui appartient encore au vocabulaire baudelairien. "Fils" de Mallarmé, les symbolistes sont en réalité les "disciples" de

Baudelaire — ou en tout cas d'un Mallarmé encore baudelairien. Le seul à échapper à ce modèle baudelairien, et sans doute le plus authentiquement mallarméen dans le style, c'est Max Elskamp, qui retient de Mallarmé le génie "syntaxier" et la tension prosodique: il est en même temps le moins "symboliste". (22). Le "Symbolisme", malgré l'amitié et l'admiration de ses représentants, commet une double infidélité: en figeant en une doctrine ce qui est une méditation en devenir, en inscrivant cette doctrine dans une tradition rhétorique et philosophique baudelairienne. Comme avatar du baudelairisme, le "Symbolisme" ne pouvait qu'être éphémère; le mallarméisme était alors à inventer, passé le temps du Symbolisme, et hors de la Belgique — c'est ce que feront d'autres poètes, de la génération suivante — Claudel, Valéry et Saint-John Perse.

Dominique COMBE.
Université de Fribourg

NOTES

1. Voir en particulier sa thèse: *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, PUF, 1975

2. Mallarmé a rencontré Rodenbach chez Banville vers 1878; voir *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, préface de Henri Mondor, lettres et textes inédits 1887-1898 publiés avec une introduction et des notes par F.Ruchon, Genève, Pierre Cailler Editeur, 1949

MALLARMÉ EN BELGIQUE

3. Voir le témoignage de Jean de Boschère (*Max Elskamp*, Editions de la Différence, 1990, p.37)

4. Voir A.-W.Raïtt, *Villiers de l'Isle Adam et le mouvement symboliste*, José Corti, 1965

5. Les historiens du théâtre symboliste discutent de l'attribution de l'origine du mouvement à Mæterlinck ou à Van Lerberghe, dont *Les Fleureurs*, paru la même année mais composé plus tôt, semble avoir influencé Mæterlinck

6. "Notes sur M. Stéphane Mallarmé", *Revue franco-américaine*, juillet 1895, repris dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, Pierre Cailler Editeur. 1949, p135

7. "Stéphane Mallarmé, un héros" (1899), repris dans *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962

8. Cité par R.Guette, *Max Elskamp*, Seghers, "Poètes de toujours", 1955, pp.43-44

9. Journal inédit, cité par R.Trousson, "Les opinions littéraires de Van Lerberghe dans son journal inédit", *Charles Van Lerberghe et le Symbolisme* édité par H.Siepmann et R.Trousson, Köln, Dme Verlag, 1988, p.142

10. A l'exception de Max Elskamp, qui semble un peu en marge de la vie littéraire; Van Lerberghe, avec "Enfant délicate", Mæterlinck, avec "Fragment en prose", Mockel, "Coupe de cristal", Rodenbach, "Pour Stéphane Mallarmé, Verhæren, "Molles des danses".

11. Van Lerberghe, dans une lettre (à Mockel?) témoigne de ce tropisme parisien: "Les Belges qui s'en vont à Paris. Ceux qui s'en vont ont raison. Je vais m'en aller moi-même. Seulement, ce que je n'aime pas, c'est qu'on s'en aille parce que la Belgique n'est plus possible aux poètes. Qu'est-ce à dire? Je ne m'en suis jamais aperçu. Pour faire une belle œuvre, ne suffit-il plus d'aimer, de souffrir, d'avoir à sa portée quelques beaux paysages comme notre forêt, des livres, et surtout d'avoir foi en soi-même et de travailler dans le silence?" (cité en annexe à *Entrevisions*, Crès, 1923, p.234)

12. Voir lettre du 3 février 1897, reprise dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, op. cit., p.100

13. "Crayonné au théâtre". OC, Gallimard, La Pléiade, 1945, p.330

14. *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, p.48

15. Cité dans l'édition Crès, 1923.

16. P.Gorceix, "L'esthétique mæterlinckienne", op.cit., pp.162-179

17. Si Mæterlinck a été paradoxalement initié par Villiers à la philosophie allemande, il a pu ensuite la lire directement dans le texte, grâce à sa connaissance de l'allemand, dont témoigne sa traduction des *Disciples à Sais* de Novalis — ce qui n'a jamais été le cas de Mallarmé.

18. *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p.85

DOMINIQUE COMBE

19. Voir T.Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977, rééd. "Points"
20. *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p.85
21. Peut-être au sens où Paul Bourget, en 1889, envisage ce terme.
22. Resterait également le cas de Verhæren, dont l'engagement social est fort peu mallarméen, mais qui s'affranchit aussi de Baudelaire.

ADOLPHE RETTÉ ET GUSTAVE KAHN, OU LES ALÉAS DE LA RECONNAISSANCE

Nous nous proposons d'évoquer brièvement dans ce qui suit les figures de Gustave Kahn et d'Adolphe Retté, deux personnalités qui paraissent sans doute secondaires lorsque l'on envisage aujourd'hui le mouvement symboliste et le proche entourage de Mallarmé, mais qui, pour leurs activités de poètes et de critiques, ont compté dans la vie littéraire de l'époque.(1) Or ces deux hommes, qui appartiennent pleinement à cette génération de jeunes poètes qui s'est déclarée symboliste,(2) entretiennent avec Mallarmé des rapports d'admiration et de filiation problématiques: l'amitié fluctuante de l'un, la défection violente de l'autre, ces deux attitudes paraissent symptomatiques des difficultés que posent l'art et la pensée de Mallarmé à la génération des poètes de 1890, soucieux de s'affranchir de l'héritage intellectuel et poétique d'un maître malgré lui et de libérer le symbolisme d'un absolu trop contraignant; chacun à sa manière, Gustave Kahn et Adolphe Retté illustrent dans leurs rapports à Mallarmé, les problèmes d'identification du symbolisme à ses débuts, et de reconversion du mouvement après une décennie d'expérimentations mallarméennes.

Pourquoi rapprocher cependant ces deux personnages dont les trajectoires après 1900 sont si manifestement divergentes, et quel rapport établir entre d'une part le catholique converti, nationaliste fervent et antisémite, qu'est devenu Adolphe Retté après 1906, au fil d'un parcours fait de ruptures brutales et de reniements successifs, et d'autre part Gustave Kahn, fidèle envers et contre tout à un symbolisme élargi, polygraphe distingué, juif, républicain et ami de Léon Blum?

Aussi curieuse, rétrospectivement, que leur alliance puisse paraître, les deux hommes, - presque exactement contemporains (3) se sont pourtant côtoyés dans la bataille du symbolisme et celle du vers libre, fréquentant les mêmes chapelles et les mêmes revues, partageant à leurs débuts une même admiration pour Mallarmé: Gustave Kahn, cependant, a précédé Adolphe Retté dans la vie littéraire, et il peut se flatter d'avoir été depuis 1879 le premier jeune disciple de Mallarmé(4)(c'est par son entremise notamment que Jules Laforgue entra en contact avec le "maître")(5). Avec la publication de son recueil novateur des *Palais Nomades*, (6) où l'influence de Mallarmé est sensible, Kahn, théoricien du vers libre, apparaît, à partir de 1887, comme l'un des chefs de la nouvelle école symboliste. C'est l'époque seulement où Retté, lui, "entre en littérature", plein d'admiration pour Kahn à qui il dédie son premier volume de vers *Cloches en la nuit*,(7) également en vers libres et sous influence mallarméenne. En juillet 1889, on les trouve tous deux, l'un rédacteur en chef, l'autre secrétaire de rédaction, à la tête de cette deuxième *Vogue* qui tentait de ressusciter le titre glorieux de 1886 (dans lequel, en particulier, Kahn avait fait publier des textes encore inconnus de Mallarmé, de Rimbaud et de Laforgue). Cette action commune se limite aux trois numéros que connut la petite revue, et l'on ne peut guère ensuite parler d'amitié entre Kahn et Retté: la condescendance de Kahn pour celui qu'il considère comme son émule provoque quelque aigreur chez ce dernier, et cela très rapidement.(8) Par la suite, ils manifesteront l'un pour l'autre une froideur polie qui ne fera que s'accroître au gré de leurs évolutions respectives: Kahn, de son côté, semble ignorer complètement Retté; quant à ce dernier, il reconnaîtra longtemps le rôle et le talent du critique de *La Vogue*, mais finira par le renier par antisémitisme.(9)

A l'heure du bilan et des livres de souvenirs, autour de 1900, chacun d'eux va revendiquer pour lui-même, un rôle de premier plan dans l'évolution passée et présente du symbolisme: Gustave Kahn, qui avait exprimé quelque irrévérence à l'endroit de Mallarmé au moment de l'enquête de Jules Huret en 1891 et marqué des velléités d'affranchissement

au nom de la révolution du vers libre, reconnaît pourtant dans *Symbolistes et décadents*, (10) publié en 1902, le rôle fondateur de Mallarmé (même s'il tente de le minimiser); et son attitude depuis la fin des années 90 est plutôt celle du fils prodigue. L'année suivante, en revanche, Adolphe Retté, dans *Le Symbolisme*, cherche à s'emparer de l'héritage d'un mouvement qu'il définit comme panthéiste et social, affirmant avec hargne dans cet ouvrage que "Mallarmé fut l'erreur du symbolisme"(11): un tel revirement n'était pas nouveau et s'inscrivait dans le droit fil de la campagne à boulets rouges que, depuis 1895, Retté menait dans *La Plume* contre Mallarmé et ses fidèles aux yeux de qui il apparaissait désormais comme l'apostat et le traître...

Au-delà des anecdotes rapportés, dans ces deux ouvrages, par deux témoins du "culte" mallarméen et des cérémonies de la rue de Rome, la question est bien celle, dans ces tentatives de bilan du symbolisme, de l'évaluation de l'influence de Mallarmé sur la poésie contemporaine et d'une réflexion sur le devenir d'une poésie en crise — incertitude ou malaise que les déclarations de Kahn et de Retté reflètent diversement et qui manifestent les ambiguïtés de la réception de l'enseignement de Mallarmé par ceux qui se déclarèrent, à un moment ou à un autre, ses disciples.

Contrastées, fluctuantes, les prises de position de Kahn et de Retté quant à l'influence de l'hôte de la rue de Rome, pour différentes qu'elles soient, nous paraissent révélatrices du climat littéraire des années 90, et susceptibles d'éclairer ce qui se joue, dans les petites revues, autour du nom de Mallarmé.

De l'admiration à l'invective: Adolphe Retté

Nul n'apparaît plus prompt que Retté à brûler ce qu'il a adoré, et à opérer de spectaculaires revirements: ainsi, à l'instar d'un vindicatif et bilieux Adoré Floupette des années 90, soutient-il d'abord avec enthousiasme la croisade symboliste de

1887 à 1893, pour embrasser ensuite, en 1893 et 1894, la cause anarchiste et révolutionnaire, réclamant un engagement actif du poète dans le mouvement social: rompant alors brutalement avec Mallarmé, une nouvelle profession de foi panthéiste et humanitaire l'engage dans une violente campagne de révision du symbolisme et dans la promotion de la jeune école naturiste où il croit voir l'avenir de la poésie. Après sa conversion au catholicisme, en 1906, Retté, qui fut le champion du blasphème et de l'anticléricalisme, reniera définitivement les convictions esthétiques et politiques de sa jeunesse symboliste et anarchiste, pour se rallier à l'école romane ainsi qu'à un intransigeant nationalisme littéraire et politique.

Cloches en la nuit, recueil dédié à Gustave Kahn, fut écrit sous l'influence visible et explicite de Mallarmé, et la première partie, significativement intitulée "Sillages", porte en exergue ce vers: "J'ai longtemps de mon rêve épars connu la nudité"; admirateur de Mallarmé, Retté le fut donc incontestablement de 1889 à 1892, comme en témoignent les ouvrages de cette période. En quête d'une reconnaissance poétique qui n'allait pourtant pas de soi,(12) Retté le rétif semble avoir eu du mal à trouver sa place parmi les fidèles de Mallarmé, et à supporter longtemps les séances feutrées de la rue de Rome.(13) Dès 93, dans un article de *L'Ermitage* où il fait l'éloge de l'esthétique de Mallarmé, à l'occasion de la publication de *Vers et prose*(14) Retté remet en cause l'influence du maître(15): certes, l'on sent l'auteur de *Thulé des brumes* (16) (ce "bréviaire du rêve", récit en prose symboliste qui fut la gloire de Retté en 1891) tout acquis aux poèmes de Mallarmé — *L'après-midi d'un Faune*, le *Fragment d'Hérodiade*, en particulier — dont il loue la force de concentration, les "ellipses éblouissantes", la perfection et la nécessité de la forme, un art de la suggestion cultivée à l'extrême, — autant de traits qui constituent à ses yeux l'essence même du symbolisme; au détour d'un paragraphe cependant, il s'inquiète de la recherche excessive de certains textes (*La Pénultième*, par exemple) qui fatiguent l'intérêt, et surtout du devenir d'une telle ascèse poétique. S'il reconnaît à

Mallarmé un rôle de précurseur pour le symbolisme, on voit néanmoins le reproche poindre lorsqu'il invoque l'influence plus grande et plus fertile de Verlaine qui "apportait le sentiment et cet adorable frisson de la vie qu'on ne trouve pas chez ceux qui suivirent la voie indiquée par M. Mallarmé". Remettant par ailleurs vivement en cause la notion même de "disciple" au nom de l'individualisme inscrit au cœur du symbolisme, et en dépit de l'éloge, le texte s'achève sur une mise en garde révélatrice de la définitive distance prise par Retté vis à vis du "maître":

L'art de M. Mallarmé semble un peu froid. On sent que le poète vécut au Parnasse. Il lui manque ce frisson de vie dont nous parlions tant tout à l'heure [...]

[...] ce poète doit être salué comme un des rares penseurs de notre temps, comme un Prince du verbe *qu'il faut admirer mais se garder de suivre*.(17)

Retté ne tardera pas à mettre ce programme à exécution en embrassant passionnément la cause des anarchistes, et en contestant de plus en plus ouvertement la clôture de la chapelle mallarméenne, ainsi que la conception d'un symbolisme lointain, éthéré, sans rapport avec la réalité sociale et l'idée d'une action efficace.

La rupture — brutale — est consommée l'année suivante (Retté a-t-il déplu pour ses réticences, ou ses engagements politiques, ou quelque conduite grossière?)(18) lorsque le contestataire est banni du cercle de la rue de Rome: la brouille éclate alors au grand jour dans *La Plume* où, de 1895 à 1897, Retté n'aura de cesse, en une étonnante volte-face, de ridiculiser l'œuvre et l'enseignement de Mallarmé qu'il présente désormais comme "l'Impuissant qui promulgue parmi de minces fumées de pipe, la merveille de rien faire", qui règne "sur les Accroupis tassés en extase autour de lui".(19)

L'essentiel de la critique de Retté se lit dans un premier éreintement de *La Musique et les Lettres* tout juste publié, et à l'occasion duquel le renégat attaque Mallarmé sur tous les fronts, mettant en cause non seulement la valeur mais la

légitimité de son enseignement oral au regard d'une production trop minime due manifestement, selon le polémiste, à une "pénurie des facultés créatrices":

Lorsqu'ils écrivent de M. Mallarmé, certains "jeune littérature" ont coutume de vanter son attitude, sa conversation, et surtout son silence. Il semble que ne pouvant s'étendre sur une œuvre d'ailleurs exigüe, ils s'efforcent de prôner par compensation des qualités peut-être louables mais n'ayant qu'un rapport lointain avec la poésie. Pour moi, je soutiens qu'un poète vaut par ses livres "publiés" et qu'en dehors de ses livres, son attitude, sa conversation ou son silence ne peuvent intéresser personne sauf, sans doute, de vagues "reporters".(20)

Retté nie encore l'influence de Mallarmé sur les plus originaux des jeunes poètes, parmi lesquels il cite Paul Adam, Stuart Merrill, Moréas, Vielé-Griffin, Kahn, Verhaeren, Gourmont, Saint-Pol-Roux. Lui reprochant de ne pas comprendre la puissance de novation que constitue le vers libre, il ironise sur son attachement passéiste à l'alexandrin, tout en ridiculisant son style et en l'accusant d'attenter au génie de la langue française. Quant à la question de savoir s'il y a lieu d'écrire, elle constitue apparemment un scandale aux yeux de Retté, et il achève sa diatribe en se félicitant de s'être affranchi de cette influente stérilisante et néfaste:

Ah! Sainte Nature, grand vent un peu âpre qui vivifie et fait la pensée droite, je vous aime encore davantage. Et comme je crois qu'il y a lieu d'écrire, je retourne à mes vers. Pour le livre mallarméen:

Enfouissez le moi plutôt dans une armoire!(21)

Les articles suivants ne feront qu'amplifier ces arguments, avec une surenchère dans la satire, la caricature, et le mauvais goût. C'est ainsi que dans l'un de ses "Aspects",(22) en réaction au titre de "Prince des poètes" qui venait d'être décerné au maître de la rue de Rome,(23) Retté fait de Mallarmé le prototype du "Décadent",(24) "ce Narcisse au trouble miroir où luisent à peine les faibles phosphores d'une décomposition d'art"; écrivain d'extrême décadence, il est "l'homme de l'opuscule, du fragment, de l'essence, des

linéaments extrêmes de l'émotion, du chuchotis mystérieux et bref", celui "qui rêve d'un poème résumé en une strophe, d'un vers resserré en un mot — d'un mot qu'il répéterait à l'infini et dont la mélodie appréciable pour lui seul le plongerait dans une extase indicible". Et Retté de broder longuement sur la décomposition, l'ennui, l'attraction du rien, pour finir en désignant les œuvres de Mallarmé comme des monstres caractéristiques d'un moment d'aberration littéraire, des curiosités de musée pathologique...

En 1897, Retté travaille à une nouvelle édition de son premier volume de vers, dont il modifie le titre de manière significative: *Cloches en la nuit* devient *Cloches dans la nuit*; (25) il s'en explique dans un apologue dialogué où il impute à Mallarmé toutes les obscurités de cet ouvrage de jeunesse, qu'il s'emploie donc à purger de cette mauvaise influence, en rétablissant la ponctuation notamment, et en supprimant tous les mots rares.(26)

Durant cette même année 1897, Retté modifie la forme mais non le fond de sa campagne anti-Mallarmé dans *La Plume*, en proposant cette fois, sous la forme de treize dialogues intitulés *Idylles diaboliques*,(27) un contre-enseignement destiné aux jeunes poètes: il confie à un diabolin familier surnommé Grymalkin le soin de découvrir la vie et les hommes à son élève Maître Phantasm, et il part en guerre, au long de cette série de dialogues satiriques, contre toutes les illusions asservissantes qui aliènent l'individu et l'empêchent de développer sa personnalité: le capitalisme, la religion, mais aussi tous les idéalismes creux; dans la huitième idylle, intitulée "Intermède du jeune-homme avec la grosse tête", Retté fait la caricature grossière de Robert de Souza, qui avait pris au *Mercur*e la défense de Mallarmé, et qu'il dépeint sous les traits d'une créature aux jambes grêles, à la tête de citrouille, disciple grotesque du poète Alfane Malbardé (!), dont Norbert de Gloussat — c'est le nom dont Retté l'affuble — récite ridiculement "Le Coup de dé". La treizième idylle, enfin, "le Banquet", clôt la série sur le mode de l'amalgame: Grymalkin, déguisé en vieux Faust, propose à maître Phantasm une initiation suprême avant de le quitter enfin libéré de tous les

simulacres. Sont présentes les figures positives des dialogues, représentant les valeurs défendues par Retté (l'esprit révolutionnaire, altruiste, l'homme libéré, vivant en harmonie avec la nature); en face de ces transparentes allégories se présentent tous les fantoches contre lesquels Grymalkin entend prémunir son élève: un banquier, le baron Ghetto (?!), un patron de presse, Monsieur Homais, Huysmans — agité de frissons et l'allure d'un chat maigre — Alfane Malbardé, enfin, en aveugle, conduit par son grotesque sectateur. En face de ce déplorable spectacle, Maître Phantasm écœuré, atterré par les vaticinations du poète (ponctuées par des "le maître a dit"), porte un toast à la vie et à la "Nature-Panthée": Grymalkin ayant ainsi accompli sa mission se transfigure pour rejoindre le royaume des salamandres, tandis que son élève, enfin libéré, s'écrie: "Au travail! Il faut créer un nouveau monde."

L'on pourrait continuer ainsi à suivre les étapes de l'incessante campagne menée par Retté contre Mallarmé, y compris après la mort de ce dernier, et constituer ainsi le florilège peu relevé d'un propos de plus en plus réactionnaire et bilieux qui culmine avec les attaques antisémites d'*Au pays des lys noirs*,(28) en 1912.

Le ton de ces attaques et leur caractère répété ne manquèrent pas de susciter l'indignation et le mépris des fidèles de Mallarmé, et il y eut, en particulier, une protestation publique de Gide dans le *Mercur de France*, signée par Valéry, Paul Fort, Marcel Schwob et Verhaeren.(29) En remerciement de ce soutien, Mallarmé, avec sa grâce habituelle, adressait ces lignes à Gide:

L'éreintement, injuste rien qu'en étant grossier, a ceci de contraire à son objet, de grouper les amis, mais on se savait d'avance: surtout, il élimine tout ce que de louche et de quelconque charria la sympathie en marge, au côté d'un forcené, où je les vois avec plaisir, les inutiles.[...]

Moi, mon attitude vis à vis de Retté a été simplement celle que prendrait un passant malmené dans la rue par un ivrogne tenace et phraseur: faire signe à un fiacre, s'y engouffrer et lever la vitre.(30)

L'essentielle incompatibilité du pur poète au verbe délicat avec le polémiste à la plume pamphlétaire apparaît ici clairement, et Mallarmé souffrit sans doute plus qu'il n'y paraît de la violence des attaques de Retté. On pourrait également s'interroger sur les raisons peu avouables, malgré ses dénégations, de cet acharnement personnel de Retté à l'égard de Mallarmé, et sur ce que révèle de dépit l'identité littéraire qu'il s'est ainsi forgée; contentons-nous, avec Michel Décaudin, de souligner le rôle de Retté dans la mise en crise "des valeurs symbolistes" à la fin des années 90,(31) et d'évoquer l'anti-mallarmisme régnant parmi les jeunes poètes qui cherchaient à se dégager du symbolisme, — les naturalistes, par exemple, auxquels Retté prêta maint forte dans l'un de ses "Aspects" où il s'en prenait de nouveau violemment à Mallarmé.(32) Si la campagne particulièrement déplaisante de Retté contribua à resserrer, autour de Mallarmé, les liens de ses fidèles, y compris de ceux qui, dans leur esthétique, commençait de s'éloigner du maître,(33) elle est révélatrice cependant du climat de ces années où le symbolisme s'essouffle, et où un changement d'état d'esprit, perceptible dans certaines "petites revues", marque la recherche de nouvelles voies poétiques: ainsi la réaction de Retté n'est-elle pas un cas isolé; elle constitue la version particulièrement virulente d'un anti-mallarmisme qui se déclare dans ces années,(34) et qui attestent une fois de plus du caractère unique de l'entreprise mallarméenne et de la difficulté que constitue, pour ses héritiers, le caractère absolu de son expérience poétique: la violence du reniement de Retté (au-delà des dérives propres à son parcours individuel) (35) peut donner la mesure de cette difficulté;(36) elle est aussi annonciatrice des problématiques reconversions du symbolisme qui se jouent autour de 1900.

Effusions et susceptibilités: Gustave Kahn, le fils prodigue

Bien différente de l'apostasie de Retté, l'attitude de Kahn à l'égard de Mallarmé demeure celle d'un disciple sinon fidèle, du moins reconnaissant, en dépit de l'évolution d'une œuvre d'où le poème à proprement parler disparaît après la mort de Mallarmé pour laisser place au roman, au conte et à la critique d'art.

L'influence de Mallarmé fut, en tous les cas, déterminante dans l'évolution de celui qui se proclama, à juste titre, le premier de ses disciples, et des liens d'amitié unirent les deux hommes dès le début des années 80, comme l'atteste la correspondance où l'on voit Mallarmé prodiguer des conseils quasi paternels au jeune homme alors parti à l'armée en Algérie:

[...] Avez-vous un coin pour vous retirer? Je crois pouvoir me figurer que vous avez les piécettes d'argent nécessaires, non à se faire un collier! mais à acheter un peu de solitude et de liberté, préférables au haschich et drogues, trop rares partout.

Dans ces conditions, à part les dégoûts des promiscuités, vous ne devez pas regretter cette année, curieuse, et qui sait? peut-être même favorable à votre santé. Un peu d'exercice point violent, après vos premières années tout intellectuelles et nerveuses vous établira d'aplomb pour tout le reste du temps. Voilà le rêve que je fais, au lieu de vous parler de Paris, où je vis plus que jamais à l'écart et blotti dans un gros travail de plusieurs années. Il n'y a rien, excepté la publication qui commence de Bouvard et Pécuchet, l'œuvre posthume de Flaubert. Nous en causerions fort ici, le soir, si vous étiez là...(37)

L'œuvre poétique de Gustave Kahn et ses propos théoriques portent la marque de ses conversations avec Mallarmé, et il s'est fait une foi de l'œuvre future, du Livre; ses expériences, même lorsqu'elles proposent des innovations qui ne sont pas nécessairement du goût de Mallarmé (celle du vers libre en l'occurrence), portent des ambitions mallarméennes, ce que relève Ajalbert avec amusement

lorsqu'il évoque les premiers pas de Kahn dans le monde littéraire parisien:

Il avait effectué son service militaire en Afrique dont il avait gardé l'allure d'un petit zouave à barbiche du Second Empire. Il en imposait par une intelligence rapide, prompt à l'assimilation, par une vaste certitude, comme s'il avait tout lu et, avant d'avoir rien publié, par des promesses verbales qui faisaient miroiter l'œuvre supra-définitive, où la prose, le vers, la musique, la peinture, la danse, s'étageraient dans une architecture hypermallarméenne, auprès de quoi toute construction d'hier et de demain ne seraient que des cases de sable et de tôle ondulée.(38)

Le volume des *Palais nomades* publié en 1887, et qui fait de Kahn le chef de file des symbolistes, témoigne de cet enthousiasme mallarméen, et, au-delà des bizarreries d'expression et de vocabulaire qui relèvent de ces tics souvent critiqués chez les émules de Mallarmé, l'idée générale du recueil, celle d'un drame intime qui se joue dans un palais mental évoqué par un savant étagement de textes, participe d'une conception mallarméenne. Kahn n'y cultive certes pas la concision et la concentration de la forme, mais l'ensemble, dans sa dimension dramatique, peut évoquer, pour l'idée, quelque chose comme un *Igitur* orientalisé. Sans doute Kahn se souvient-il également de l'esquisse du drame idéal donnée par Mallarmé dans ses chroniques de *La Revue Indépendante* en 1886 et 1887; c'est ce que donnent à penser les propos qu'il tient à Jules Huret en 1891, où la définition du recueil poétique adapte de manière originale certaines conceptions de Mallarmé:

Pour moi, le livre de vers est un drame se passant dans une conscience avec un personnage principal se multipliant en une foule de personnages qui ne sont que facettes de ses idées avec l'évocation du reflet sur sa conscience des personnages qu'il évoque comme interlocuteurs.(39)

On peut se demander ce que Kahn a réellement retenu de la métaphore théâtrale telle que l'emploie Mallarmé, ainsi que du drame qui se joue, chez lui, dans l'acte même d'écrire; mais

l'on retrouve néanmoins dans ces lignes un écho curieux du texte célèbre sur *Hamlet*, véritable charte de l'intellectualisme et du subjectivisme symboliste,(40) et dont l'influence se retrouve chez un certain nombre de symbolistes.

A la fin des années 80, Kahn, "inventeur" du vers libre qu'il considère comme la marque distinctive de la nouvelle école symboliste, apparaît aussi comme un brillant divulgateur des théories esthétiques du maître, et il est clair qu'il conçoit ses propres recherches comme le prolongement de celles de Mallarmé, comme peut en témoigner notamment cette définition qu'il donne du poème dans *La Revue indépendante*, où sans citer Mallarmé, il reprend à son compte l'essentiel de son enseignement:

Cette esthétique spéciale du poème, du poème concentré en ses parcelles purement poétique, est difficile à faire admettre; or le vers ne peut avoir lieu que pour dire une sensation en sa forme musicale, en sa formule abstraite, dire tout ce qu'un état d'âme contient et qui ne pourrait s'expliquer en prose. La poésie commence aux confins de l'âme humaine; débarrassée de toute occupation de vie, pour une heure oisif, l'homme peut un instant se bercer à un souvenir, à un paysage, et non l'analyser et le démonter, ce qui serait l'œuvre du roman d'analyse, mais le concentrer et le dépouiller de tout ce qu'il a d'éphémère et de circonstanciel, il peut dans un vers donner l'accord qui existe entre le rythme fondamental de son âme, et les rythmes essentiels des choses. Le poème, c'est la célébration du mystère qui se passe en un soi douloureux, ou un soi attendri, et rien d'autre. Ce qu'il faut demander à cette suprême forme d'art, c'est non surtout la clarté, mais l'intensité et la Musique.(41)

Plutôt que d'exprimer le sentiment d'une filiation, Kahn, soucieux d'asseoir sa jeune autorité littéraire, et de voler de ses propres ailes, n'a de cesse, dans ces années, de revendiquer son originalité poétique, quitte à marquer quelque ingratitude envers Mallarmé: c'est ce qui apparaît clairement au moment de l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, où Kahn paraît avoir fort mal réagi de ne pas voir reconnu son rôle déterminant dans la constitution du mouvement symboliste, ainsi que son talent poétique. Outre le fait de ne pas avoir été

d'abord contacté par Huret, sans doute fut-il aussi particulièrement ulcéré de constater que Mallarmé, dans son interview au journaliste, ne citait même pas son nom, et qu'il lui préférerait manifestement Charles Morice, Jean Moréas, et surtout Henri de Régnier dont il louait par-dessus tout le talent poétique.(42) En dépit du rectificatif tardif de Huret à la suite d'une protestation de Mallarmé(43) Kahn, quand il fut à son tour interrogé, répondit par une lettre pleine de morgue au journaliste, se défendant de l'influence de Mallarmé, et revendiquant encore le titre de chef de file du symbolisme en même temps que d'inventeur du vers libre:

C'est en même temps dans ces poèmes et critiques que j'ai émis l'idée non plus de suivre pas à pas les sensations des personnages, mais de me borner à cliquer en leur suite et contrastes les principaux moments de leurs crises d'âme, de leurs lueurs d'âme; et cette idée je la revendique quoiqu'elle vous ait été contée par M. Stéphane Mallarmé, car si M. Stéphane Mallarmé comme poète est pour moi un ancêtre, je lui suis antérieur comme créateur et esthéticien du poème libre.(44)

La façon dont il cherche ici, d'une manière qui prête à sourire, à se démarquer du maître en le reniant (45) prouve une fois de plus chez Kahn l'évidente myopie qui s'empare de lui dès qu'il s'agit de la paternité du vers libre; sans entrer dans le détail de cette polémique, il nous suffira de constater ici que c'est sur la question du vers libre, que Gustave Kahn se détache apparemment de Mallarmé, déçu sans doute par les réticences de ce dernier face à cette conquête poétique des symbolistes. Cette désaffection momentanée de Kahn paraît emblématique d'un malentendu plus fondamental dont l'auteur des *Palais Nomades* ne mesure pas l'ampleur sans doute, enclin qu'il est à parler du vers libre comme d'une simple technique, avant tout libératrice, sans voir que s'il partage avec Mallarmé une même exigence de musicalité, sa conception du vers demeure malgré tout psychologique, sans rapport avec la célébration mallarméenne.

Les circonstances qui retiennent Kahn en Belgique de 1890 à 1895 expliquent son silence relatif dans ces années.(46)

En 1896, pourtant, le maître et son susceptible disciple semblent proches à nouveau ainsi qu'en témoigne le toast de Mallarmé au banquet Kahn(47) l'auteur des *Palais Nomades* semble s'être rasséréiné de ce que Mallarmé ait déclaré son vers libre "viable", et il multiplie désormais les marques de déférence à l'égard de celui qu'il revendique à nouveau comme son maître dans les dédicaces de ses œuvres.(48)

Le texte le plus important de cette époque est la préface(49) de son recueil de 1897 qui rassemble ses trois premiers volumes de vers, et où, retraçant l'histoire du vers libre, il évalue de manière précise l'influence déterminante de Mallarmé dans la constitution du mouvement symboliste, le campant alors dans le rôle du poète exemplaire, celui qui montrait la voie d'abord par son attitude, et par son enseignement oral:

A côté de l'emprise exercée par les livres, il existe toujours, en même temps, des puissances orales. Celle de Mallarmé fut considérable [...] On ne trouverait point trace de son voisinage chez les meilleurs d'entre nous, à tel ou tel vers, mais peut-être dans des tenues générales d'un livre. Il enhardit à ne point craindre toutes les complications d'idée, sous prétexte d'obscurité, à renoncer à la carrure vulgaire dans la mise en page d'une idée. Son contact verbal était éminemment idéologique.(50)

Dans la suite de ce texte (le plus intéressant, de loin, qu'il ait écrit à propos du symbolisme), Kahn engage, toujours sur le terrain du vers libre, une réflexion qui constitue un véritable dialogue avec le maître, et où il s'efforce de répondre aux objections que Mallarmé avait formulées dans "Crise de Vers": il reconnaît en effet une objection sérieuse dans cette idée que le vers serait la "technique désignée pour l'autobiographie de soi", "pour l'arabesque personnelle", la mélodie individuelle, mais qu'il serait impropre aux grands sujets, à "la célébration des grands rites fondamentaux de la vie et de l'intelligence", pour lesquels "il conviendrait de recourir aux grandes orgues de l'alexandrin". Force est à Kahn de reconnaître qu'aucune œuvre en vers libre, jusqu'à présent, ne peut en effet prétendre

avoir accédé à ce point où l'auteur des *Divagations* veut conduire la poésie: c'est assurément marquer ici à nouveau son allégeance à Mallarmé que de saluer ainsi l'idée de l'œuvre future, conception à laquelle pourtant le vers libre devrait pouvoir contribuer selon lui:

[...] C'est l'absence de cette grande œuvre qui nous fait conclure à un léger temps d'arrêt de notre poésie; c'est à dépasser les limites que nous devons tendre et quelqu'un trouvera l'argument victorieux à l'objection -soit un livre. Mais j'admettrais plutôt que ces grandes œuvres, loin de se limiter à une technique restreinte, en un but d'unité, chercheront à réunir toutes les ressources les plus variées de l'art poétique.

Ces pages où Kahn ne désarme pas sur le vers libre sont sans doute celles où l'on peut le plus clairement lire le secret de l'attachement et de la fascination de Kahn pour Mallarmé, en même temps que les raisons de sa profonde incompréhension: s'il n'en mesure pas nécessairement la dimension utopique, Kahn a repris à Mallarmé cette croyance dans l'œuvre à venir;(51) et il n'aura de cesse, en dépit du scepticisme de Mallarmé, de le convaincre que "son" vers libre pouvait atteindre au grand poème liturgique, solennel; et avec un naïf soulagement, il interprètera même "Un Coup de dés" comme le ralliement de Mallarmé à ses propres conceptions, ce qui était assurément ne pas comprendre le coup de force qui venait d'être accompli dans le domaine de l'expression poétique, et qui laissait le vers libre de Kahn loin derrière!

C'est néanmoins son enthousiasme à projeter le symbolisme dans le futur d'un accomplissement poétique lointain qui semble caractériser le mieux le "mallarmisme" de Kahn, et c'est cette foi qui lui permettait d'affirmer en 1902 — seul quasiment de sa génération — que le symbolisme n'était pas mort, qu'il était tout juste éclos.

Nous achèverons ici ce diptyque qui n'avait d'autre but que d'éclairer brièvement, au milieu du remous des petites revues, les trajectoires de deux admirateurs de Mallarmé,

acteurs-témoins qui méritaient de figurer dans un tableau de la génération symboliste des années 90, pour ce qu'ils révèlent, chacun à sa manière, des ambiguïtés et des malentendus caractérisant la relation des symbolistes qui se revendiquaient tels, avec Mallarmé :

— Pour ce qui concerne Gustave Kahn, il est certain qu'il fut largement redevable à Mallarmé de son enseignement, et qu'en dépit de quelques incartades, il lui voua jusqu'au bout une grande admiration. Fut-il pour autant ce "disciple" qu'il prétendait être; il était trop prolix de sa plume et soucieux de reconnaissance littéraire pour se vouer réellement au sacerdoce poétique dont Mallarmé donna l'exemple; mais il est l'un de ceux qui maintint, jusqu'au bout, une relation intellectuelle féconde avec le reclus de Valvins.

— Quant au "cas Retté", outre ce qu'il révèle du fonctionnement de la chapelle mallarméenne, il témoigne de l'inquiétude de certains face à une œuvre qui paraît remettre en cause la possibilité même de l'expression poétique, et du rejet de ceux qui ne peuvent pas ou ne veulent pas suivre Mallarmé dans ses solitudes métaphysiques. Au-delà des problèmes de reconversion du symbolisme qu'elle pose, la réaction virulente et haineuse de Retté préfigure également le retour à l'ordre qui a lieu dans les lettres françaises avant 1914, avec cette idée que le symbolisme constitua une fâcheuse dérive cosmopolite!

Sophie LUCET

NOTES

1. J.C. Ireson, *L'oeuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Nizet, 1963, pp. 683 / William Kenneth Cornell, *Adolphe Retté*, New-Haven, Yale University Press, 1942, pp. 303.

2. Rémy de Gourmont, *Le Livre des masques / portraits symbolistes*, avec XXX masques dessinés par F. Vallotton, Paris, Mercure de France, 1896, pp. 81-86 (Retté) et pp. 241-247 (Kahn). Voir aussi la série des *Hommes*

d'aujourd'hui, dont le n° 360 (t.8), en 1890, est consacré à Kahn (signé par Fénéon), et le n°417 (t.9), en 1893, à Retté.

3. G. Kahn (1859-1936) / Adolphe Retté (1863-1930)

4. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, Paris, Vanier, 1902, (Slatkine Reprints, Genève, 1977), pp. 22-23. Voir aussi "Stéphane Mallarmé avant la gloire" in G. Kahn, *Silhouettes littéraires*, Paris, s.d. Montaigne, 1925, pp. 11-18: "Vous fûtes mon premier visiteur, me disait Stéphane Mallarmé un soir de banquet littéraire. Il entendait ainsi préciser publiquement que je fus le premier qui se détacha de la jeunesse, à ce temps lointain de 1879, pour apporter au poète totalement méconnu le témoignage de mon admiration envers son art et son attitude."

5. Jules Laforgue, *Lettres à un ami: 1880-1886*, avec le fac-similé d'une lettre inédite à Mallarmé, introduction et notes de G. Jean-Aubry, Paris, Mercure de France, 1941, pp. 237.

6. G. Kahn, *Les Palais Nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887, pp. 173.

7. Adolphe Retté, *Cloches en la nuit*, Paris, Vanier, 1889, pp. 92, volume réédité sous le titre de *Cloches dans la nuit*, in *Œuvres complètes, Poésie (Cloches dans la nuit, Une Belle dame passa (1887-1892))*, t. 1, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898, pp. 186.

8. Retté, dans *Art et Critique*, le 14 décembre 1889, adresse une lettre au critique Alaric Thome (pseudonyme de Vielé-Griffin) en réponse à un article du 23 novembre 1889 sur les poètes symbolistes: en particulier, il se défend d'être un imitateur de Kahn, et revendique une conception personnelle du vers libre et du symbole.

9.- Voir note 28.

10. G. Kahn, op. cit.

11. Adolphe Retté, *Le Symbolisme / anecdotes et souvenirs*, Paris, Vanier, 1903, pp. 276. p. 7: "Mais que reste t-il aujourd'hui de Mallarmé? Le souvenir d'un excellent traducteur des poèmes d'Edgar Poe, d'un causeur subtil et d'un poète incomplet qui, après avoir publié quelques beaux vers que tout le monde est d'accord pour admirer, se perdit en des sophismes nébuleux dont l'action dévia momentanément ses plus fervents apologistes."

12. Il n'est cité qu'une seule fois dans l'Enquête de Jules Huret (par G.-Albert Aurier), et Mallarmé, par ailleurs, ne semble guère avoir pris son œuvre au sérieux.

13. cf. A. Retté, "Les mardis de Mallarmé", in *Le Symbolisme*, op. cit., pp. 83-95

14. S. Mallarmé, *Vers et prose / Morceaux choisis*, Paris, Perrin, 1892 : la publication de ce volume qui rassemblait des textes de Mallarmé devenus difficiles d'accès est l'un des événements littéraires de l'année.

15. A. Retté, "Stéphane Mallarmé", in *L'Ermitage*, janvier 1893, pp. 1-7.

16. A. Retté, *Thulé des Brumes*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1891, pp. 193.

17. A. Retté, "Stéphane Mallarmé", art. cit., p. 7 (C'est nous qui soulignons).

18. cf. Henri Mondor, *La vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 827, voir page 644.
19. A. Retté, "Aspects: un amateur", in *La Plume*, février 1896, pp. 189-191.
20. A. Retté, "Chronique des livres: M. Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*", in *La Plume*, 1er janvier 1895, pp. 64-65.
21. Ibid.
22. Cette rubrique que Retté tient durant l'année 1896 à *La Plume* fournira le titre d'un volume publié en 1897 au Mercure de France, rassemblant l'ensemble de ces études critiques et polémiques.
23. Voir *La Plume*, février 1896.
24. A. Retté, "Aspects: Le Décadent", in *La Plume*, 1er mai 1896; pp. 272-277.
25. (C'est nous qui soulignons)
26. "Pour en préciser la confuse douleur, j'ai supprimé deux ou trois poèmes qui faisaient double-emploi, j'ai changé quelques mots impropres et j'ai rétabli la ponctuation qu'une erreur produite par les sophismes de l'homme "à l'Aurore gourde" et au "Cher ennui!" m'avait fait omettre lorsque je publiai ce livre, *Cloches dans la nuit*, pour la première fois.", cf. *Œuvres complètes* t.1, op.cit., p. 12.
27. Adolphe Retté, *XIII idylles diaboliques*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898, pp. 247. Les textes rassemblés dans ce volume (sauf le dernier) furent préalablement publiés dans *La Plume* tout au long de l'année 1897.
- 28..A. Retté, *Au pays des lys noirs / souvenirs de jeunesse et d'âge mûr*, Paris, P. Téqui, 1913, pp. 317; à propos de Mallarmé, voir ch. 8 "Souffleurs de bulles, noctambules, somnambules", en particulier les pages 201-208, dont voici un exemple : "De ces propositions ésotériques, on peut conclure que Mallarmé eut en vue de créer un langage spécial destiné à formuler des pensées tellement inaccessibles au vulgaire qu'il fallait presque se transporter, par l'imagination dans un monde différent du nôtre si l'on voulait parvenir à en soupçonner la signification ténébreusement symbolique. Qu'une pareille aberration ait trouvé faveur auprès de poètes dont quelques uns possédaient du talent et le prouvèrent, cela peint une époque. Mais aussi quelle confusion dans les esprits, quelle anarchie dont maints écrivailleurs juifs profitaient pour saboter notre langue, pour faisander la littérature et pour fausser l'intelligence française!"
29. A. Gide, in *Le Mercure de France*, février 1897.
30. Mallarmé, Lettre à A. Gide, janvier 1897, in *Correspondance*, t. IX.
31. Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960, pp. 533, voir pages 29-33.
32. "Aspects: Esthétiques divergentes", in *La Plume*, 15 octobre 1896, pp. 655-658.
33. Certains d'ailleurs reprocheront à Retté davantage la forme et l'agressivité de ses attaques que ses arguments de fond.

34. M. Décaudin parle d'un "cas Mallarmé", *op. cit.*, p. 31
35. "Retté: on le fuit parce qu'on le considère comme perdu." écrivait Fournier à Rivière, le 9 décembre 1906 (in *Correspondance Alain Fournier-Jacques Rivière*, Paris, Gallimard, 1991, p. 554)
36. Camille Mauclair en fournira l'illustration romanesque dans son roman à clef *Le Soleil des morts*, Paris, Ollendorf, 1898, pp. 256, (reprint Ressources, Paris-Genève, 1979, édition présentée par Raymond Trousson).
37. Mallarmé, Lettre à G. Kahn, le 13 janvier 1881, in *Correspondance*, t. II, p. 219, Paris, Gallimard, 1965.
38. Jean Ajalbert, *Mémoires en vrac*, Paris, Albin-Michel, 1938, p. 164.
39. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, rééditée, avec des notes et une préface de Daniel Grojnowski, aux éditions Thot, Vanves, 1982, pp. 378.
40. S. Mallarmé, "Notes sur le théâtre: Hamlet", in *La Revue indépendante*, 1er octobre 1886 (cf. *Crayonné au théâtre*, pléiade, pp. 300-304)
41. G. Kahn, "Chronique de la littérature et de l'art", in *La Revue Indépendante*, juin 1888, p. 526-527.
42. Enquête de J. Huret, *op. cit.*, p. 80.
43. "J'ai rencontré M. Stéphane Mallarmé, qui s'est étonné de n'avoir pas vu figurer les noms de MM. Vielé-Griffin, Gustave Kahn et Jules Laforgue dans le compte-rendu de mon entretien avec lui: "ce sont, m'a-t-il dit, trois des principaux poètes qui ont contribué au mouvement symbolique et que je vous avais désigné à dessein." Je dois dire que ces trois noms étaient, en effet, restés dans mon encrêpe, et je suis très heureux de saisir l'occasion qui se présente à moi de les remettre à la place qui leur appartient.", *id.*, p. 345.
44. *id.*, p. 323.
45. Dans une conversation directe qu'Huret eut aussi avec lui (rapportée à la suite de sa réponse), Kahn aurait encore dit: "Mallarmé lui-même ne fait que de l'allégorie; cet ancien poète est trop vieux pour que j'en dise du mal; admettons, comme le dit Francis Vielé-Griffin, que c'est un bon traducteur. Et puis, oh! je trouve que comme théoricien il est vraiment intéressant; il a lancé ma théorie du vers libre..." *id.*, p. 326.
46. Voir J. C. Ireson, *op. cit.*, p. 25
47. Le 14 février 1896; texte reproduit dans *La Revue Blanche* le 1er mars 1896 (*O. C.*, Pléiade, p. 863): "[...] vous fûtes, rappelez-vous, mon cher Kahn, mon premier visiteur et, de solitaires soirs traversés par la prescience, en l'ami jeune, de ce dont il fait preuve, littérairement depuis, - j'admire cette ampleur de vision sans, j'avoue, dans ma simplesse, connaître que vous alliez inaugurer et construire par exemple, un vers éloigné autant du moule constant que de la prose, irréductible à l'un des deux, viable, - quel extraordinaire honneur dans l'histoire d'une langue et de la Poésie!"
48. Dans les volumes envoyés à Mallarmé, voir en particulier la dédicace des *Premiers Poèmes*: "A mon maître Stéphane Mallarmé, pour évoquer ses souvenirs de diverses époques de notre vieille amitié." Voir aussi celle du *Conte de l'or et du silence*: "A Stéphane Mallarmé / cher Maître / Si c'est celui-là de

mes livres que j'ai tenu à vous offrir, c'est que c'est celui qui puise le plus aux sources de l'idée pure et que son territoire est celui où je fréquente le plus près des régions dont vous êtes le prince. Au début de ma vie littéraire, vous voulûtes bien accueillir ma juvénile admiration; c'est avec le même sentiment, fortifié, puisque vous l'avez permis, d'affection, que je vous tends ce conte, heureux si vous lui êtes indulgent." (cf Mallarmé, *Correspondance*, t. IX, p. 275 et t. X, pp. 228-229)

49. G. Kahn, "Préface sur le vers-libre" (pp. 3-38), in *Premiers poèmes* (Les Palais nomades, Chansons d'amants, Domaine de fée), Paris, Mercure de France, 1897.

50. "Préface sur le vers libre", op. cit., p. 19

51. Notons que Mallarmé félicita Kahn de cette préface, en paraissant se ranger à son point de vue, tout en maintenant, en réalité, le sien: "Votre clavier se prête aux grands fragments symphoniques et aux lieds, magistralement et vous créez toujours à mesure. Je suis content de vous connaître mieux encore et d'ensemble, ou toute une intervention qui apparaît personnelle et nécessaire dans la Poésie. La belle étude sur le vers libre, dont l'initiateur parle définitivement, lue et relue, s'impose; merci de regards de mon côté amis; et la conclusion dit vrai, une œuvre suprême à venir remplacera les deux formes." (Voir *Correspondance*, t. IX, p. 275 : Bertrand Marchal, éditeur de Mallarmé, a proposé, lors du colloque, une autre lecture de ce passage de la lettre, qui serait : "emploiera les deux formes", ce qui, évidemment, engage une autre interprétation de la position de Mallarmé sur l'Œuvre.

LES REPRÉSENTATIONS DU POÈTE CHEZ MALLARMÉ ET PIERRE LOUÏS

En 1888, Pierre Louÿs rêve "d'être quelqu'un, de quelque manière que ce soit, littérateur, musicien ou artiste"(1). Lorsqu'il se décide pour la littérature et s'apprête à écrire sa première oeuvre, il cherche à concilier différence et répétition: "j'ai réfléchi à la pièce à laquelle je songe depuis quinze jours et j'ai fait un plan. Ce sera une fantaisie... imitée un peu de Musset, un peu de Goethe, un peu de tout le monde, il faut bien que je l'avoue [...] mais je ferai tout mon possible pour n'imiter personne."(2) Multiplier les filiations est la première stratégie que veut adopter Pierre Louÿs pour échapper à l'imitation. Dans cette période, pour préciser ses aspirations, il invoque des noms variés, Musset mais aussi Renan, Loti, ou encore le Flaubert de *Salammô*. Toutefois il multiplie pour chacun les restrictions(3), préparant ainsi un écart, bien difficile cependant à creuser. En mai 1888 il est en effet obligé de constater que l'essentiel de sa production poétique n'est qu'un "fatras pédant et sans originalité"(4). Pourtant, un auteur permettra à Pierre Louÿs d'échapper progressivement à l'aporie des rapports entre création et imitation. En 1918, lorsqu'il relira son *Journal* Pierre Louÿs ajoutera une note: "Le mardi 21 juin 1887, j'ai acheté *La Légende des siècles* [...] Mon "besoin féroce" d'écrire - et ma vocation - viennent de là". Le maître échappe donc à ce passé que l'écrivain en devenir tente de synthétiser et de dépasser. Il fournit bien autre chose que des textes: un désir d'écrire. Il est l'origine de la dynamique. De plus, en 1888, Pierre Louÿs s'enthousiasme pour l'éthique idéaliste de Hugo qui poursuit avec désintéressement une quête obstinée. Il relève un passage de sa correspondance: "Je veux

le bien, j'aime le beau, je cherche le vrai. C'est là toute mon âme et toute ma vie". C'est donc une éthique du sacrifice que représente Hugo pour Pierre Louÿs.

Mallarmé aura aussi ce rôle. Il sera le deuxième maître de Pierre Louÿs, et non pas un modèle. Dans son *Journal*, Pierre Louÿs raconte sa première entrevue avec Mallarmé le 19 juin 1991 sous le titre "Rentrée dans l'art". Le disciple n'est pas l'apprenti qui attend la révélation de secrets de fabrication d'un écrivain. D'ailleurs Mallarmé, qui acceptait le titre de "maître", se refusait par contre à être le professeur d'une doctrine qui réduirait la littérature à un "prêt-à-écrire". En 1898, Pierre Louÿs écrira à Mallarmé: "Je vous regarde non pas comme un écrivain, mais comme la Littérature même"(5). Mallarmé est pour lui le gardien d'une éthique, sans laquelle il ne peut y avoir de véritable poète, ni de littérature. Il rend tangible une essence de la littérature, par delà les réalisations imparfaites des poètes. Après la mort du maître, il ira même jusqu'à dire: "Je mets l'enseignement de Mallarmé très au-dessus de son oeuvre, et je n'admire vraiment qu'une vingtaine de pages parmi ses poésies"(6).

Il était, au fond, en cela, d'accord avec Mallarmé lui-même qui déclarait, à Verlaine, en 1895, que ses poésies n'étaient que quelques cartes de visites envoyées aux vivants ou quelques exercices pour s'entretenir la main et ne sauraient donc constituer un livre, mais tout au mieux un album de fragments(7). Pour Mallarmé on ne peut être le Poète; on peut seulement travailler à le faire advenir. Etre poète, c'est alors regarder vers ceux qui peuvent le devenir. Les disciples font donc partie du projet mallarméen. Celui-ci est indissociable de la conscience d'une discontinuité. Le présent est un moment creux. En 1868, il affirme qu'il lui faudra se résigner à écrire des "poèmes, seulement teintés d'absolu" mais ajoute: "leur lecture pourra susciter dans l'avenir le poète que j'avais rêvé"(8). En effet, Mallarmé perçoit son époque comme un "interrègne pour le poète qui n'a point à s'en mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais". Aussi la bonne question à se poser ce n'est

pas "être ou ne pas être?" — Mallarmé s'en prend à celui qu'il appelle le "mauvais Hamlet". "Avoir ou ne pas avoir de disciples?", "préparer ou ne pas préparer l'avènement du Poète futur?", voilà les nouvelles questions. Mais Mallarmé précisait qu'il travaillait pour "plus tard ou jamais". L'essentiel semble de rêver le Disciple, même s'il ne peut être que l'absent de toute descendance. Aussi peut-on comprendre que Mallarmé ait pu, non contradictoirement, déclarer "J'abomine les écoles [...] je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle"; il ajoute que le poète est "un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau"(9). Le poète semble pour Mallarmé devoir être toujours déjà en deuil de ce qu'il n'est pas encore et ne sera peut-être jamais.

Pierre Louÿs rencontre Mallarmé à une période où il s'efforce lui-même, comme en témoigne son *Journal*, de définir la place du poète dans son époque, son attitude et sa fonction ainsi que son éthique. Mallarmé est investi du rôle de la conscience:

Personne ne nous a mieux appris que lui [...] ce que pourrait être le conseil de l'Ordre, en littérature [...] je dois à Mallarmé une certaine conception de l'effacement et de la dignité de l'écrivain - conception qu'avait aussi Leconte de Lisle:

Je ne monterai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions [...]"

mais que Leconte de Lisle dédaignait de faire partager, alors que Mallarmé la faisait comprendre (10)

En 1890, quelques mois avant la rencontre, être poète, pour Pierre Louÿs, ce n'est déjà plus produire une oeuvre publiable pour "être quelqu'un". Le poète doit se retirer et refuser "la gloire en gros sous"(11). Le disciple reconnaîtra donc en Mallarmé un maître qui comble son attente. Mallarmé lui offrira un idéal du moi, qui permettra les projections nécessaires à la constitution de son identité de poète. Il entendra en effet souvent Mallarmé répéter: "A quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand

cela ne se vend pas"(12). Le poète vit à l'écart, "en grève devant la société"(13), comme Verlaine, le "hors-la-loi" (14) ou Villiers de L'Isle-Adam, "l'authentique écrivain, à part"(15). C'est à propos de Villiers que Mallarmé explique en 1889 ce qu'est écrire:

Une ancienne et très vague mais jalouse pratique[...] Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. (16)

Cependant, très vite Mallarmé en vient paradoxalement à réintégrer le retranchement dans une stratégie d'"action restreinte". Certes, dans ses premières années il avait affirmé que "la seule occupation d'un homme qui se respecte est [...] de regarder l'azur en mourant de faim"(17). Au contraire, en 1867, Mallarmé représente dans sa *Correspondance* le poète comme un lutteur qui tombe mais, victorieusement, pour se redresser(18), et dans *Igitur*, comme un héros de l'affirmation(19). Les notes laissées sur le projet du Livre, le Grand-Oeuvre irréalisé, montrent qu'il condamne l'ascétisme négateur, ce qu'il appelle désormais le "truc de la mort de faim"(20). A la pureté froide, claustrale, inviolée qui était celle d'Hérodiade, mais aussi de Saint Jean avant la décapitation, Mallarmé préfère, dans les notes sur le Livre, le "mystère qu'on ne peut savoir qu'en l'accomplissant - amour - preuve - enfant"(21), et dans le manuscrit d'Hérodiade, les noces.

Les métaphores employées dans les notes sur le Livre, "preuve", "enfant", mais aussi sur d'autres feuillets la "messe"(22), montrent que Mallarmé veut dépasser la coupure qui sépare le poète et le public. Le poète qu'il nomme l'"opérateur", donnerait le Livre au public au cours d'une lecture rituelle, à double fonction, "cachant et montrant". La séance est un "Théâtre, en tant que Mystère"(23). Mallarmé prévoit aussi une diffusion du Livre à vingt-quatre mille exemplaires(24).

Le poète mallarméen donc a une double position, à la fois retirée et publique:

[...] garde-toi et sois là.

...MALLARMÉ ET PIERRE LOUÏS

La poésie, sacre; qui essaie, en de chastes crises isolement, pendant l'autre gestation en train.

Publie (25).

Lui-même pousse l'éditeur Deman à hâter la publication de ses poésies en 1891:

Voici l'instant [...] on me fait une vague gloire, on me relance, et j'ai l'air de me cacher. Il y a là quelque chose que je ne retrouverai jamais [...].

En 1877, Mallarmé rêvait d'être le Néron du théâtre et de mettre le feu à Paris avec trois drames nouveaux(26). Il voulait éblouir le peuple souverain comme un empereur de Rome ou un prince d'Asie(27).

De la figure double du poète mallarméen, Pierre Louÿs retiendra la face qui correspondait le mieux à la représentation idéale qu'il avait déjà partiellement élaborée avant la rencontre. En avril 1890 il écrivait à son frère: "Je n'en veux pas, du public, je n'en veux pas! Jusqu'à la mort je veux l'ignorer!... Faire des oeuvres inouïes, irrévées [...] mais les garder pour soi tout seul. Ne montrer jamais à personne un vers de soi... Mais brûler tout avant de mourir avec la satisfaction de se dire que l'oeuvre sera restée vierge"(28). La figure de la poétesse inventée par Pierre Louÿs dans ses *Chansons de Bilitis* correspond à cet idéal. Bilitis écrit une fois retirée et chante pour elle seule. Elle grave ses vers sur les parois de son caveau pour s'y ensevelir. Dans *Poétique* (1916), testament littéraire qu'il placera pourtant sous l'autorité de Mallarmé(29), Pierre Louÿs conseille encore aux poètes: "Ecrivez à l'écart - Signez - Rentrez dans l'ombre". Le temps de la publication semble escamoté.

Pierre Louÿs rêvait encore d'une autre stratégie du retranchement, publier en changeant chaque fois de pseudonyme afin de ne jamais révéler son identité(30). En 1894, paraissent *Les Chansons de Bilitis* dont il prétend n'être que le traducteur. Cette mystification qui fait passer les créations de Pierre Louÿs pour celles d'une poétesse,

courtisane antique correspond au rêve de disparition. Cependant Pierre Louÿs sera toujours pris cruellement entre des nécessités contradictoires, l'impératif du retrait qui sacre le poète, mais d'un autre côté, le besoin d'argent qui le contraint à renier un idéal pourtant toujours vénéré. A cela il faut encore ajouter le désir de sauver la poésie d'une totale disparition, — Pierre Louÿs avait le sentiment que Valéry et lui étaient les derniers poètes d'une décadence irrémédiable. La publication a alors la même fonction que la pierre du tombeau de Bilitis. Elle garde en mémoire pour les temps futurs, le souvenir d'une époque disparue, d'une Beauté perdue. Mallarmé rêvait le Disciple, Poète de l'avenir. Pierre Louÿs ne peut plus espérer qu'un archéologue esthète, un Des Esseintes, peut-être. Se travestir en Bilitis n'est pas seulement une mystification provocante. Plus profondément, Pierre Louÿs se voit déjà comme un mort, étranger définitivement à son temps, sans aucun espoir en l'avenir. La négation du présent n'a pas chez Pierre Louÿs le pouvoir dialectique qu'elle avait pour Mallarmé.

C'est en un sens donc bien différent par rapport à Mallarmé que Pierre Louÿs entend l'effacement du poète. Mallarmé prône sa "disparition élocutoire"(31) dans l'oeuvre pure. Le poète renaît en Livre. Dans les notes pour le Livre, Mallarmé définit sa position: "sans s'en révéler l'auteur / non - celui qui a écrit cela / Personne - génie seul"(32). Sur un autre feuillet il note: "m'identifier au livre"(33). Au contraire le poète représenté par Pierre Louÿs ne connaît jamais cette sorte d'assomption. Son effacement est une mise au tombeau. Mallarmé a écrit *L'Après midi d'un faune* rêveur; poète, Pierre Louÿs célèbre ses funérailles dans le poème intitulé *Mise au tombeau*, du recueil *Iris*.

Pourtant, la sacralisation du livre n'est pas absente chez Pierre Louÿs. Mais elle aboutit à une fétichisation. En 1890, il passe de longues heures à calligraphier sur un papier de luxe l'oeuvre publiée de Mallarmé pour posséder le plus bel exemplaire. C'est l'objet-livre qui, par sa rareté, est vénéré dans un culte solitaire. Au contraire, Mallarmé affirme que le Livre doit être un "instrument spirituel"(34). Les notes sur le

Livre montrent qu'il voulait le faire vivre dans une mise en scène, dans une communion entre vingt-quatre assistants et l'opérateur qui ne serait que le vingt-cinquième(35).

Alors que la fétichisation du livre conduit Pierre Louÿs à refuser le livre-marchandise, au contraire Mallarmé rêve d'un futur utopique où la célébration du Livre qui ne serait ni fétiche, ni marchandise, renverserait le tabou du gain. Il peut alors faire des comptes: "c'est = 1200 f. que j'ai le droit de gagner"(36). La négation du présent chez Mallarmé se fait au nom du poète futur qu'il faut engendrer.

Il est encore un autre cas, où une conception différente du moment de la négation fait en définitive diverger les représentations du poète chez Mallarmé et Pierre Louÿs, malgré les similitudes d'abord les plus évidentes. En mars 1866, évoquant sa découverte du néant après une perte de la foi, Mallarmé fait du poète un Prométhée qui détruit les chimères, pour mieux s'emparer du pouvoir de les recréer, superbement: il veut proclamer "devant le Rien qui est la vérité", de "glorieux mensonges". Il veut se donner le spectacle de la matière "ayant conscience d'être, et cependant, s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas"(37). La mission du poète mallarméen est donc bien différente de celle que lui attribuait les romantiques, comme Hugo qui se voulait le témoin d'une authentique bouche d'ombre. En 1885, Mallarmé se projette dans la figure d'un "Mage inconsolable et obstiné", représenté par Redon. Dans un morne paysage, il cherche ce qu'il sait ne pas pouvoir exister et qu'il poursuit "à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir."(38) Le poète est donc un glorieux et héroïque menteur. La fiction devient le seul sacré possible. A Huysmans, Mallarmé confie l'un de ses rêves de gloire: entendre "le délire d'un peuple à qui l'on pourrait, par des moyens d'art, façonner une idole nouvelle"(39).

C'est alors que Mallarmé récupère la figure de l'histrión, dévalorisée par Leconte de Lisle dans "Les Montreurs", pour en faire le modèle valorisé du poète, un virtuose du rêve et de la fiction. L'histrión reste sur les planches de la scène pour creuser ici-bas son idéal, à force de rêver, au lieu d'aller le chercher tout là-haut, comme le faisait le clown funambule de

Banville, qui crevait le plafond de toile pour aller rouler dans les étoiles(40). Le poète mallarméen, bien que matérialiste et convaincu de l'inexistence de l'âme et de Dieu, se donne comme le seul idéaliste possible car il est le créateur de l'illusion pure. L'histrion est donc qualifié par Mallarmé de "spirituel"(41).

Pour donner naissance au glorieux mensonge, le poète doit d'abord travailler à l'évanescence du réel. Il faut que l'objet soit "abjuré"(42) ou "aboli" selon les termes de Mallarmé(43), non dans une élévation platonicienne vers l'Idée, mais dans une plongée vers un idéalisme de l'immanence: "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"(44). Le poète est un alchimiste qui transmute la réalité par le "deux à deux", un magicien du symbole, de la suggestion, du rêve. Lorsqu'il définit les dons des poètes, Mallarmé place en premier la "rêverie"(45). On comprend que le faune qui, dans la mythologie latine rend des oracles grâce au rêve, ait pu devenir une figure du poète mallarméen.

Chez Pierre Louÿs, le créateur magicien du rêve, c'est le sculpteur Démétrios dans le roman *Aphrodite*. Il renonce à la possession de la courtisane pour laquelle il a pourtant commis trois crimes, après l'avoir possédée en rêve dans une étreinte parfaite(46). Il est bien le frère du Faune de Mallarmé, qui se satisfait de réminiscences et veut chanter le souvenir des nymphes possédées en rêve. Pour réaliser le même projet, Démétrios provoque la mort de la courtisane et, à partir de son cadavre, guetté par la putréfaction(47), il crée la statue de la "*Vie Immortelle*". Le véritable poète est le rêveur qui immole le réel à l'art, et tel un alchimiste, transmute le corps de la courtisane, en "l'or survivant de sa beauté"(48).

Dans le poème dédicace du recueil *Astarté* (1891) Pierre Louÿs se présente lui-même et Valéry comme les sujets "du bleu rêve et du vain simulacre"(49). Dans ce recueil ainsi que dans *Iris* (1892-95), il se montre fasciné par les figures de l'ambiguïté, par les eaux, par l'iris bleu, fleur oculaire des marécages, par les reflets et réverbérations, les jeux de miroirs,

l'encens, les ombres, par tout ce qui présente une réalité évanescence, insaisissable, et comme en cours de transmutation. Il recherche la synesthésie et pratique la métaphore qui condense en une réalité énigmatique les deux termes qui ne sont plus hiérarchisés. Il pratique le fameux "deux à deux" mallarméen, qui irrealise le monde.

Si Pierre Louÿs est fasciné, comme Mallarmé, par les danseuses, c'est qu'elles subliment, en un sens chimique, la réalité. Elles sont les soeurs du poète. Pour Mallarmé, l'"écriture corporelle"(50) de la danseuse suggère par le prodige de raccourcis; la chorégraphie a donc éminemment les qualités de la poésie du symbole qui ne doit pas nommer mais suggérer(51). De même, dans son poème "La danseuse" Pierre Louÿs écrit:

Ses pieds froids sur les arabesques des tapis
Cherchent l'imaginaire amant qui se dérobe (52).

Le poème "Le Geste de la Lance", fait de Parsifal, un double du poète, qui tue le Cygne blanc pour faire naître le Signe linguistique, noir, et il tend alors sa lance vers le Graal. Dans le poème intitulé "Symbole", le poète se dit appelé dans le sanctuaire par "une voix de silence", vers "le choeur de l'Esprit ignoré", où en guise de statue se trouve "le seul rêve"(53).

Si Pierre Louÿs ne reniera jamais sa première admiration pour le Victor Hugo de *La Légende des siècles*, c'est qu'il entend une voix familière, mallarméenne, dans le prologue intitulé "La vision d'où est sorti ce livre":

J'eus un rêve, le mur des siècles m'apparut

est le premier vers. De *La Légende des siècles* Pierre Louÿs tire l'un des pseudonymes qu'il a utilisé jusqu'en 1891, Pierre Chrysis(54). Il révèle cette source dans son *Journal*, à l'occasion d'un projet d'oeuvre rare, mallarméenne, qui lui permettrait de s'effacer et composerait le silence, selon les voeux du maître:

GISÈLE SÉGINGER

Le titre sera en majuscules rouges:

LES SYMPHONIES

puis en minuscules noires:

.. on entendait Chrysis
Sylvain du Styx que l'homme appelle Janicule
Qui jouait de la flûte au fond du crépuscule...

V. H.

puis plus rien, la page blanche, pas un nom, pas une date. Peut-être, à la dernière page, cette signature: Chrysis (55)

En recopiant ces vers de Hugo, empruntés au "Satyre", Pierre Louÿs fait un lapsus, révélateur de la lecture mallarméenne qu'il fait désormais de Hugo. Il remplace "Ptyx", qui est le nom d'une colline pour Hugo(56), par le "Styx", fleuve infernal, d'ombre et de mort(57). Dans le sonnet de Mallarmé, "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" (1887), Mallarmé avait utilisé à la fois le mot "ptyx", nom commun, désignant en grec soit un feuillet ou une tablette pour écrire, soit un coquillage creux où l'on entend la mer(58). Il avait utilisé aussi le nom "Styx":

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Pierre Louÿs, substitue donc au "Ptyx" hugolien, le "Styx" mallarméen. Ainsi, le sylvain, le faune musicien Chrysis, devient un familier de l'ombre, un sylvain du Styx, un magicien de la disparition, qui est une étape nécessaire à la naissance du rêve. Les poèmes de Pierre Louÿs comme "Funérailles" et "Mise au tombeau" diront le rapport nécessaire de la destruction, de l'obscurité avec de la naissance du rêve. La confusion est nécessaire entre le ptyx, écritoire, et le Styx qui est dans l'imaginaire de Mallarmé et de Pierre Louÿs l'encrier de ténèbres(59).

Dans le conte *Léda* de Pierre Louÿs, le narrateur prend la défense du symbole et du glorieux mensonge: "Il ne faut pas déchirer les Formes, car elles ne cachent que l'invisible [...]"

C'est le reflet onduleux des sources qui est la vérité de la naïade".(60) C'est "à la louange des bienheureuses ténèbres", ajoute-t-il. Pierre Louÿs pourra donc bien s'avouer disciple de Mallarmé dans le poème d'hommage, "Cinquante heures de nuit préparatoires", envoyé au maître pour son cinquantième anniversaire:

[...] nous aurons coupé pour le plus pur silence
Sous vos pieds merveilleux les roses de la nuit(61)

Mais alors que le poète mallarméen agit pour transformer le rêve et faire advenir la religion d'ici-bas, le poète de Pierre Louÿs s'arrête et demeure, immobilisé dans le songe. La fin du poème "Mise au tombeau" montre l'oeil songeur du satyre dans son ensevelissement. Le rêve perpétue la disparition et le deuil, dans le regret de l'élévation, tentation que Mallarmé avait, quant à lui, dépassée. Le poème *Pégase* de Pierre Louÿs représente des poètes qui ne parviennent pas à se délivrer du vertige d'en haut:

Les poètes en deuil de leurs cultes perdus
Imaginent encore sous leurs mains approchées
L'étalement blanc bondir dans les cieus défendus."

L'emblème du poète de Pierre Louÿs, c'est l'iris qu'il représente souvent comme la fleur bleue du rêve et du silence(62), l'oeil du marécage(63) ouvert sur l'ombre, la fleur de deuil aussi(64). Le son "i" a incontestablement pour l'auteur la couleur bleue du rêve et de la nuit. Il unit l'iris, le Styx et les noms du poète Louÿs, au tréma soulignant, Chrysis, Bilitis.

Du mage mallarméen Pierre Louÿs n'a conservé que le deuil et le rêve, qu'il détourne pour en faire encore une forme du retranchement, une négation, sans reste, non dialectique, du présent. Au contraire, pour Mallarmé, dans un présent qui est seulement un "tunnel"(65), le prêtre-magicien est investi d'une mission spirituelle. Il doit résumer la signification orphique du monde dans le Grand Oeuvre et lui assurer ainsi le rayonnement d'une religion. Rien de tel chez Pierre Louÿs,

pour qui la véritable religion n'est pas celle du Livre mais celle du Poète. Alors que Mallarmé parle du Grand Œuvre, synthèse du monde, comme d'un Temple aux colonnes torses et salomoniques(66), Pierre Louÿs écrit dans son Journal: "je suis le Sphinx hermaphrodite qui crée hors de lui-même une Chimère pour lui seul. Je n'aspire que vers l'Idéal, et l'Idéal surgit de mes pensées [...] j'officierai comme les prêtres, dans mon intime cathédrale, tourné vers le soleil levant"(67). Le poète est devenu un Mage-Narcisse. Il est à lui-même son soleil.

Pour Pierre Louÿs, le culte du poète est alors plus important que l'oeuvre: "Volontiers je considérerais l'Oeuvre comme une aspiration vers l'Idéal, sans valeur par elle-même, et je brûlerais mes vers, jour par jour [...]-(68) Le poète devient alors lui-même l'oeuvre, le Beau. C'est à partir de là qu'on peut comprendre cette étrange habitude qu'avait Pierre Louÿs de se projeter en courtisane antique, Bilitis, mais aussi Chrysis. En effet, si, chez Victor Hugo, Chrysis est un faune, c'est par contre une hétaïre dans les *Scènes de la vie des courtisanes* de Lucien de Samosate que Pierre Louÿs a traduites, sous le titre de *Mimes des courtisanes*. Il attribue ensuite le nom à la courtisane de son roman *Aphrodite*. On trouve également la féminine Chrysis dans le poème liminaire du recueil *Iris*.

Or dans la préface de *Mimes des courtisanes*, Pierre Louÿs explique le prestige des courtisanes antiques dont les images étaient placées sur les autels divins. Il légitime sa fascination: "Elles ont vraisemblablement réalisé dans leur personne le chef-d'oeuvre de la forme"(69). Son roman *Aphrodite* montre la courtisane antique, non pas comme une femme achetée, mais comme un corps exalté par le culte de la Beauté, corps-temple ou idole qui reçoit des offrandes. La courtisane se sacrifie à une éthique de la beauté, se voue à ce culte, travaillant esthétiquement son corps pour le transformer en oeuvre d'art. La signification du nom "Chrysis", Pierre Louÿs la donne dans *Mimes des courtisanes*, c'est "bijou d'or". Pour Pierre Louÿs la courtisane est donc déjà en elle-même le métal transmuté du Grand Oeuvre. En effet, fidèle au culte du beau, la courtisane est la véritable vierge en un sens

spirituel. Astarté-Aphrodite, patronne des courtisanes, sera d'ailleurs nommée la "Vierge aux Iris" dans le poème "Symbole". Dans son *Journal*, Pierre Louÿs insiste sur sa propre virginité spirituelle.

Faune et courtisane, tout à la fois, prêtre et idole, amant et aimé de lui-même, le poète Pierre Louÿs-Chrysis, disciple de Mallarmé, est ainsi parvenu, très tôt, à affirmer sa différence, dans son rapport au maître. Mallarmé, voudrait s'écrier "le poète est mort, vive le Livre". Pierre Louÿs dirait plutôt: "Le Livre, c'est moi, en l'absence même, et surtout, de tout Livre!".

Gisèle SÉGINGER
Université de Strasbourg

NOTES

1. *Journal* (1882-1891), *Oeuvres complètes*, éd. Montaigne, 1929, p. 5
2. *Journal*, op. cit., p. 201
3. *Journal*, op. cit., p. 238.
4. 5 mai 1888, *Journal*, op. cit., p. 231.
5. Lettre du 23 mars 1898, citée par Jean-Paul Goujon dans *Pierre Louÿs, une vie secrète*, éd. Seghers, Jean-Jacques Pauvert, 1988, p. 215.

- 6 Note inédite, collection Le Dantec, citée par Gordon Millan dans *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié*, Aix-en-Provence, Pandora, 1979, p. 157.
7. Lettre à Verlaine du 16 novembre 1885.
8. Lettre à Eugène Lefébure, 3 mai 1868.
9. *Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret* (1891), *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Pléiade, 1945, p. 869.
10. *Proses inédites* (1882-1924), Dijon, imprimerie Darautière, 1940. Dans ce passage, Pierre Louÿs cite le poème ~Les Montreurs~ de Leconte de Lisle.
11. *Journal*, op. cit., 16 mai 1990, p. 265.
12. *Etalages, Quant au Livre, OC*, p. 378.
13. *Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret, OC*, p. 870.
14. *Ibid.*, p. 870.
15. *Villiers de L'Isle-Adam* (1889-90), *OC*, p. 481.
16. *Villiers de L'Isle-Adam OC*, p. 481.
17. Lettre à Cazalis, 1865, sans date.
18. "je tombai, victorieux, éperdument et infiniment", écrit-il à Henri Cazalis (14 mai 1867) pour évoquer sa perte de foi.
19. Igïtur, après le coup de dés, remarque: "certainement, il y a là un acte - c'est mon devoir de le proclamer: cette folie existe. Vous avez eu raison (bruit de folie) de la manifester, ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant" (*OC*, p. 451)
20. *Le "Livre" de Mallarmé*, Jacques Scherer, Gallimard, 1977, f° 28 (A).
21. *Ibid.*, f° 33 (A).
22. *Ibid.*, f° 34 (13).
23. *Ibid.*, f° 103 (A)
24. La construction de la grande salle du Trocadéro lui fait rêver des célébrations futures (*Offices, OC*, p. 395).
25. *L'Action restreinte, OC*, p. 372.
26. Lettre à Sarah Helen Whitman, du 18-28 mai 1877.
27. Lettre du 28 décembre 1877.
28. Lettre inédite à Georges Louis, 16 avril 1990, coll. particulière, citée par Jean Goujon, dans *Pierre Louÿs*, op. cit., p. 49.
29. "Cette Poétique vient d'abord de Mallarmé; ce ne sont pas ses paroles; je crois bien que c'est sa doctrine" (*Proses inédites*, op. cit. p. 30)
30. *Journal* p. 276.
31. "Crise de vers "(1886-96), *OC*, p. 366
32. Le "Livre " de Mallarmé, op. cit., f° 42 A 33. *Ibid.*, f° 59 B
34. C'est le titre d'un texte: 'Le livre, instrument spirituel', publié en 1895, *OC*, p. 379.
35. f° 36 (A): " Opérat.; f° 37 (A): Mallarmé compte vingt-quatre personnes pour chaque séance et note moi 25e~ f° 90(A): ~le 25e est l'opérateur; f° 178

(A): La 25e feuille manquant / et moi me présentant 25e / et prenant les 24: entre les/quelles j'établis un rapport / et que je relie en un volume" (Les barres indiquent des changements de ligne dans le manuscrit)

36. *Le "Livre" de Mallarmé*, op.cit., f°113(A).
37. Lettre à Henri Cazalis, mars 1860.
38. Lettre à Redon, février 1885.
39. Lettre du 18 mai 1884.
40. "Le Clown", *Odes funambulesques*, 1857.
41. "L'Action restreinte", *OC*, p. 370.
42. Lettre à Henri de Régnier, 5 décembre 1894.
43. Il reproche aux Parnassiens une représentation directe de la réalité ("les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent", *Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire*, *OC*, p. 869) et à Zola de ne pas faire une littérature suffisamment intellectuelle, de représenter les choses qui existent et qu'il est donc inutile de créer, au lieu de saisir les rapports (ibid., p. 871).
44. Lettre à Francis Vielé-Griffin, 7 août 1891.
45. Lettre du 16 novembre 1887.
46. Mallarmé se montrera révolté par un chapitre de *William Shakespeare* de Hugo, intitulé "le beau serviteur du vrai" et s'indignera que Baudelaire ait pu regretter que l'action ne soit pas la soeur du rêve.
47. *Aphrodite*, Albin Michel, 1939, p. 242.
48. Ibid, p. 235.
49. "A Paul Ambroise Valery", *Astarté, Poésies*, Jean-Jacques Pauvert, 1988, p. 30.
50. "Ballets" *OC*, p. 31)4.
51. "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements." *Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire*, *OC*, p. 869.
52. *Astarté, Poésies*, p. 35.
53. Ibid, p. 57.
54. Il signe la préface des *Cahiers d'André Walter* de Gide, des initiales de ce pseudonyme. Il écrit un poème daté du février 1891 intitulé "Chrysis à André Walter, en guise de merci" (*Les poèmes de Pierre LouÏs* (1887-1927), édition définitive établie par Yves-Gérard le Dantec, Albin Michel, 1945
55. *Journal*, op. cit., 15 avril 1890.
56. En fait Victor Hugo écrit "Ptyx", au lieu de "Pnyx" qui était le nom d'une colline, non de Rome comme pourrait le laisser penser l'apposition "Janicule" (qui elle est bien située en face de Rome), mais d'Athènes, à l'ouest de l'Acropole.

57. Hugo avait écrit "Sylvain du Ptyx que l'homme appelle Janicule".

58. *Dictionnaire grec*, Hachette-Belin, 1846: "pli d'une étoffe; ride d'un visage; anfractuosité d'une montagne; cuir ou peau ou lame de métal qui recouvre un bouclier; feuillet de tablettes pliantes; valve d'un coquillage; battant d'une porte" (p. 487). Le dictionnaire de grec de Bailly signale que ce mot qui n'est employé qu'à certains cas est bien attesté au sens de tablette pour écrire dans les *Suppliantes* d'Eschyle (Bailly, *Dictionnaire*, Hachette, 1950, p. 1697).

59. "Ecrire —

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe. ("L'Action restreinte", *Quant au Livre, OC*, p. 370).

60. *Léda*, Mercure de France, p. 20

61. *Iris, Poésies*, op. cit., p. 114.

62. J'ai brisé, qui semblait un bleu regard de l'air,
L'iris du silence et des fabuleux rivages.

("L'iris", *Iris, Poésies*, p. 115.)

63. Les "Marécageux iris" sont "Les larges yeux des étangs, fleurs obscures..." dans "Glaucé", *Astarté, Poésies*, p. 32.

64. Dans le poème "Iris" du recueil du même nom, Pierre Louÿs montre "une fleur lourde d'ombre", rigide et triste (*Poésies*, p. 115.)

65 *L'Action restreinte, OC*, p. 371.

66. Lettre du 20 décembre 1866 à Armand Renaud.

67 *Journal*, 14 avril 1890, p. 273.

68. *Journal*, op. cit, 14 avril 1990, p. 274

69. *Mimes des courtisanes*, Albin Michel, s.d, p. XII.

**DANS LE SILLAGE DE MALLARMÉ,
FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN
ET LA RÉALISATION SYMBOLIQUE D'UN RÊVE D'ART**

Guillaume Apollinaire écrit: "C'est aux symbolistes que Verlaine et Mallarmé ont transmis la tradition, qui un moment était devenue le Parnasse. Les symbolistes furent les premiers objets de nos enthousiasmes..."(1) Parmi ceux-ci, il distingue Henri de Régnier et Vielé-Griffin dont il se flatte de connaître les poèmes. André Breton, lui-même, vouait de l'admiration à Vielé-Griffin; en 1952, il confie à André Parinaud: "Vielé-Griffin, aujourd'hui très injustement oublié à l'intérieur des cénacles symboliste et post-symboliste était tenu pour un maître. Pour moi, il était celui qui avait dédié un recueil "Au fin parler de France". Son vers est le plus ensoleillé de l'époque, le plus fluide. [...] Vielé-Griffin était des deux ou trois grands partants de 1885, celui qui s'était maintenu à l'abri des honneurs et à l'écart du bruit. En lui je voyais l'antidote d'un Henri de Régnier."(2)

Bien qu'apprécié des plus grands, Francis Vielé-Griffin (1863-1937) et sa poésie sont aujourd'hui très méconnus. Symboliste pour les uns, dont Mallarmé, il ne l'est nullement pour les autres. S'interrogeant à ce sujet, Vielé-Griffin écrit : "Quand je constate ce que la légende et la critique ont fait du symbolisme, je me pose une question qui s'est souvent présentée à ma conscience : ai-je été symboliste ?"(3)

En tout cas, il refuse d'être enrôlé sous la bannière de Moréas qu'il traite de "fantoche"(4).

Proche de Mallarmé, Vielé-Griffin qui fut le premier président de l'Académie portant le nom du Maître(5), en a-t-il été un disciple? Pour répondre à cette interrogation nous

examinerons si la poésie de Mallarmé se reflète parfois dans l'oeuvre griffinienne avant de comparer les conceptions poétiques des deux hommes et de définir les caractéristiques du rêve d'art de Vielé, rêve concrétisé qui trouve ses racines dans une conception personnelle de ce symbolisme multiface.

Vielé écrit dans *La Phalange* du 15 mai 1907 : "Nous connûmes le nom de Mallarmé par le journal "Lutèce". La réputation d'étrangeté de ce poète, dont l'on contrastait volontiers la singularité avec le génie primesautier et direct de Paul Verlaine, ne me prédisposait pas en faveur de notre futur maître." "Lutèce" présentait en effet Mallarmé sous un jour très défavorable, le taxant d'une obscurité qui masquait l'inanité de ses poèmes.

Malgré les réticences de Vielé, les deux poètes se rencontrent en 1885 grâce à Henri de Régner, et Vielé ne tarde pas à devenir un habitué des "mardis" dont il reprendra d'ailleurs la tradition à la mort de Mallarmé. En 1886, il lui envoie son premier recueil de poésies *Cueille d'avril* ; le maître le juge très favorablement: "A tout ce qui constitue le métier définitif du poète, lui écrit-il, vous joignez des qualités comme une ouïe très fine à saisir les modulations nouvelles du rythme, puis de l'imagination dans la rime."(6)

Avec de nombreuses allusions au "chaste" et à "l'idéal" , le lexique du recueil est, dans l'ensemble, mallarméen.

En 1887, Vielé publie *Les Cygnes* où apparaissent, entremêlées, l'influence de Baudelaire et celle de Mallarmé. Le symbolisme griffinien s'y affirme, lisons par exemple :

J'aurais voulu leur dire
Que toute tristesse est au regard triste
De leurs yeux qui ne savent lire
Ce livre-ci où tout Verbe persiste,
Muable et même et tel qu'on peut mourir
En rêve et croire reverdir
Et monter comme un chêne...(7) (*Les cygnes*).

Vielé éprouve envers Mallarmé des sentiments partagés : sympathie, admiration, agacement parfois. Une chose est

certaine, son inclination pour le Maître ne le prive pas d'humour, et, c'est justement à l'époque de la composition des *Cygnés* qu' il se livre à une parodie des poèmes mallarméens en prenant le "sonnet en yx" pour cible. Intitulés *Extraits des Inanités sonores*, ces sonnets dont l'un porte pour titre "Qu'a bu la suffisante oreille", sont inclus dans les *Jeux parnassiens* publiés par *La Wallonie*. Ainsi, même pénétré de l'esprit mallarméen, Vielé prend malgré tout ses distances par rapport à une poésie d'où le moi s'absente.

Le recueil *Joies*(1889), présente aussi des traces de l'influence mallarméenne, plus importantes peut-être au niveau de la syntaxe et de la ponctuation qu'au niveau thématique.

En fait, dans les trois recueils évoqués, l'influence se traduit par l'utilisation de thèmes récurrents chez le Mallarmé d'avant la crise de Tournon ; sur le plan de la syntaxe, notable apparaît l'utilisation de l'incise-question chère à Mallarmé. Au fil du temps, les différences s'accroîtront: Mallarmé progresse dans l'abscons et Vielé dans la clarté. Cependant, leurs conceptions poétiques présentent des points de convergence - même si ceux-ci demandent à être nuancés.

Pour commencer, la poésie est ressentie par Mallarmé et Vielé à l'instar d'une nécessité existentielle où le poète s'arroge la tâche suprême d'exprimer l'indicible. Cette justification de l'existence par la poésie est formulée par Vielé dans ces vers de "La clarté de vie" :

Alors,
Etreins la Vie, encore, de baisers lasse,
Engendre d'elle un art;
Si tu ne fus vers Dieu, à l'infini,
Selon le rêve muet et qui prie,
Retourne-toi, étreins la belle Vie;
Immortalise en elle ta seule heure :
De ta douleur de mort et de sa joie
Procréant quelque Verbe harmonieux
Qui te survive et rie et pleure
Quand le printemps verdoie
Au bois joyeux
Du jeune leurre d'amour qu'il faut redire;

Et chante dans la clarté de son sourire...

(*La clarté de vie*)(8)

Cette poésie nécessaire s'avère elle-même justifiée, pour Vielé comme pour Mallarmé, par le défaut des langues. Mallarmé dit à Griffin : "Si je vous suis, vous appuyez le privilège créateur du poète à l'imperfection de l'instrument dont il doit jouer; *une langue hypothétiquement adéquate à traduire sa pensée supprimerait le littérateur*, qui s'appellerait, du fait, monsieur Tout le Monde"(9). Mallarmé l'"accoucheur d'esprit", comme l'a appelé Vielé-Griffin, formule là, au nom de son interlocuteur, une pensée connue pour être la sienne : la justification du travail du poète se trouve dans l'inadéquation de la langue aux choses. Seulement, pour Mallarmé, la production du sens se médiatise par la mise en valeur de signifiants aux messages fragmentés, l'une des visées étant d'entraver un temps la compréhension immédiate qui ne sollicite de la langue qu'une fonction d'"universel reportage".

Vielé-Griffin, s'il partage l'idée d'une poésie induite par l'impossibilité du langage courant à traduire le monde n'avalise pas l'obscurité mallarméenne qu'il dénonce au contraire. En effet, il reproche au Maître "d'avoir en reculant la ligne d'ombre vers les hautes ténèbres intellectuelles obscurci le sens de la clarté."(10) Dans les *Entretiens Politiques et Littéraires* d'août 1891 Vielé écrit encore: "Nous n'éprouvons pas le *horror sacré* que ressent Mallarmé en face du *mot* qui, naturellement, pour lui, est le symbole, par lui pénétré, d'une autre chose nécessaire". Et, dans une lettre à Ghéon datée du 16 mai 1935, il dit de Mallarmé qu'il "mit le néant et l'impuissance en logogripes"(11) et se demande si le maître n'a pas, finalement, manqué d'imagination...

Vielé-Griffin écrit encore à Jean Thorel : "ne me parlez pas de Mallarmé -vous savez que si j'ai de la sympathie pour cet homme charmant, sa littérature m'irrite au point que je crierais tout haut s'il n'était pas sa propre victime."(12)

Vielé rejoint cependant Mallarmé dans sa conception de la poésie comme suggestion. Mallarmé, après avoir reproché aux

Parnassiens de présenter "les objets directement", poursuit : "*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements." (13) Ce caractère suggestif nécessaire au poème est inhérent pour lui à la notion de symbole, symbole que Vielé définira à son tour non sans critiquer implicitement le symbolisme mallarméen.

Dans l' article intitulé "Qu'est-ce que c'est ?", Vielé écrit: "Le symbole qui (vérité cruelle pour plusieurs) ne peut avoir d'existence que corrélativement à l'objet de la symbolisation est (faut-il en douter?) la synthèse d'une série antérieure à celle-ci par hypothèse; le symbolisme donc, en tant que doctrine esthétique, comporterait, en principe, la *réalisation* symbolique d'un rêve d'art synthétique d'idées et de décors."(14) "La *réalisation* symbolique d'un rêve d'art synthétique d'idées et de décors" telle se présente la poésie de Vielé-Griffin. Un rêve d'art préside à l'élaboration de la poésie, laquelle, profération essentielle, recrée le monde parallèle perçu par le poète. Ce monde naît d'une langue qui, de par son statut poétique, acquiert des pouvoirs performatifs.

On peut rapprocher les propos de Vielé définissant sa conception du symbolisme de cette réflexion de Mallarmé : "Sait-on ce que c'est qu'écrire ? [...] c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute - la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime - quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être"(15).

Ce "devoir de tout recréer", Vielé le ressentait avec une puissance infinie; l'exaltaient en outre les liens qu'en tant que poète il nourrissait avec le sublime.

Pour réaliser son rêve d'art, il use d'un des éléments définitoires du symbolisme, la suggestion. Tissus de sensations esquissées qui ébauchent une vision englobante de sa représentation du monde, les poèmes de Vielé plongent le

lecteur dans une rêverie enveloppante rétive à l'isolement d'un passage. Le poète propose un rêve qu'il faut vivre du début à la fin pour en être captif. Sur l'unité de la phrase, le vers suit le rythme de la rêverie, chaque strophe s'inscrivant comme une étape de ce songe rebelle à toute amputation.

La conception de la poésie de Vielé s'oppose franchement à celle de Mallarmé sur un point: pour Vielé, l'expression du moi s'avère primordiale, il le formule dans *La Revue Blanche*: "Soyez conscient qu'avant tout, le but est d'*exprimer*(16), fût-ce dans l'ombre et la solitude, fût-ce sous les huées et les injures, sans souci de qui vous écoute ni de qui vous écouterait, sans contrôle que votre conscience probe, cette joie immense et douloureuse qui nous étreint jusqu'à la mort."(17) Contrairement à Mallarmé, Vielé traduit effectivement dans ses poèmes ses impressions personnelles.

Pour lui : " la Poésie (du rêve ou du vers) serait [...] la haute conscience du moi, le symbolisme serait, précisément, l'expression de cette Poésie et le travail du Poète... demeurerait, tout, d'autopsychologie intuitive."(18) Mallarmé au contraire pense que la véritable existence littéraire "se passe à réveiller la présence, au-dedans, des accords et significations"(19). Le poète, évincé en tant qu'homme, est avant tout celui qui va rechercher en soi les signes du monde, il n'est donc plus que son propre instrument de connaissance des choses.

L'expressivité prônée par Vielé, son lyrisme finalement, tout comme sa clarté, sont redevables à un autre poète qu'appréciait Mallarmé : Verlaine. Les deux hommes se rencontraient dans cette commune admiration. Mallarmé écrit : "le père, le vrai père de tous les jeunes, c'est Verlaine, le magnifique Verlaine dont je trouve l'attitude comme homme aussi belle que comme écrivain"(20). Et Vielé, lequel, particulièrement séduit par la musicalité de son vers, pense que c'est grâce à Verlaine qu'il a écrit en français(21), affirme : "Sans Verlaine, on aurait eu le phénomène d'un extraordinaire exode de poètes vers les littératures anglaises ou allemandes. C'est dans la langue de Shakespeare ou de Goethe que se serait réalisé ce Symbolisme que la Sorbonne eût accueilli dès lors

avec vénération."(22) La poésie griffinienne porte l'empreinte de cet enthousiasme; Henri Ghéon le souligne qui situe Vielé : "non loin du génial Verlaine, dont il a certes hérité un peu de l'âme sensible et ouverte..."(23).

C'est par la pratique du vers libre que Vielé s'émancipera franchement de ses maîtres qui, s'ils ont contribué à cette évolution, n'en étaient tout de même pas partisans. Favorable à l'assouplissement de la prosodie, mais dans certains cas seulement, Mallarmé écrit en 1897, dans la préface à *Un coup de dés*: "reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. [...] Le genre [...] laisse intact l'antique vers auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries..."(24)

Plus tranché sur la question, faisant montre d'une préoccupation s'apparentant à la quête baudelairienne de l'unité de l'être et du dire, Vielé écrit : "C'est la qualité des sensations qui en fleurissent qui motive en beauté le poème et lui imposera sa forme [...] il faut faire plier l'art au gré de la pensée émotive"(25).

Se coulant dans les sentiments exprimés, le vers doit disparaître au profit d'une unité plus souple, générée par le signifié et donc à chaque fois recréée. De par l'équation posée ici entre sens et rythme, cette conception emprunte à la musique, et c'est justement la musicalité qu'il faut évoquer à propos du vers griffinien. Francis Jammes y fait allusion lorsqu'il écrit au poète : "Il est évident que votre vers libre a une mesure qu'aucun autre n'a. Pourquoi? Je n'en sais rien..." (26)

Mallarmé et Vielé-Griffin se rencontrent sur certains points qui les arriment au symbolisme, mais, apparemment, ils divergent profondément dans leur appréhension de l'existence: caricaturalement, Mallarmé est caractérisé par son obsession du néant et Vielé par sa joie un peu primaire. Jean-Pierre Richard a révisé cette appréciation pour Mallarmé en affirmant : "Le vrai bonheur mallarméen, [...] n'est pas celui d'un vide en abstraction figée, ni d'une éternité sans forme ni saveur : c'est celui d'une vie qui jouit, en tout conscience, en tout savoir, de

la seule grâce qui lui soit évidemment accordée, celle de vivre."(27) Il nous appartient maintenant de démontrer que Vielé n'est pas conforme à l'image de poète béat qu'en donnent certains.

En effet, interprétant superficiellement le mot "joie" récurrent dans ses vers, et prenant au pied de la lettre certains propos tenus par Vielé-Griffin lui-même, beaucoup de commentateurs évoquent comme prédominant le caractère riant de son œuvre. Mais, s'il exprime sa joie de vivre, le poète fait entendre aussi la souffrance qui lui est inhérente et ce en inscrivant le bonheur dans ce temps dont il souligne la fuite rapide. Nous songeons en particulier au recueil, pourtant intitulé *Joies*, où les poèmes — marqués par la fréquence de la locution "à jamais" et des termes signifiant la disparition — sont dominés par la nostalgie.

Celui qui affirmait que l'essentiel était d'"exprimer" veut dire une vie qui n'a rien de lénifiant : "La haute joie est douloureuse..." écrit Vielé dans un de ses poèmes. Il confiera : "...comme tout homme, j'ai ressenti l'angoisse de vivre; elle me fut toujours extrême sous l'ombre hâtive de juin; à ces instants, j'aurais aimé mourir debout, face au jour. Je fus, comme tous, étreint par des douleurs intimes. J'ai connu des périodes de tristesse et de lassitude; mais j'en ai rarement laissé percé un écho dans mes écrits, songeant que la vie abonde en tristesses et en douleurs et qu'il y a mieux à offrir à qui se tourne vers vous qu'un accroissement de son souci." (28)

Or, cette douleur que le poète a tenté de masquer est palpable. Si un des carnets personnels de Vielé porte l'inscription "J'ai feint la joie", les poèmes griffiniens laissent, à notre avis, entrevoir la feinte.

La réalisation du rêve d'art évoqué par le poète est une tentative pour rendre certains instants éternels, et ce d'autant plus que, pour lui, le vrai bonheur, bonheur douloureux et par là plus intense, est celui du souvenir. Vielé jouit davantage de la réalisation de son "rêve d'art" que de la perception des instants qui y ont présidé, ou plutôt, les deux s'incrinvent dans une harmonie caractéristique du symbolisme griffinien. Nous pouvons rapprocher son expérience de la définition que le

poète esquisse du symbolisme en général : "Ce qui caractérise le Symbolisme, écrit Vielé, c'est la passion du mouvement au geste infini, de la Vie même, joyeuse ou triste, belle de toute la multiplicité de ses métamorphoses, passion agile et protéenne, qui se confond avec les heures du jour et de la nuit, perpétuellement renouvelée, intarissable et diverse comme l'onde et le feu, riche du lyrisme éternel, prodigue comme la terre puissante, profonde et voluptueuse comme le MYSTÈRE."(29)

Valorisant l'existence parce qu'il en montre la labilité, tendu vers un avenir se délectant du passé, Vielé nous apparaît comme le plus romantique des symbolistes. S'il partageait l'angoisse de Mallarmé, son amour de la nature, laquelle était pour lui la marque de la présence de Dieu, a positivé sa quête. Il a évolué différemment du Maître en partie parce qu'il était profondément persuadé que les symboles renvoyaient à un au-delà chrétien.

Bien qu'il n'ait jamais été un prosélyte aveugle de Mallarmé, il n'empêche que toute l'expérience poétique de Vielé s'est trouvée éminemment stimulée par la personne même du poète et par ses propos. Avec une grande clairvoyance, Vielé reconnaît, en 1907, le rôle de maïeuticien qu'a eu le Maître sur sa propre quête et sur la poésie de son temps : "La discipline mallarméenne, écrit Vielé, par un procédé tant soit peu socratique, créa le symbolisme: Mallarmé fut un accoucheur d'esprits. Sa pensée, infiniment variée, toujours très haute et parfois d'une richesse surprenante stimulait la réflexion. C'était moins des dialogues qu'un monologue interrogateur, avec, pour trame, des affirmations précises et évidentes. Cette oeuvre parlée de Mallarmé fut considérable, et, de fait, elle se réalise partiellement dans la nôtre même ; il n'est personne d'entre les écrivains, postérieurs à Mallarmé et dignes de considérations, qui ne doive au poète d'*Hérodiade* et de *L'après-midi d'un Faune*, mais surtout au causeur prestigieux des mardis de la rue de Rome, quelque chose de sa pensée et de son expression."(30)

Rien moins qu'un disciple servile, Vielé est un poète galvanisé par un autre poète, grisé parfois. Prenant en quelque

sorte le contre-pied du Maître, il a fui l'abstraction pure tout en cultivant l'art de la suggestion prôné par Mallarmé, et sa pratique poétique s'est avérée inhérente à l'utilisation du vers libre.

En véritable poète, c'est dans son *In Memoriam Stéphane Mallarmé* que Vielé exprime le mieux ce que représenta le Maître dans sa vie, lisons en guise de conclusion quelques strophes de cet hommage émouvant :

L'heure unanime est loin qui fut la nôtre
Et rien n'est plus de cet enivrement
Dont frémirent d'accord, mêlant leur rêve au vôtre,
Dans la joie et la foi de vivre et de survivre,
Vingt coeurs fiévreux et fiers du clair sang des vingt ans:
La mort surprit les uns, la vie a pris les autres.

Sans doute le groupe adolescent t'a suivi, Maître,
Beaux de cet avenir où je m'attarde seul
A relever le rideau blanc de la fenêtre,
Le voile du passé tombé comme un linceul...

[...] Ah! qu'elle vit, ardente, intime et vaste,
Cette heure ardente de pas et de paroles!
Ne sont morts que nos jours néfastes
Et que nos minutes frivoles;
Ne meurent que les pauvres dire
D'envie, de haine et de honte
Et tout le sarcasme et le rire;
Seule, la Voix grave aux mots ailés
Dans l'heure éternelle chante et monte.

Son écho soit ton mausolée.(31)

Catherine BOSCHIAN-CAMPANER

Université de Metz

NOTES

1. Cité par Pierre-Marcel Adéma dans *Guillaume Apollinaire*, La Table Ronde, 1968, p. 134.
2. André Breton, *Entretiens radiophoniques* avec André Parinaud, coll. "le point du jour", Paris, Gallimard, , 1969, p. 13.
3. Cité par Henry de Paysac dans *Francis Vielé-Griffin, poète symboliste et citoyen américain*, Paris, Nizet, 1976, p. 261.
4. Lettre de Vielé-Griffin à Jean Thorel, 16 janvier 1891, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.
5. Le 19 février 1937, en raison de sa fidélité au Maître, Vielé-Griffin est élu président de l'Académie Mallarmé. Paul Valéry et Ajalbert sont vice-présidents.
6. Stéphane Mallarmé, *Propos sur la Poésie*, recueillis et présentés par H. Mondor. Ed. du Rocher, 1946.
7. Francis Vielé-Griffin, *Oeuvres*, t.1, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 169.
8. *Ibid.*, p. 8.
9. Vielé-Griffin, "Stéphane Mallarmé, esquisse orale", *Mercure de France*, 15 février 1924, p. 30.
10. Cité par H. de Paysac, *op.cit.*, p. 100.
11. Cité par R. Scalamandré, *op. cit.*, p. 234.
12. Lettre non publiée de Vielé-Griffin à Jean Thorel, 16 juin 1891, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.
13. Mallarmé, "Proses diverses", *op. cit.*, p. 869.
14. Vielé-Griffin, *Entretiens Politiques et Littéraires*, v. 1, 8, p. 278. Cité par Reinhard Kuhn, in *The Return to reality*, Genève/Paris, Droz/Minard, 1962, p. 149.
15. Mallarmé, "Villiers de L'Isle-Adam", *op.cit.*, p. 481.
16. Souligné par Vielé.
17. Vielé-Griffin, "Entretiens littéraires" in *La Revue Blanche*, v. VI, 30, avril 1894, p. 336.
18. Vielé-Griffin, *Entretiens Politiques et Littéraires*, v. 1, 8, p. 278. Cité par Reinhard Kuhn, *op. cit.* , p. 150.
19. Mallarmé, "'Solitude", *op. cit.*, p. 405.
20. *Ibid.*, p. 871.
21. Verlaine connaissait également les écrits de Vielé, il a rédigé un article élogieux sur son oeuvre et dressé de l'homme une biographie, erronée, dans un numéro des *Hommes d'aujourd'hui* (N° 326, sans date).
22. Vielé-Griffin, notes inédites en possession de Henry de Paysac, cité par H. de Paysac, *op. cit.*, p. 103..

23. Henri Ghéon, "Du poète Francis Vielé-Griffin", *L'Ermitage*, septembre 1896.
24. Mallarmé, *op. cit.*, p. 456.
25. Cité in *Francis Vielé-Griffin*, par Jean de Cours, Librairie Champion, 1930, p.149
26. *Correspondance de Francis Jammes et de Francis Vielé-Griffin*, Librairie Droz, Genève, 1966, p.76.
27. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Le Seuil 1961, p. 601.
28. Cité par R. Scalamanré, *op. cit.*, p.301.
29. F. Vielé-Griffin, *la Phalange*, VII, 15 janvier 1907.
30. *Ibid.*, 15 mai 1907, p. 951.
31. *Poèmes* présentés par B. Delvaille, *op. cit.*, pp. 212-214.

DEBUSSY: UN DISCIPLE DE MALLARMÉ?

Tenter de préciser dans quelle mesure Debussy peut être considéré comme un disciple de Mallarmé, tel est l'objectif de cette communication. Pour cela je commencerai par étudier les rapports que le musicien a entretenus avec ceux qui, au Conservatoire, l'ont formé, car, après avoir reçu les leçons de piano d'Antoinette-Flore Mauté de Fleurville — la belle-mère de Verlaine — qui conseilla à ses parents de le présenter au Conservatoire, sa carrière de "disciple" dans le domaine musical se déroulera tout entière dans cet établissement. Ces rapports — et la formation qui en a résulté — permettront de contribuer à éclairer ensuite ceux qu'il a eus avec Mallarmé, centrés sur l'incidence de *L'Après-midi d'un faune* du poète sur l'évolution artistique du compositeur, après avoir fait le point sur l'importance des sollicitations extérieures dans sa démarche créatrice.

La Formation de Debussy au Conservatoire.

Les biographes de Debussy laissent volontiers entendre que les années que le musicien passa au Conservatoire furent quasiment pour lui des années de "baigne". Ils s'appuient pour cela — en fonction de ce qu'ils savent du compositeur de génie qu'il devint — sur les anathèmes qu'il prononça sa vie durant contre l'institution et sur son aversion déclarée pour tout académisme dans l'acte compositionnel, ennemi qu'il fut des truismes, des lieux communs et des formules convenues.

Or il convient de faire la part des choses, sachant, d'une part, que les propos de Debussy furent souvent — à l'inverse de sa musique — mordants et incisifs, exprimant du reste souvent une position qu'il contredisait le lendemain, d'autre part que l'élève du Conservatoire (1) n'est pas encore l'artiste accompli qu'il sera par la suite, d'autant qu'il mettra du temps à trouver sa voie. Essayons donc de faire le point, même si l'interférence entre ce qu'il est alors et ce qu'il deviendra est inévitable — et même souhaitable.

L'arrivée de Debussy au Conservatoire en 1872 — il a dix ans — prend place l'année qui suit celle d'Albert Lavignac à la classe de solfège et ce jeune enseignant de vingt-sept ans a avec son élève de fructueux rapports, dans un climat de grande confiance. Il se prête avec lui facilement à la discussion, s'efforçant loyalement de comprendre ses réactions tout en pouvant à l'occasion être désarçonné par elles, par exemple à propos de la mesure à temps ternaires dite "composée" dont il ne pouvait justifier l'appellation (3) à la suite de la demande d'explication qu'elle suscitait chez son élève. On sait aussi qu'après la classe, Lavignac lui faisait entendre des enchaînements harmoniques qui le captivaient; au point qu'un certain soir d'hiver, plongés qu'ils étaient dans l'Ouverture de *Tannhäuser*, ils finirent par en oublier la fuite des heures, au grand dam du concierge qui les somma, la nuit tombée, de lever immédiatement la séance...

Debussy obtiendra sa première médaille en 1875 après avoir eu des appréciations telle que celles-ci: "Excellent lecteur, oreille parfaitement sûre" (15 janvier); "organisation musicale complète" (9 juin).

Son travail pianistique avec Antoine Marmontel ne se passera pas dans d'aussi bonnes conditions.

Professeur de piano au Conservatoire depuis 1848, il a cinquante-six ans lorsque Debussy devient son élève; c'est donc un enseignant qui a de l'expérience: il a entendu se produire des pianistes tels que Chopin ou Liszt, a publié plusieurs ouvrages didactiques et a formé de nombreux musiciens, parmi lesquels on compte Bizet (4) et Albeniz. Mais il est possible que, pour ces raisons même, il ait représenté

pour Debussy le symbole de l'autorité — la figure du père — et que l'élève, n'appréciant pas les exercices de gymnastique digitale demandés, n'ait pas pu pour autant exercer avec lui son esprit de contestation comme il faisait avec Albert Lavignac. Par ailleurs, les témoignages concordent pour dire qu'à cette époque — contrairement à ce qu'il en sera plus tard, après qu'il soit devenu compositeur (5) — le jeu pianistique de Debussy n'était pas exempt de défauts techniques. Ceci expliquerait le fait qu'il n'ait jamais obtenu davantage qu'un second prix de piano au Conservatoire, bien que Marmontel ait noté à son propos, au bout d'un an d'études: "un vrai tempérament d'artiste; de lui, on peut espérer beaucoup".

A la classe d'harmonie d'Emile Durand, il faut reconnaître que la situation se gâta. L'enseignant — qui a laissé des ouvrages théoriques dont un traité ayant le mérite d'être clair dans sa classification des accords — éprouvait un malin plaisir à relever les nombreuses quintes et octaves parallèles laissées par Debussy dans ses devoirs; celui-ci se dédommageait, à la fin de la classe, en faisant entendre au piano une délicieuse cascade d'accords dont l'orthodoxie selon l'Ecole laissait pour le moins à désirer, jusqu'à ce que le professeur l'oblige à s'arrêter en refermant le couvercle de l'instrument.

De même chercher "l'harmonie de l'auteur" — c'est-à-dire deviner les accords que l'enseignant avait choisis pour harmoniser un chant donné de son cru — n'aboutissait à rien avec Debussy. "Mais vous n'entendez donc pas?" s'écriait Durand. "Non, répondait Debussy, je n'entends pas votre harmonie, j'entends celle que j'ai mise."(6)

C'est ainsi qu'il n'obtiendra aucune récompense aux trois concours d'harmonie auxquels il se présentera, en 1878, 1879 et 1880.

Nous arrivons à la classe d'accompagnement d'Auguste Bazile (7), où Debussy commence par dérouter son maître avec ses réalisations non académiques. Mais celui-ci se montrera souple, finissant par être séduit par elles. Il est vrai que l'harmonie improvisée n'est pas aussi stricte que l'harmonie écrite, ce qui explique aussi, sans doute, que Debussy ait pu y

développer ses ressources inventives. Dans cette classe, les élèves s'exerçaient également à la lecture à vue, à la transposition et à la réduction de partitions d'orchestre, pratiques exigeant des qualités musicales de fond qui avaient pris corps chez Debussy: après une seule année d'études, il remporta le premier prix.

Enfin c'est avec Ernest Guiraud (8) — dont Debussy intègre la classe de composition l'année même où il y est nommé professeur, c'est-à-dire en 1880 — que les relations furent les plus harmonieuses et les plus enrichissantes. Reconnaisant en lui un futur maître, il contribua largement à épanouir sa personnalité tout en sachant le faire profiter de son expérience. Alors que Debussy avait en aversion le contrepoint et la fugue, il l'amena avec tact à admettre l'intérêt qu'ils peuvent constituer en tant qu'exercices d'assouplissement de la plume, c'est-à-dire comme simples moyens en vue d'une fin se situant sur un autre registre. Il le conduisit au concours de Rome dans les meilleures conditions qui soient, Debussy remportant le deuxième Grand Prix en 1883 et le premier Grand Prix l'année suivante.

Il se dégage de ce qui précède que les rapports de l'apprenti Debussy avec ses différents maîtres du Conservatoire s'établirent et se conclurent de façon fructueuse, avec leurs particularités propres: s'ils purent être dialectiques avec Lavignac, ils relevèrent davantage du compagnonnage avec Guiraud. Entre les deux, la situation est plus mélangée, le séjour dans la classe d'harmonie de Durand se plaçant manifestement au creux de la vague. Mais ces années de Conservatoire, au total, n'apparaissent pas avoir été des années de "baigne", et Debussy y acquit une technique qu'il allait, certes, particulièrement affiner, mais qui constitua le substrat de base des chefs-d'œuvre à venir.

Les sollicitations extérieures, Mallarmé et l'incidence de *L'Après-midi d'un faune*.

Le moment est maintenant venu de se poser la question suivante: parmi les éléments qui permirent à Debussy d'affiner ce "substrat de base", la littérature n'intervient-elle pas de façon privilégiée?

Il peut paraître surprenant, à première vue, de considérer qu'un compositeur évolue dans son art sous l'influence d'autres domaines de l'invention créatrice. Or, c'est oublier que, de façon plus générale encore, Debussy était particulièrement réceptif à tout sollicitation extérieure: d'abord musicale, bien sûr — on pense par exemple à l'impression profonde que produisit sur lui le gamelan javanais entendu à l'exposition universelle de 1889 — mais également visuelle — pensons à *Images* — et, nous y arrivons, littéraire. Stefan Jarocinski a ainsi consacré un travail important à Debussy (9) dans lequel le compositeur est expliqué davantage par le Symbolisme que par l'Impressionnisme, ce qui, à mon sens, est juste en tant que le mouvement pictural peut être en correspondance avec des œuvres que Debussy a laissées une fois achevées, alors que le mouvement littéraire est davantage à leur source. Autrement dit, une pièce comme *Reflets dans l'eau* de Debussy aurait pu exister sans *La Grenouillère* ou *Les Nymphéas* de Monet — qu'après coup on peut légitimement mettre en parallèle — tandis que *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* n'aurait pas émergé de la plume de Debussy si n'avait existé, au préalable, le pantoum *Harmonie du soir* de Baudelaire.

Si donc on ne peut expliquer la démarche créatrice du compositeur en faisant l'économie des affinités profondes qui l'ont relié au Symbolisme, on comprend pourquoi les acquis musicaux que Debussy a tirés de ses maîtres du Conservatoire n'ont vraiment pris sens qu'au travers de cette immersion littéraire. Sans elle, il n'aurait pas été ce qu'il a été.

Dès lors, est lumineuse la fameuse déclaration que fait Paul Dukas dès 1926, selon laquelle: "La plus forte influence qu'ait subie Debussy est celle des littérateurs. Non celle des

musiciens".(10) Car d'une part il y apparaît bien que Dukas parle "d'influence des littérateurs", se plaçant ainsi sur le seul terrain de la démarche créatrice de Debussy, et d'autre part on comprend comment il situe le rôle joué par les musiciens pour Debussy: un rôle secondaire relativement à son ambition artistique.

* *
*

Parmi ces littérateurs qu'évoque Paul Dukas, Mallarmé fait partie de ceux avec lesquels Debussy eut des contacts directs qui, on le sait, se cristallisèrent artistiquement dans la première œuvre majeure du compositeur, créée le 22 décembre 1894: le Prélude à *L'Après-midi d'un faune*.

Comment les choses se passèrent-elles précisément? C'est justement au sujet de cette œuvre à venir qu'il se rencontrèrent la première fois lors d'un mardi de la rue de Rome, selon le témoignage du poète André-Ferdinand Hérold, petit-fils du compositeur du *Pré aux clercs*, à une date que personne n'a pu encore préciser exactement, mais qui prend place l'année 1890.(11)

Mallarmé, depuis plusieurs années, donnait à la musique des musiciens — en plus de la musique des mots — une place toujours plus importante parmi ses préoccupations (12) et il avait conçu le projet d'en adjoindre à son poème: "Comme, un soir, j'arrivais rue de Rome, raconte Hérold, il m'interrogea: «Croyez-vous que votre ami Debussy écrivait de la musique pour *L'Après-midi d'un faune*?» Le mardi suivant, j'amenais Debussy chez Mallarmé." (13)

De son côté Debussy aura ensuite le désir de connaître l'appréciation de Mallarmé sur son *Prélude* avant même qu'il ne soit achevé, ce qui conduira le poète à venir lui rendre visite dans son appartement de la rue de Londres pour une audition au piano. Cette visite, que le compositeur relate, vingt ans

après (14), en en situant de façon détaillée le contexte, est présentée, pour l'essentiel, de la façon suivante:

Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique et orné d'un plaid écosais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit: «Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur»

Mallarmé parlera ultérieurement dans une lettre non datée (15) adressée au compositeur de "votre illustration de *L'Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse." Mais il n'a pu, en tant que musicien des mots, qu'être surpris par la musique — nouvelle — du compositeur, ce qui expliquerait son — long — silence après l'audition de l'œuvre chez Debussy ainsi que ses premiers mots: "Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil!" D'ailleurs, "l'air fatidique" qu'il avait au préalable ne trouverait-il pas sa source — au moins en partie — dans la certitude qu'il avait de venir écouter une musique autre que la sienne. Il est symptomatique de ce point de vue qu'il ait déclaré — même si ce mot concerne peut-être l'œuvre antérieure d'un petit maître qui s'était essayé à écrire des pages pianistiques à partir de son églogue: "Je croyais l'avoir mis en musique moi-même." (16)

Cela dit, Mallarmé sut objectivement reconnaître la portée de l'œuvre musicale de Debussy comme le confirme la dédicace de l'exemplaire du poème illustré par Manet qu'il adressa au compositeur:

Sylvain d'haleine première
Si ta flûte a réussi
Oùs tout la lumière
Qu'y soufflera Debussy

Sans entrer dans l'analyse de l'œuvre, disons quand même en quelques mots ce qui fonde l'intérêt musical du *Prélude* de Debussy au point d'en faire son premier chef-

d'œuvre: du point de vue structurel, le fait que la dialectique de la forme sonate laisse la place à une construction statique en cinq grandes parties, avec exposition du thème principal, premier développement, milieu, second développement et réexposition; du point de vue mélodique, le fait que la

sonore vaine et monotone ligne

du solo de flûte s'inscrive dans un subversif intervalle de triton pour s'enrouler paresseusement sur elle-même, loin de l'emphase et du style oratoire d'une certaine musique romantique; du point de vue harmonique, le fait — par exemple — que les accords de septième mineure et de sixte sensible qui interviennent alternativement lorsque la flûte répète son chant capricieux n'aient de raison d'être que la seule sensualité de leur sonorité, au delà de toute considération fonctionnelle; du point de vue orchestral, le fait, notamment, que les cordes divisées, associées dans la page finale aux cors avec sourdine et au timbre magique des deux harpes, créent une atmosphère transparente, impalpable, immatérielle, en opposition avec la lourde abondance qui résulte des doublures instrumentales; bref, le fait qu'on se trouve en face d'un art qui respire profondément et dont un maître mot de Mallarmé résume toute l'esthétique: la suggestion.

Au terme de ce travail, il apparaît que les connaissances musicales léguées à Debussy par ses professeurs du Conservatoire lui ont permis, dans des conditions meilleures que ne le prétendent certains — et lui le premier — de disposer d'une solide formation de base. Comme le lui rétorquera amicalement Ernest Guiraud alors que Debussy s'exclamait: "La musique, ça ne s'apprend pas!" — "Allons donc! Vous oubliez, mon petit, que vous avez passé dix ans au Conservatoire!"

Mais ces connaissances musicales ne se seraient pas épanouies comme on le sait sans la rencontre, à mon sens décisive, de Mallarmé en 1890, dont *L'Après-midi d'un faune*

constitue le coup d'envoi du rattachement profond du compositeur — sur le plan même de la démarche compositionnelle — au mouvement symboliste. Certes Debussy procède de Wagner et a subi les influences mêlées de Gounod, Franck, Massenet ou Moussorgski, pour s'en tenir à la musique dite savante; pour moi, l'incidence de Mallarmé et de son *Après-midi d'un faune* sera l'élément déterminant lui permettant d'être véritablement lui-même, après beaucoup d'incertitudes stylistiques.

Or, on a vu que c'est Mallarmé qui sollicita — même de façon indirecte — Debussy pour la composition du *Prélude*. Il n'en fallait pas plus pour que, réciproquement, Debussy ait à cœur de connaître l'opinion de Mallarmé sur sa composition, avant même qu'elle ne soit achevée. Nous avons là l'exemple d'une fructueuse interaction artistique dont Debussy apparaît avoir été le premier bénéficiaire. En ce sens, le compositeur me semble pouvoir être compté parmi les disciples — et non des moindres — du poète.

Finalement, tout se passe comme si Debussy — qui, par la voix de Monsieur Croche (18) — dira plus tard aux musiciens: "Vous piétez parce que vous ne savez que la musique" — n'avait pu être le véritable disciple que d'un maître rencontré ailleurs que dans son propre champ d'activité et, inversement, comme si Mallarmé avait été appelé à essaimer au-delà de la littérature.

Néanmoins, l'évolution du poète vers une abstraction toujours plus grande ne sera pas suivie par le musicien qui déclarera en 1904:

L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut que la beauté soit *sensible*, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, (19)

puis, en 1910:

Regardez la pauvreté de symbole cachée dans plusieurs des derniers sonnets de Mallarmé où pourtant le métier d'ouvrier d'art est porté à ses dernières limites, et regardez Bach, où tout concourt prodigieusement à

mettre l'idée en valeur, où la légèreté des dessous n'absorbe jamais le principal."(20)

Ainsi, malgré l'hommage de 1914 avec les *Trois poèmes de Mallarmé*, le poète demeurera avant tout pour Debussy l'auteur de *L'Après-midi d'un faune*.

Henri GONNARD
Université de Tours

NOTES

1. La source principale de la connaissance de la jeunesse de Debussy au Conservatoire est l'ouvrage de Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Debussy*, Paris, Mellottée, 1926, pp. 10-22 pour l'essentiel.

2. Voir Henri-Irénée Marrou, *De la Connaissance historique*, Paris, le Seuil, 1954, pp. 26-46 en particulier.

3. A ce sujet, cf. Adolphe Danhauser, *Théorie de la musique*, Paris, Lemoine, 1929, p. 81 et Jacques Chailley/Henri Challan, *Théorie complète de la musique, I*, Paris, Leduc, 1951, p. 62. — On notera au passage que l'édition originale de la *Théorie* de Danhauser est de 1872, c'est-à-dire l'année même de l'entrée de Debussy au Conservatoire. Ce rapprochement significatif n'avait, à ma connaissance, pas encore été fait.

4. Celui-ci déclarera que, avec lui, "on apprend plus que le piano; l'on devient musicien".

DEBUSSY: UN DISCIPLE DE MALLARMÉ?

5. Sa technique pianistique sera alors informée par la démarche compositionnelle, et tous les témoignages parlent de lui comme d'un merveilleux pianiste. Citons par exemple Alfred Cortot: "son toucher était délicieux, facile, doux et enveloppé, fait pour les nuances fines et pour l'intimité, sans heurts ni cassures; il se servait de la pédale et principalement du mélange des pédales avec un art infini et, de même que Chopin, il aimait les claviers dociles jusqu'à la mollesse." (*La Musique française de piano*, Paris, P.U.F., 1981, p. 44).

6. Si l'on en croit le témoignage d'Antoine Banès — condisciple de Debussy à la classe d'Emile Durand — paru dans le *Figaro* du 19 avril 1920, l'enseignant finissait cependant par dire, pensif: "Evidemment, tout cela n'est guère orthodoxe, mais c'est bien ingénieux".

7. Organiste et répétiteur d'opéra, Auguste Bazile faisait des réductions de partitions d'orchestre. C'était un homme effacé, mais bon professeur?

8. Ernest Guiraud (1837-1892), Grand Prix de Rome en 1859, avait été professeur d'harmonie avant d'être professeur de composition.

9. Il s'agit d'une thèse: *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, publiée en 1966 en Pologne, puis en 1970 pour la traduction française (Paris, le Seuil).

10. Robert Brussel, "Claude Debussy et Paul Dukas", in *La Revue musicale*, mai 1926, p. 10

11. Jean-Michel Nectoux la situe au printemps de cette année (voir "Debussy et Mallarmé", in *Cahiers Debussy* n° 12-13, 1988-1989, p. 54) et François Lesure à l'automne (voir *Claude Debussy avant Pelléas ou les Années symbolistes*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 98)

12. Voir Jean-Louis Backès, "Mallarmé", in *Encyclopædia universalis*, XI, Paris, 1988, pp. 594-595. — Pierre Louÿs estimait néanmoins que Mallarmé allait au concert non "pour écouter mais pour écrire. Le bruit de l'orchestre excitait son imagination, mais sans qu'il se préoccupât de savoir si l'on jouait le *Tambourin* de Rameau ou *Siegfried-Idyll*" (cité par François Lesure, in *Claude Debussy avant Pelléas*, p. 89)

13. François Lesure, *op. cit.*, p. 98. - (Lors de la discussion qui a suivi la communication, Bertrand Marchal a émis des réserves sur la valeur du témoignage d'Héroid).

14. Dans une lettre adressée à Georges Jean-Aubry, citée par François Lesure, *op. cit.*, p. 112. Voir également la note 12 de cette même page, qui confirme le lieu de cette audition.

15. Selon Bertrand Marchal, cette lettre fut écrite le 23 décembre 1894, soit le lendemain du concert. Léon Vallas, quant à lui, notait qu'elle avait été envoyée à Debussy "à la sortie du concert, le 22 décembre 1894" (*Achille-Claude Debussy*, Paris, P.U.F., 1944, p. 172)

HENRI GONNARD

16. Cf. Edward Lockspeiser, *Debussy*, Paris, Fayard, 1980, pp. 197-198 et Jean-Michel Nectoux, *op. cit.*, p. 58

17. Dans cette perspective, voir Viviane Mataigne, "Une Analyse du «Prélude à l'Après-midi d'un faune» de Claude Debussy", in *Analyse musicale (Textes fondamentaux et grandes analyses d'hier et d'aujourd'hui)*, n° 12, juin 1988, pp. 89-102

18. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 51

19. *Ibid.*, p. 273 (*La Revue bleue*, 2 avril 1904)

20. Jean-Michel Nectoux, *op. cit.*, p. 62

UNE INFLUENCE MALLARMÉENNE SUR LE POÈTE PROVENÇAL JOSEPH D'ARBAUD

Les relations de Mallarmé avec les écrivains provençaux sont bien connues : elles débutent alors qu'il est encore à Tournon, en juillet 1864, par l'intermédiaire d'Emmanuel Des Essarts, qui l'invite à Avignon où il lui présente les fondateurs du Félibrige, Joseph Roumanille, Théodore Aubanel, Jean Brunet et, le mois suivant, Frédéric Mistral. Puis ces relations deviennent évidemment directes et plus fréquentes durant la période avignonnaise - de l'automne 1867 jusqu'au départ pour Paris en 1871 - période pendant laquelle Mallarmé fréquente les félibres et rend régulièrement visite à Mistral(1). Il nous reste, de part et d'autre de cette période, une très intéressante correspondance engagée dès les premières rencontres, et qui durera jusqu'à la mort de Mallarmé, avec Mistral, Aubanel, Roumanille - et nous renvoyons aux éditions de ces lettres, procurées par Charles Chassé en 1924 (dans le *Mercur de France*), puis par la *Correspondance* et récemment par Lawrence A. Joseph dans le septième volume des *Documents Mallarmé*, en 1980.

De ces contacts, dans lesquels entra souvent une véritable amitié, subsiste aussi le témoignage des oeuvres dédiées à des parentes de ces poètes provençaux: le sonnet *Sainte*, écrit en novembre 1865 pour Madame Cécile Brunet, qui est marraine de Geneviève Mallarmé, et plus tard le poème "*Tout à coup et comme par jeu...*" adressé en juillet 1890 à Thérèse Boissière, fille de Roumanille.

Joseph d'Arbaud (né à Meyrargues en 1874, mort à Aix-en-Provence en 1950) est lié au mouvement félibréen d'abord par tradition familiale: son grand-père maternel, Joseph-Valère

Martin (1808-1879), est un érudit local de Vaucluse, auteur de quelques pièces provençales signées le "Félibre des Melons" (il était de Cavaillon...), qui s'est piqué de littérature française dans son jeune âge, à l'époque du Romantisme; et sa mère, Marie-Louise Martin (1834-1917) a publié en 1863 chez Roumanille un recueil de vers provençaux, *Lis Amouro de Ribas* ("*Les Mûres des Rives*")(2).

Puis, tout jeune, à partir de 1890 environ, d'Arbaud fréquente lui-même les félibres, à Avignon, justement, où il est collégien puis lycéen, jusqu'à son baccalauréat en 1893. Il appartient à la génération des "jeunes félibres" des années 1890-1900, groupée autour de Mistral et de *L'Aidli*, le journal que l'auteur de *Mirèio* a fondé en janvier 1891 avec Folco de Baroncelli, lointain cousin de d'Arbaud. Celui-ci y publie ses premiers vers provençaux, en 1894,(3) et il y signera d'autres textes dans les années 1898-1899; c'est là qu'à la mort de Mallarmé Mistral donnera le seul article qu'il ait écrit sur lui(4), et que d'Arbaud citera vingt-cinq ans plus tard dans sa propre revue, *Le Feu*. Dans cet article, Mistral appelle Mallarmé *l'estreluca pouèto*, c'est-à-dire "le poète visionnaire"(5) et le montre, "comme Daudet, comme Arène, Des Essarts, Bonaparte-Wyse et autres, (...) le long du Rhône, assistant et participant à *l'espandido felibrenco*" (l'épanouissement, l'expansion du Félibrige); puis il reproduit intégralement la lettre que l'auteur de *Hérodias* lui avait adressée le 1er novembre 1873, où il lui demandait de participer à son projet d'une association internationale de poètes, invitation à laquelle Mistral, jaloux de sa liberté, et surtout aux prises alors avec une période difficile(6), ne donna pas suite.

De l'intérêt de ces provençalisans de la "deuxième génération" pour Mallarmé, nous avons des attestations particulières. L'une concerne Jules Boissière (1863-1897). Jeune félibre très apprécié de Mistral, il épouse en 1891 la fille de Joseph Roumanille, Thérèse, qui est liée d'amitié à la famille Mallarmé depuis son enfance (et qui par ailleurs correspondra avec d'Arbaud). C'est elle qui présente Boissière à Mallarmé, à qui il voue un véritable culte, et il s'ensuit une correspondance intéressante et fournie, couvrant cette période

des années 1890 - elle a été publiée en 1971 par Carl Paul Barbier dans le troisième volume des *Documents Mallarmé*. Une autre indication nous est fournie précisément par une lettre de Boissière dans laquelle il fait part à Mallarmé de conversations le concernant avec des félibres amis de d'Arbaud, dont Pierre Devoluy (1862-1932). Pierre Devoluy - qui, dans sa jeunesse, attiré par le symbolisme, s'est essayé aux vers français(7) - aura surtout un rôle de meneur ("bon poète et capitaine", dit Boissière à Mallarmé): d'Arbaud le soutiendra dans sa politique régionaliste et collaborera de façon suivie, par des envois de poèmes, à son journal *Prouvènço*.

Ainsi, à l'époque des célèbres "mardis", le nom et l'oeuvre de Mallarmé sont présents à divers titres dans ce milieu félibréen avignonnais accueillant le jeune d'Arbaud; et, cette présence, il va la retrouver à Aix-en-Provence, où ses parents l'envoient, à l'automne 1894.

Là, il s'intéresse à la poésie et aux mouvements régionalistes plutôt qu'à des études de droit qu'il n'achèvera d'ailleurs pas; plus que l'Université, il fréquente dès 1895 ce milieu intellectuel aixois qu'Edmond Jaloux décrit dans ses *Saisons Littéraires*, où il consacre une page à d'Arbaud(8) lequel, à son tour, lui consacra des articles dans sa revue *Le Feu*. Il y rencontre Paul Souchon, Xavier de Magallon, Lionel des Rieux, Louis Le Cardonnel, avec Emmanuel Signoret et Joachim Gasquet qui lui présente Edmond Jaloux en 1896. C'est le moment où les querelles d'esthétique semblent se cristalliser autour du "cas Mallarmé"(9). Pour donner une idée de l'importance de Mallarmé dans cette période de la vie littéraire aixoise, il faut renvoyer, bien sûr, à la *Crise des valeurs symbolistes* de Michel Décaudin(10), mais aussi à la thèse de Marie-Louisa Crapoulet-Elcombe sur *Le rôle d'Edmond Jaloux et du groupe marseillais des écrivains dans le renouveau méridional et dans la littérature française : 1895-1914* (Université d'Aix-Marseille, juin 1966), et à l'ouvrage de Marcelle Chirac, *Aix-en-Provence à travers la littérature française* (1978).

Parmi ces jeunes auteurs de l'"école d'Aix", Edmond Jaloux reconnaît le rôle prépondérant d'Emmanuel Signoret et de Joachim Gasquet dans la "renaissance provinciale". Emmanuel Signoret (1872-1900) correspond avec Mallarmé, qui sera le parrain de son fils; mais il a pour lui un sentiment ambigu(11) — signalons que Signoret est un ami d'Adolphe Retté, qui vers 1895 s'insurge contre la "détestable influence de monsieur Mallarmé"(12), — et néanmoins très fort, ainsi qu'il l'exprime dans une lettre adressée à Gasquet en janvier 1898: "Tu sais mon culte lent mais choisi pour cet admirable génie."(13)

Nous insisterons davantage sur Joachim Gasquet (1873-1921), car il va devenir l'un des meilleurs amis de Joseph d'Arbaud. Gasquet a lui aussi des attaches provençalisantes: il épouse, en janvier 1896, Marie Girard, reine du Félibrige et fille du poète provençal Marius Girard, ami de Mistral. D'Arbaud racontera - comme Edmond Jaloux - les réunions chez Gasquet, où se forme un cénacle, et où Gasquet apparaît comme un initiateur: " Nous découvrons l'Art, la Pensée, la Vie, dit d'Arbaud. Nous nous découvrons nous-mêmes" (*Le Feu*, 1er juillet 1926, numéro spécial consacré à Gasquet). Or Gasquet a précisément pour Mallarmé une admiration sans borne, qu'il exprime en termes dithyrambiques dans ses revues. *La Syrinx*, d'abord, revue au titre évocateur qu'il a fondée en 1892, et qui, si elle ne dure qu'un an, a la particularité d'accueillir des jeunes fervents de Mallarmé promis à un grand avenir littéraire: Paul Valéry, André Gide, Pierre Louÿs...(14); ce sera, par exemple, en juillet 1892, dans une "Prose à Camille Mauclair": "...doux comme la mer, et fort comme elle, il est ce printemps, Mallarmé". Puis, en mai 1896, J. Gasquet lance la revue *Les Mois Dorés* avec Joseph d'Arbaud, qui signe la chronique "Pour nos franchises méridionales" et défend avec passion le "Provincialisme". Cette fois, les centres d'intérêt sont beaucoup plus diversifiés; Gasquet est alors très attiré par le Naturisme de Saint-Georges dé Bouhélier, mais on retrouve dans *Les Mois Dorés* la même expression hyperbolique d'un culte pour Mallarmé: il y proclame que le "siècle qui vient"... "vit déjà, magnifique et

total, dans l'âme entière de Stéphane Mallarmé ..." (n°3, juillet 1896), il oppose aux générations précédentes de poètes le "grand Stéphane Mallarmé" qui "choisit dans l'ombre avec ses mains conscientes des diamants qu'il ouvragea..." (n°4, août 1896, préface aux *Vers dorés* d'Emmanuel Signoret) émet "l'espoir d'être entendu de lui" (n°6, octobre 1896), et enfin affirme que "ce qui manquait surtout aux nobles esprits qui ont précédé notre génération et auxquels nous devons tant de pures et précieuses acquisitions, c'était une volonté égale à leur intelligence. M. Stéphane Mallarmé seul parmi eux fut un héros, un homme magnifique et total. Lorsque dans un être l'intelligence atteint une telle hauteur, c'est que tout l'organisme intérieur, toute l'âme qui le résume est d'une qualité définitive. Ses poèmes sont les monuments les plus purs que possède notre langue."(n°8, janvier 1897).

Mallarmé a donc une place de choix dans l'esprit d'une revue à laquelle d'Arbaud, qui écrit des poèmes français à cette époque, collabore. Au moment où l'étudiant aixois se lance dans la littérature, l'auteur de *L'Après-midi d'un Faune* est une référence majeure dans les débats littéraires, aussi bien du côté provençal que du côté des cercles littéraires aixois d'expression française.

Il faut maintenant se demander si Joseph d'Arbaud a été marqué, et de quelle façon, par cette présence de Mallarmé dans tous les milieux qu'il a fréquentés. D'abord, reconnaît-il une influence, avoue-t-il quelque fascination mallarméenne ? Question difficile, car, à interroger les très nombreux articles de d'Arbaud dans la revue *Le Feu*(15), qu'il dirige de 1917 à 1937, l'on constate très vite que s'il écrit avec beaucoup de facilité, sous divers pseudonymes, au sujet du régionalisme ou de la tauromachie, il est en revanche particulièrement discret dès lors qu'il s'agit d'art et de littérature(16). D'Arbaud semble éprouver de l'indifférence, ou même une sorte de malaise, devant les débats d'esthétique. Il écrit très peu sur les œuvres des autres, et, s'il donne des articles sur Mistral, ils ne sont guère profonds.

Sur ce fond de réserve, un article tranche, dans *Le Feu* du 1er mars 1924: à propos d'une préface de Georges Duhamel pour une anthologie de la poésie française, d'Arbaud s'indigne d'une "injustice française" dont est victime Théodore de Banville. C'est, semble-t-il, le seul article littéraire important de d'Arbaud, et il n'est pas indifférent qu'il soit l'occasion pour d'Arbaud d'affirmer une prédilection qu'il partage avec Mallarmé. D'autant plus que l'on constate des convergences de fond avec le texte des *Médallions et Portraits* (Théodore de Banville, paru dans le *Mercure de France* en février 1892): dans la consécration, d'abord, de Banville comme grand poète lyrique, et dans la nécessité de dépasser les *Odes Funambulesques* et de connaître Banville par *Les Exilés*. "Banville? écrit d'Arbaud, Ah! oui, les *Odes Funambulesques*... Et personne ne sait ce que l'on veut dire, lorsqu'on nomme *Les Exilés*. (...) Songez: un puissant orateur, en dépit de son éloquence, ne gardant que la gloire d'un calembour; le grand sonneur de lyre (Mallarmé dit "le son même de la lyre") laissant à l'avenir l'écho affaibli d'une ritournelle! (...) Il y a *Les Exilés*. Et cette brassée de lauriers devrait à elle seule, sans le malentendu qui l'accable, ranger Théodore de Banville parmi les quatre ou cinq grands poètes lyriques du XIXe siècle." Et plus loin: "Que tous ceux qui aiment encore les grands vers et veulent en prendre le temps, saisissent le livre; qu'ils connaissent dans sa joie, dans son héroïsme et dans sa splendeur, dans sa gravité puissante, le Banville de l'*Exil des Dieux*, et du *Festin des Dieux* et d'*Hésiode* et de *La Cithare*." Tout ceci s'inscrit dans la ligne du texte de Mallarmé: "...pour marquer que ce n'est pas, par l'étincellement de la gaîté (encore qu'il inventa du coup, avec les *Odes Funambulesques*, le comique versifié ou issu de la prosodie, rimes et coupes), ni par l'ironie, dardée souveraine; bien d'après la nécessité d'un rôle vierge et jusque maintenant inconnu, que l'auteur des *Cariatides* et des *Exilés*, du *Sang de la Coupe*, des *Odelettes*, des *Améthystes*, de *Nous Tous*, *Sonnailles et Clochettes*, *Dans la Fournaise*, enfin d'un théâtre prestigieux, pour ne rien dire de tant de prose égalée par sa seule conversation, représente, à travers les somptuosités, les

ingénuités et les piétés, l'être de joie et de pierreries, qui brille, domine, effleure".

Par ailleurs, si d'Arbaud, mis à part ce chaud plaidoyer pour Banville, n'écrit pas d'articles littéraires de fond, la littérature française ou étrangère occupe toutefois une place non négligeable dans la revue *Le Feu* - même si celle-ci est avant tout un "Organe du Régionalisme Méditerranéen"; le nom et l'oeuvre de Mallarmé y sont présents indirectement à travers l'évocation du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune de Debussy*, tenu comme une oeuvre "d'envergure vraiment réussie"(17), dont les "longueurs exacerbantes" incitent, obligent à la danse(18). On relève encore un quatrain sur Mallarmé de Germaine Emmanuel-Delbousquet (*Le Feu*, 1er mars 1925), un article de Frédéric Mistral neveu consacré aux rapports de Mallarmé avec les poètes provençaux(19). Quant à d'Arbaud lui-même, il parle de Mallarmé à l'occasion, dans les échos et chroniques de sa revue(20). Ainsi, lors du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Mallarmé (*Le Feu* du 1er novembre 1923), il reprend les "curieux souvenirs que consigne Frédéric Mistral neveu, aux colonnes de *l'Eclair* de Montpellier": et il s'agit à nouveau de cette lettre de Mallarmé en 1873 proposant à Mistral une "franc-maçonnerie" de poètes. Au numéro suivant, le 15 novembre 1923, d'Arbaud signale dans d'autres revues deux articles concernant l'amitié de Mallarmé et d'Aubanel. Et en 1924, d'Arbaud reproduit une partie d'un discours prononcé à l'inauguration de la plaque commémorative de Tournon.(21)

Au bout du compte, notre sentiment est mitigé: les points de contact sont multiples et bien attestés, mais on a le sentiment que ces contacts ne sont pas approfondis, pas exploités. Faut-il en déduire que d'Arbaud est resté en deçà de Mallarmé, comme si Mallarmé représentait une avancée trop audacieuse? Pour une part, l'hypothèse est recevable, au moins à titre provisoire. Rappelons la façon dont Mistral, dans cet article de *l'Aiòli* cité par d'Arbaud, traite Mallarmé de poète *estreluca* — terme qui peut signifier "hurluberlu" (d'après le dictionnaire de Mistral), ou encore les lettres d'Aubanel à Ludovic Legré, citées

aussi par d'Arbaud(22), où Aubanel avoue sa perplexité envers les "abstractions inouïes" de son ami. Et peut-être faut-il faire état, à propos du groupe aixois, des "comportements contradictoires" de Signoret à l'égard de Mallarmé, tantôt admiratif et amical, tantôt qualifiant l'auteur du *Faune* de "hautes ruines".

Joseph D'Arbaud aime en art la simplicité, et il est certain qu'il a été beaucoup plus sensible à l'idée de "communion de l'homme et des choses naturelles et simples"(23) qu'il a pu trouver exprimée par les naturistes et, avant eux, par Mistral. Cela étant, il se montre aussi très attiré par le Parnasse - son admiration pour Banville en est l'illustration, et là sans doute faut-il tenir compte de la tendance de cette génération à revenir au Parnasse. On conçoit donc que le Mallarmé qui influence d'Arbaud soit d'abord le Mallarmé admirateur de Banville, le Mallarmé du *Parnasse Contemporain*. Ce sont en tout cas des oeuvres "anté-mallarméennes" que d'Arbaud commence par écrire, vers 1900-1910. La critique a en effet souvent parlé de l'aspect nettement parnassien du recueil des *Cant Palustre*(24) (*Les Chants Palustres*), que l'on inscrit volontiers dans la filiation des *Trophées* de Hérédia(25) - des sonnets tels que *Lou Barquié* sont effectivement très proches des sonnets des *Epigrammes et Bucoliques*, comme "Le Chevrier", "Les Bergers", "Le Laboureur". Mais c'est dans *Lou Lausié d'Arle*(26) considéré par Edmond Jaloux comme "le plus beau recueil de vers provençaux parus depuis Mistral"(27), que nous trouvons des convergences textuelles avec les poèmes mallarméens du *Parnasse Contemporain*.

Le premier à avoir évoqué Mallarmé à propos de Joseph d'Arbaud fut le poète provençal Max-Philippe Delavouët, dans la revue *Fe*, en 1960(28) : *Lou Lausié, miés que li Cant Palustre, belèu, es lou pouèmo d'uno terro que part d'Arle pèr ana fin qu'à la mar. Car es pas trop de nouta que la mar, discretamen, ié jogo un rampèu vers la mai grando liberta, - ço qu'es l'aboutissamen lougique de la leiçoun camarguenco: terro, desert e aigo, pièi mar à la perfin. Arribo meme à d'Arbaud de rejougne Mallarmé ("Le Laurier, davantage que*

les *Chants Palustres*, peut-être, est le poème d'une terre qui part d'Arles pour aller jusqu'à la mer. Car il n'est pas superflu de noter que la mer, discrètement, y bat le rappel vers la plus grande liberté, - ce qui est l'aboutissement logique de la leçon camarguaise: terre, désert et eau, et tout au bout, la mer. Il arrive même à d'Arbaud de rejoindre Mallarmé"). Et Delavouët cite la dernière strophe du poème *Cansoun de Primo* :

*Vène, parten. Alin, la barco es arnejado,
Couchen l'aspro malandro e la malancounié,
Vène, que lou Labé boufant soun alenado,
Escampo à la liunchour lou crid di marinié.*

Viens, partons. Là-bas, la barque est prête,
Chassons l'âpre mal et la mélancolie,
Viens, car le vent du Sud poussant son souffle
Emporte au lointain le cri des mariners.(29)

Certes, on pourrait se demander - à cause du dernier vers - s'il ne faut pas remonter directement au *Parfum Exotique* de Baudelaire. Mais le mouvement, dans le *Vène, parten...* semble bien avoir été donné par le "Fuir, là-bas fuir !" et "Je partirai !" de *Brise Marine*. De même, ce *Couchen l'aspro malandro e la malancounié*, correspond assez à ce désir mallarméen, que souvent d'Arbaud partage, d'abolir une réalité déprimante.

Brise Marine trouve encore un écho dans le poème *Dins lou Jardin Flouri* ("Dans le Jardin Fleuri"); adressé à une jeune fille rêvant d'évasion dans un jardin, il renferme l'image du coeur emporté par la mer, comme en souvenir de ces vers:

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe

On y retrouve aussi les "chants des matelots" (*un port plen de cansoun*, "un port plein de chansons"), et à nouveau ce mouvement de fuite:

CÉLINE MAGRINI

*Se, soulo au calabrun, en regardant la mar,
Regretouso dis erso e di pais estrange,
En niflant dins lou vènt lou prefum dis arange
As senti, sus toun cor, mounta lou soungé amar;*

*Aubouro-te ! La mar luisis, quaucun te crido,
Arregardes pas mai la coulour de moun cèu,
Camino : s'abrivon lis aucèu,
Lando, cor asardous, vers li costo flourido.*

Si, seule au crépuscule, en regardant la mer,
Regrettant les vagues et les lointains pays,
En respirant dans le vent le parfum des oranges,
Tu as senti, sur ton coeur, monter le songe amer ;

Lève-toi ! La mer brille, quelqu'un t'appelle,
Ne regarde plus la couleur de mon ciel,
Chemine ; devant toi s'élancent les oiseaux,
Va, coeur aventureux, vers les rives fleuries.

Pour d'autres passages, l'influence mallarméenne est aléatoire. Elle se réduira, parfois, à un simple écho, au hasard d'un vers comme dans *Toun noum : A l'eros, l'azur soul alargue sis caresso !* ("qu'au héros, l'azur seul prodigue ses caresses!"). Ou bien une rencontre d'images, comme dans *Primo Aubo* ("Aube naissante"), qui semble emprunter aux *Fenêtres* l'image d'un homme malade et fiévreux appuyant sa tête contre une vitre où il peut rêver à des clartés absentes. Mais d'Arbaud ne dépasse pas le prétexte ; loin de devenir un symbole de l'art, la vitre pour lui reste simplement le lieu du rêve frustré. Un autre poème, *Flour de Sansouiro* ("Fleurs de Camargue"), énumère diverses fleurs, mêlant à l'herbier sauvage de Camargue les fleurs précieuses et idéales du Parnasse. Mais il est difficile de dire si elles sont précisément un souvenir des *Fleurs* de Mallarmé - qui appartiennent, elles aussi, au jardin parnassien.

Toutefois, comme beaucoup d'autres pièces du *Lausié d'Arle*, *Primo Aubo* contient l'image du laurier amer -

amertume de la poésie qui se confond ici à l'amertume de la terre salée de Camargue:

*Dóu Lausié verd que se tanco
Ai davera l'auto branco
Aparas vòsti man blanco
Au fuiun de l'aubre amar.*

*L'amar Lausié ! Dins mi sounge,
léu lou vese, ramo d'or...*

Du Laurier vert qui se dresse,
J'ai atteint la haute branche,
Tendez vos mains blanches
Au feuillage de l'arbre amer.

L'amer Laurier ! ... Dans mes songes,
Moi, je le vois, rameau d'or...

Pour un mistralien, ces vers sont explicites qui contiennent une allusion directe aux premières strophes de *Mirèio*, où la "haute branche", la "branche des oiseaux", est le symbole de la plus pure poésie(30). Mais le laurier nous rappelle Dante, et le "Dante, au laurier amer" du sonnet *Contre un Poète Parisien*, quoique vraisemblablement d'Arbaud n'ait pas pu lire ce poème (puisque jusqu'en 1933 il n'avait paru que dans un journal de Dieppe, en 1862(31) - à moins que Des Essarts, dédicataire du poème, ne l'ait communiqué aux félibres ?). Plus certainement, d'Arbaud a pu être frappé par ce vers des *Fleurs* : "Et ce divin laurier des âmes exilées", d'ailleurs cité isolément dans l'extrait d'un discours sur Mallarmé qu'il reproduira dans *Le Feu*(32). Car pour d'Arbaud le laurier signifie aussi l'exil - et tout à la fois la compensation de l'exil - thème constant dans son oeuvre poétique et romanesque (le personnage central de son oeuvre majeure, *La Bèstio dóu Vacarés*, sera un exilé) et dans sa vie même, puisqu'après un exil volontaire en Camargue, la maladie lui a imposé un triste séjour en Suisse, et surtout l'a banni définitivement de sa terre d'élection, la Camargue(33) - ce n'est

donc certainement pas une simple coïncidence si dans son admiration pour Banville d'Arbaud marque une prédilection particulière pour *Les Exilés*.

Nous parvenons ainsi à la grande source d'inspiration de d'Arbaud, la Camargue, célébrée d'abord dans le recueil des *Cant Palustre*, tableaux par lesquels d'Arbaud a créé en Provence son mythe camarguais. Parmi eux une scène de bord de mer, à l'heure où midi engourdit tous les corps et les réduit au silence, dans le poème *A Levant* ("Au Levant"), attire notre attention avec ce détail:

*Li satire sadou, qu'an dourmi lou matin,
Alounga sus la bauco, à la calo di pin,
S'estiron, enlourdi pèr lou cant di cigalo.*

Les satyres ivres qui ont dormi tout le matin,
Allongés sur l'herbe à l'abri des pins,
S'étirent, la tête lourde du chant des cigales.

La présence des satyres, dans cette langueur de midi, renvoie à la fin de *L'Après-midi d'un Faune*:

Non, mais l'âme
De paroles vacantes et ce corps alourdi
Tard succombent au fier silence de midi:
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Fugitif dans ce court poème, le personnage du satyre ou du faune devient le héros du chef-d'oeuvre de Joseph d'Arbaud, *La Bèstio dóu Vacarés* (*La Bête du Vaccarès*) publié en 1926 dans la collection des *Cahiers Verts* de Grasset(34). C'est un récit fantastique ; coïncidence intéressante, d'ailleurs, que cette mise en scène d'un faune dans un conte à la façon d'Édgar Poë(35). Dans la Camargue du XVe siècle, un gardian raconte sous forme de journal inachevé ses rencontres avec une "Bête" à cornes de bouc, aux pieds fourchus (*si bato*

fourcudo), et "à face humaine" (*un carage d'ome*), qui se dit demi-dieu, dernier survivant de l'antique paganisme, dont la vieillesse misérable et persécutée s'est réfugiée dans les déserts du Vaccarès. Entre la Bête et le solitaire hanté par sa présence se lie une relation ambiguë et poignante, mais qui, dans la seconde partie, se distend jusqu'à la disparition de la Bête.

La *Bèstio* a évidemment derrière elle toute une ascendance de satyres et de centaures, chez les poètes du XIXe siècle que fascine l'idée de double nature dans l'homme "à la fois divin et bestial"(36). Et à sa parution, en 1926, on se rappela le *Centaure* de Maurice de Guérin et le *Khirôn* de Leconte de Lisle, qui ont en commun avec le roman de d'Arbaud de présenter le discours d'un demi-dieu vieillissant, dernier de sa race, racontant sa jeunesse. On a parlé aussi du *Satyre* de Victor Hugo, ou de *Heredia* - en pensant à *La Fuite des Centaures*, ou au *Chevrier*, dont l'image du satyre faisant danser le troupeau avec sa flûte correspond, en plus anodin, à la scène du sabbat dans *La Bèstio dóu Vaccarés*(37).

Mais à notre connaissance, la critique a négligé *L'Après-midi d'un Faune* - que l'étude de Mireille Fouque sur *La Bèstio dóu Vaccarés*(38) ne mentionne même pas — rien non plus dans la thèse de Hans-Joachim Unger sur la littérature camarguaise(39) —. L'on peut s'en étonner, car la *Bèstio* de Joseph d'Arbaud a peut-être avec le poème de Mallarmé des rapports plus profonds qu'avec ses autres prédécesseurs: notons au préalable que, là encore, apparaît le lien à travers Banville, puisque la critique voit dans *L'Après-midi* au départ un poème dans l'esprit de Banville(40).

Il y a en effet dans le roman provençal un passage où les coïncidences nous semblent très nettes. Il s'agit de ce moment où, tout comme Macarée ou Khirôn, la Bête raconte au gardian sa jeunesse perdue de demi-dieu et lui fait le récit de sa dernière conquête féminine. Tout se passe comme si la Bête était une sorte d'"anti-Faune", le Faune de *L'Après-midi* mais déchu et agonisant, qui revivrait dans sa vieillesse une scène de séduction semblable à celle de *L'Après-midi*, mais privée de sa fougue, et de l'espoir présomptueux qui la concluait. La situation est classique: de part et d'autre, un paysage paludéen,

sicilien ou camarguais, et le faune en chasse ayant la vision soudaine d'une forme blanche (la *Bèstio* voyant surgir du taillis une *formo blanco* et le Faune pour qui "ondoie une blancheur animale" sont bien, comme le Satyre de Hugo, "Nuit et jour poursuivant de vagues formes blanches").

Mais à partir de là les deux textes frappent par le parallélisme de leurs oppositions. Le Faune de Mallarmé est au midi de sa force, et son récit est plein de clartés solaires :

O bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envie de soleils ma vanité sacage...
[...]
Inerte, tout brûle dans l'heure fauve.

Le rapt amoureux a donc lieu en plein soleil, - "sous un flot antique de lumière[...], dans les clartés et les frissons, ô pierreries!" — et il est très rapide ; d'un mouvement le Faune ravit les nymphes et les emporte sous un rosier:

Je les ravis, sans les désenlacer, et vole
A ce massif, haï par l'ombrage frivole
De roses tarissant tout parfum au soleil,
Où notre ébat au jour consumé soit pareil.

A l'inverse, la dernière conquête de la Bête est nocturne:

Un cop, lou darrié - i'a tant de tèms! - en bouscant, uno niue, en casso, veguère fusa dins lou fourni uno formo blanco. ("Une fois, la dernière - il y a si longtemps! - en errant, une nuit, en chasse, je vis se glisser sous le taillis une forme blanche.")

La Bête saisit sa proie avec la même rapidité que le Faune, mais cette fois elle la tire hors du taillis (*lou fourni*), pour la mettre dans le clair de lune : *Vouguère caressa si bouco de femo. Me lancèrè, l'agantèrè dins mi bras, la poutirère dóu sourne, au clar de luno* ("Je voulus caresser ses lèvres de femme. Je bondis, l'emprisonnai dans mes bras, l'attirai hors de l'ombre, sous la lune claire").

Le Faune et la Bête se souviennent ensuite de la réaction de leurs captives. Si les vierges du Faune tressaillent,

Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille! la frayeur secrète de ma chair

celle de la Bête ne fait aucun effort pour lui échapper, et ne manifeste aucun courroux : *M'arregardè e, sènso bataia pèr se desfaire, se boutè, tristasso, à sourire* ("elle me regarda, et sans même un effort pour se dégager, elle se mit tristement à sourire"). Seulement, ce n'est plus ingénuité de vierge, mais lassitude, car elle est vieille, elle aussi, la Bête ne s'en aperçoit qu'alors, et le tressaillement de la chair est mort en elle : *Ai las! si gauto èron passido, sa bouco n'avié ges de dènt e dins sis iue fres coume uno aigo, veguère que l'amour s'èro, pèr sèmpre, atura* ("Hélas! ses joues douces étaient ridées, sa bouche n'avait plus de dent, et dans ses prunelles de source, je vis bien que l'amour s'était tari à jamais."). C'est la Bête elle-même alors qui la laisse aller, pour une autre raison que le Faune ayant les bras "défaits": *La bandiguère, la leissère ana sènso mai dire*, ("Je la délivrai, la laissai partir sans une parole").

Observons enfin l'antagonisme des conclusions : le Faune se console en pensant à ces "autres" à venir, la Bête soupire que celle-là est bien la dernière : *Fuguè bèn la darriero, o, la darriero que, desenant, ague rescountra* ("c'est bien la dernière, oui, la dernière que j'ai rencontrée désormais").

A ce rapport inversé entre les deux monologues s'ajoutent d'autres convergences, plus vagues, mais peut-être plus importantes.

Le personnage du chèvre-pied tel qu'il est conçu par d'Arbaud ressemble en bien des points à tous les autres satyres, il a le même usage de la flûte de roseau, à la différence que, comme le Faune de Mallarmé dont le pipeau met en fuite le troupeau de naïades, l'instrument de la Bête n'est pas

exactement la syrinx qui charme les bois : par elle l'image des troupeaux entraînés par la musique se transforme en vision d'un fantastique sabbat rassemblant en une ronde infernale les taureaux de toute la Camargue. Avec sa flûte, la "Bête" cherche à ressusciter sa puissance perdue, à retrouver un état de bonheur antérieur, un peu comme le Faune pour qui, disait Thibaudet, "reste, après l'état perdu d'innocence heureuse, le rêve qui en recompose les ombres, la flûte qui en répand le souvenir"(41).

Nous semble encore mallarméenne cette vague idée d'impuissance, d'échec, qui fait l'intérêt des personnages de *La Bèstio dóu Vacarés*, (aussi bien le gardian que le demi-dieu). Les autres sources sont soit purement faunesques et sans idée d'impuissance (c'est le Satyre plutôt glorieux de Hugo), soit mythologiques, s'intéressant à une vieillesse dont la sagesse fait la force, et il n'est aucunement question d'amours ratées - si ce n'est le satyre de la *Diane au bois*(42) de Banville, Gniphon, qui se plaint de sa virginité et de ne pas être aimé.

On ne retrouve pas non plus dans les sources présumées de *La Bèstio* cette incertitude face au réel qui est au centre de *L'Après-midi*, et dont d'Arbaud a fait un principe romanesque - et il faut bien dire que c'est avec cela qu'il est allé le plus loin dans la création littéraire. D'Arbaud est vraiment "un homme au rêve habitué" ; sa poésie est certes une poésie des choses concrètes et des êtres simples, à la Anna de Noailles parfois(43), mais elle est hantée par des mirages, des illusions ou des songes. Il n'y aurait qu'à relever les occurrences des mots *soungé, sounja, pantai*, pour se faire une idée de l'importance de ce thème dans sa poésie comme dans ses romans. La particularité du songe chez lui est de prendre la forme d'un mirage, qui est en soi un phénomène tout à fait réel dans le contexte camarguais, mais que d'Arbaud aurait défini(44) comme "une sorte de transposition de la vision où le coefficient personnel de chaque individu joue le premier rôle". Le mirage est donc une illusion dans laquelle la personnalité de l'individu a une grande part ; une illusion dans laquelle il s'investit, une projection, au sens matériel du terme, de son propre rêve.... Ne sommes-nous pas très proches, là, de la

définition de l'acte poétique donnée par le Faune : "un souhait de tes sens fabuleux..."?

Or, précisément tout le principe de *La Bèstio dóu Vacarés* repose sur une fascination pour le mirage, sur une oscillation entre le rêve et la réalité, et sur l'idée de dédoublement qu'elles finissent par apporter. L'interrogation jusqu'à la fin reste celle-ci : le gardian est-il obsédé par une rencontre fantastique ou par la transposition de ses fantasmes dues aux fièvres paludéennes? En cela le roman de d'Arbaud hérite du conte de Poë ou de Maupassant. Mais le gardian est hanté par le doute du Faune: "Aimai-je un rêve? (...Ou si les femmes dont tu gloses / Figurent un souhait de tes sens fabuleux?). Le doute concerne non seulement la nature de la rencontre (vision ou réalité) mais son objet. Le Faune hésite un instant - cygne ou naïades - , mais son parti est vite pris. L'hésitation du gardian, elle, est constante, et elle prend plusieurs formes. La Bête est-elle, comme elle le prétend, un demi dieu, ou est-elle un démon? Et en dépit de son passé de faune séducteur, le gardian hésite à déterminer son sexe. Et ainsi le gardian finit par ne plus même savoir comment nommer cet "être": *Aquel èstre que, dins iéu, ausave plus apela la Bèstio*, "cet être, qu'en moi-même je n'osais plus appeler la Bête". Et pour l'un et l'autre l'incertitude même de la vision crée en quelque sorte la nécessité de la dire, pour la conjurer ou pour la "prolonger".

Reste à confronter la fin de ces deux textes. Dans les dernières pages du roman, le gardian depuis longtemps n'a pas revu la "Bête" qui le hantait, l'effrayait, mais dont l'absence l'affecte plus encore ; et il écrit : *Reprendrai lou cartabèu que se me vese à poutado de ié marca de nouvèu* ("Je ne reprendrai ce cahier que si je me trouve en mesure d'y noter quelque circonstance nouvelle"). Il laisse seulement entendre qu'il ira voir ce qu'est devenue une souche à deux racines, dont l'image l'obsède depuis qu'il l'a aperçue à demi engloutie dans un gouffre de fange, le "Grand-Abîme". Mais il ne reprend pas le cahier, abandonnant le lecteur sur une dernière incertitude. L'on se demande si, dans sa fièvre de retrouver cet être dont on ne sait s'il n'est pas un nouveau Horla(45), il n'a pas été lui-même englouti par le Grand-Abîme. Alors les derniers mots du

gardian semblent une émouvante résonance du tout dernier vers de *L'Après-midi d'un Faune*: "Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins."

En conclusion, comment répondre à propos de Joseph d'Arbaud à la question de ce colloque, "Mallarmé a-t-il eu des disciples?" ? Le double contexte de sa formation littéraire lui donnait de quoi devenir un disciple de Mallarmé, encore que ces déterminations, l'époque, les relations provençales, la fréquentation des cercles aixois aient pu aussi l'inviter à une attitude ambiguë. De fait, s'il arrive à d'Arbaud dans les années 1900-1910, avec les *Cant Palustre* et le *Lausie d'Arle*, de s'approcher de Mallarmé, il le fait par le côté parnassien; mais le d'Arbaud de *La Bèstio dóu Vacarés*, pourrait bien avoir été plus loin, avoir plus profondément médité sur *L'Après-midi d'un Faune*, non seulement pour le personnage, mais pour les principes littéraires de ce roman qui est son chef-d'oeuvre.

Ainsi Joseph d'Arbaud nous semble présenter le cas intéressant d'une progression créatrice dans laquelle Mallarmé a peut-être joué le rôle d'un point avancé dont on se rapproche, en gagnant en perfection.

CÉLINE MAGRINI
Université de Provence

NOTES

1. Cf. Lawrence A. Joseph, "Mallarmé chez les félibres", dans les *Documents Mallarmé*, VII, Nizet, 1980, p. 350.
2. Sur Valère et Marie Martin, cf. Claude Gehin, "L'héritage poétique de J. d'Arbaud", revue *L'Astrado*, n°14, 1977, p. 58-72.
3. *En remembranço dôu dilun 13 d'avoust 1894*, *L'Aiòli*, n° 133, 7 septembre 1894.
4. *L'Aiòli*, n° 278, 17 septembre 1898.
5. Selon la traduction que Mistral donne de ce mot, à la même époque, dans la laisse LX du *Pouèmo dôu Rose*.
6. Sur cette période de la vie de Mistral, cf. Claude Mauron, *Frédéric Mistral*, Fayard 1990.
7. Devoluy a publié en 1902 un recueil de poèmes "hermétiques" ; cf. Emile Ripert, "Pierre Devoluy", n° spécial du *Feu*, mars 1934, p. 74-75 : "ce polytechnicien, ce jeune officier d'Arras, symboliste, disciple de René Ghil" (...) " la voilà bien, en 1892, la poésie pure, et comme l'on conçoit l'amitié qui devait lier peu après Pierre Devoluy et Paul Valéry!", et Léon Teissier, "Pèire Devoluy, pouèto", revue *Calendau*, n° 98, avril-juin 1943.
8. *Les Saisons Littéraires*, 1896-1903, Editions de la librairie de l'Université de Fribourg, 1942. "Les fontaines du cours Mirabeau", p. 105-106 : "Je revois Joseph d'Arbaud, à vingt ans, mince, pâle, charmant, parfait dandy, (...) récitant un poème d'une voix chaude et monotone. Une strophe était-elle inachevée : "Ici deux vers manquent", disait-il, sans s'interrompre. Gasquet racontait sur lui mille légendes balzacziennes."
9. Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914*, éd. Privat, Toulouse, 1960, p. 31.
10. *Id.*, chapitre "Renaissance provinciale", p. 128-140.
11. Cf. Emmanuel Signoret, *lettres inédites à Joachim Gasquet*, présentées et annotées par Louise Mallerin, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1988, note p. 24-25 : "Signoret à vis-à-vis de Mallarmé des comportements contradictoires : il admire l'artiste, le vénère, le choisit sans hésitation pour succéder à Verlaine comme Prince des Poètes (...). Par ailleurs, le tenant pour le représentant d'une forme de poésie périmée, il énonce contre lui des jugements féroces." (Ainsi dans *Le Saint-Graal* du 1er janvier 1893). Plus loin, Louise Mallerin parle d'un "revirement complet", en 1896 (p. 191).
12. Cf. M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, p. 30.
13. Cf. Emmanuel Signoret, *lettres inédites à Joachim Gasquet*, p. 214.
14. Paul Valéry, qui a vingt-et-un ans, donne plusieurs poèmes repris pour la plupart dans *L'Album des vers anciens*; André Gide donne deux poèmes signés André Walter; collaborent aussi Paul Souchon, Marius André, Edouard Aude, Camille Mauclair, Pierre Devoluy, Lionel des Rieux, Tristan Klingsor, Charles Le Goffic ...
15. Revue fondée le 1er mai 1905 à Marseille par Emile Sicard; interrompue pendant la guerre, elle reprend le 1er janvier 1917, devenue un *Organe du*

Régionalisme Méditerranéen, avec Emile Sicard pour directeur et d'Arbaud pour rédacteur en chef. A la mort de Sicard, en 1921, d'Arbaud prendra la direction du *Feu*.

16. Cf. l'article de Claude Mauron, "Joseph d'Arbaud critique d'art", dans la revue *Lou Liame* (Draguignan), n° 70, (p. 73-80) et n° 71 (p. 114-122), 3e et 4e trimestres 1978.

17. *Le Feu*, 15 février 1918, "La révolution debussyste et le mouvement musical contemporain", par Jean de Queylar.

18. *Le Feu*, 1er novembre 1919, "La musique", par François de Fortis.

19. "Barbey d'Aurevilly, Stéphane Mallarmé et les félibres", *Le Feu*, 1er décembre 1923.

20. Echos signés Pierre Ficheron, pseudonyme transparent renvoyant à ses attaches camarguaises (*ficheiroun* : trident de gardian).

21. *Le Feu*, 1er août 1924. Après quelques mots de présentation, d'Arbaud se contente de citer un "beau passage" du discours de Parnin : "Ah! *ce divin laurier des âmes exilées*, Mallarmé ne s'attendait guère à le voir briller en ce lieu"...

22. "C'est un brave coeur et une magnifique organisation de poète, mais qui se fourvoie dans des abstractions inouïes : c'est dommage !" (lettre du 16 août 1866) et: " Ce sont tous trois (il est aussi question de Catulle Mendès et de Villiers de l'Isle-Adam) des Parnassiens et des Impossibles. Leurs thèses ne sont pas du tout amusantes, et leur poésie est diantrement dans les nuages." (lettre du 8 août 1870). Ces phrases, reproduites par Ludovic Legré en 1894 dans *Le Poète Théodore Aubanel, Récit d'un témoin de sa vie*, sont reprises par d'Arbaud dans sa chronique de novembre 1923, par Frédéric Mistral neveu dans son article sur Mallarmé et les Félibres.

23. Joachim Gasquet, "Juin" (éloge de Saint-Georges de Bouhélier), *Les Mois Dorés*, n° 2, juin 1896.

24. Poèmes parus dans diverses revues de 1905 à 1908, puis en 1919-1920 dans *Le Feu*. Ils n'ont été édités en recueil qu'en 1951, après la mort de d'Arbaud (Paris, Horizons de France), et plus récemment dans les *Obro Pouëtico*, Cavaillon, 1974.

25. Cf. entre autres, Marcelle Drutel, "L'Obro de d'Arbaud", dans *La France Latine*, n°47, Juillet-septembre 1971, p. 10-30. Et aussi Jan-Calendau Vianès, *L'Espelisoun de l'Autounado*, in n° spécial Joseph d'Arbaud, *La France Latine*, n° 61-62, 1er-2ème trimestres 1975 : "*I'a dins sa pouèsio proun de resson d'aquéu simboulisme mai o mens descasèn, que vènon mai precisamen de Samain, d'Ano de Noailles o d'Enri de Regnier. Mai n'i'en a d'autre que vènon, aquéli, di pouèto parnassian, Banville pèr eisèmple.*"

26. Poèmes parus en revues de 1905 à 1910, édités en recueil par *Le Feu* en 1913 ; réédition en 1925, et dans les *Obro Pouëtico*.

27. *Les Saisons Littéraires*, p. 106.

28. Printemps 1960, p. 39 à 43.

29. Les traductions françaises sont dues à d'Arbaud lui-même..

30. *Iéu la vese, aquelo branqueto,
E sa frescour me fai lingueto!*

*Iéu vese, i ventoulet, boulega dins lou cèu
Sa ramo e sa frucho inmourtalo...
Bèu Dièu, Dièu ami, sus li alo
De nosto lengo prouvençalo,
Fai que posque avera la branco dis aucèu!*

"Moi, je la vois, cette branchette./ et sa fraîcheur provoque mes désirs! -/Je vois, au souffle des brises, s'agiter dans le ciel / son feuillage et ses fruits immortels... / Dieu beau, Dieu ami, sur les ailes / de notre langue provençale, / fais que je puisse atteindre la branche des oiseaux! "

31. D'après l'apparat critique de l'édition des *Oeuvres Complètes* de Mallarmé par Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Flammarion, 1983, t. 1, *Poésies*, p. 127.

32. Cf. supra, et note 20.

33. En 1898, d'Arbaud abandonne ses études de droit et l'agréable vie aixoise pour vivre en Camargue et devenir éleveur de taureaux. Mais au début de l'année 1905, il apprend qu'il est atteint de la tuberculose. Il lui faut partir dans un sanatorium de l'Ain puis à Montana, dans le Valais, où il demeurera jusqu'à sa guérison, au printemps 1911.

34. Réédition dans la collection des *Cahiers Rouges*, 1985.

35. "C'est", dit B.A. Taladoire de *La Bèstio dóu Vacarés*, "au meilleur sens du terme, une histoire extraordinaire. Je pense ici à son Arthur Gordon Pym.", dans le volume collectif *Siècle pour deux poètes, Marius Jouveau et Joseph d'Arbaud*, Saint-Remy-de-Provence, 1960, p. 63.

36. Victor Hugo, "Le Satyre" (*La Légende des Siècles*), v. 69.

37. Marcel Coulon, dans la *Nouvelle Revue du Midi* (n°5, septembre 1926): "[...]Maurice de Guérin nous a donné avec *Le Centaure* un exemple sans équivalent jusqu'ici mais qui maintenant ne sera plus seul.[...] Ce poème reproduit quelques échos de la galopée du *Centaure*, mais sans qu'il faille parler d'imitation.[...]Plongé en pleine source panthéiste d'Arbaud a fait des rencontres dont il ne faut pas le blâmer, mais le louer, surtout quand elles témoignent de sa familiarité avec le Leconte de Lisle des grandes fresques, celui de *Khirôn*, celui du *Corbeau*. Il puise où les autres ont puisé, et Chénier, et le Hugo du *Satyre*, et le Hérédia des belles médailles, un breuvage qui ne leur doit rien de direct." Et pour le rapprochement avec "Le Chevrier" des *Trophées*, cf. J.-P. Tennevin, "La Bèstio dóu Vacarés e la mitoulougió", bulletin *Lou Felibrige*, 1993.

38. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice, 1980.

39. *Die Literatur der Camargue, Eine literatugeschichtliche und motivkundliche Studie zur Regionalliteratur in der Provence*, Verlag UNI-Druck, 1969.

40. Cf. Léon Cellier, *Mallarmé et la morte qui parle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 121 : "Le Monologue d'un Faune est, sous tous ses aspects, un hommage à Banville." Et Bertrand Marchal, dans l'édition des *Poésies* de Mallarmé de la collection Poésie/Gallimard, Paris, 1992, p. 217 :

"Cette églogue, pour laquelle on a multiplié les sources, du mythe antique de Pan et de Syrinx jusqu'au *Second Faust* de Goethe, au *Satyre* de Hugo ou à la *Diane au bois* de Banville..."

41. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, N.R.F., 1926, p. 399.

42. "Comédie héroïque en deux actes", créée à l'Odéon en 1863, parue dans les *Comédies*, éd. Lemerre. Paris, 1892.

43. Cf. le mémoire de maîtrise sur *Lou Lausié d'Arle* d'Annette Hugues (Faculté des Lettres d'Avignon, 1978). Annette Hugues confronte *Le Coeur Innombrable*, paru en 1901, au *Lausié d'Arle* (qui lui emprunte une épigraphe), et trouve non seulement des similitudes formelles mais une thématique commune, la communion avec la nature comme source d'inspiration. Notons qu'Anna de Noailles a eu des relations d'amitié Frédéric Mistral, et qu'elle fera partie d'une éphémère Pléiade formée par Gasquet à qui d'Arbaud sait gré de s'être plu, "le premier", "à célébrer la gloire de Mme de Noailles" (*Le Feu*, 15 mai 1924).

44. D'après Mathieu Varille, cité par M.-Th. Jouveau dans *Joseph d'Arbaud*, Nîmes, 1984, p. 84.

45. Il définit lui-même sa relation à la "Bête" comme "une terreur, une amitié, un mystère; et un remords" (*uno pòu, uno afeiracioun, un mistèri; un regrèt tambèn*).

CAMILLE MAUCLAIR, LE RENÉGAT.

Parmi ceux qui, dans les années 90, firent partie du petit cénacle des mardis, et apparurent à des titres divers comme les héritiers de Mallarmé, Séverin Faust - Camille Mauclair de son nom de plume - constitue un cas quelque peu particulier. Dans la perspective qui nous occupe - la question problématique de la descendance mallarméenne -, il nous intéresse moins par sa continuité effective avec l'auteur d'*Hérodiade* que pour les motifs, emblématiques croyons-nous, de sa rupture avec lui.

Il ne sera donc pas question ici d'exhumer, à des fins comparatistes, les *Sonatines d'automne* ou *Eleusis, causerie sur la cité intérieure* : la dette à Mallarmé en est trop claire pour mériter qu'on s'y attarde davantage sans risquer la lapalissade. Les contemporains ne manquèrent pas, d'ailleurs, de la relever : témoin cette lettre de Geneviève Mallarmé à son père :

Il [Mauclair] gémit d'un vilain article de Mühlfeld, paru dans *La Revue Blanche*, que tu trouveras ici, et où il est dit qu'*Eleusis*, c'est tes idées et tes phrases.(1)

Or, celui qui se revendiqua comme son fils spirituel opéra, au tournant de 1897-98, une volte-face qui le conduisit, à travers un roman et divers articles, à affirmer l'impossibilité radicale de poursuivre l'entreprise poétique de son maître. Cette rupture, réfléchie et assumée, nous paraît constituer une réponse, quoique à rebours, à la question de l'"école Mallarmé".

* *
*

La rencontre de Mallarmé et de Mauclair remonte à 1891: à la suite d'un article enthousiaste paru à *La Revue Indépendante*, le jeune homme, intronisé par Pierre Louÿs, est admis aux séances du mardi. Assez vite, il entre dans l'intimité du maître. Sept ans plus tard -au début de 1898- paraît, chez Ollendorff, un roman à clés, intitulé *Le Soleil des Morts*, où, sous le pseudonyme de Calixte Armel, se dessine, sans ambiguïté possible, la figure de Mallarmé. A n'en pas douter, ce roman - pour lequel Mauclair avait d'ailleurs obtenu l'assentiment de son personnage(2) - constitue un hommage aussi bien au poète qu'à l'homme. Hommage que Mauclair réitérera d'ailleurs à de multiples reprises, dans les décennies qui suivent. Mais ce témoignage d'admiration est aussi un adieu. Avec *Le Soleil des morts*, Mauclair se détourne, pour des motifs que le roman a précisément à charge d'explicitier, de celui dont il fut, sept années durant, le disciple.

Roman d'initiation, *Le Soleil des Morts* retrace, dans une perspective pour le moins pessimiste, le trajet d'un jeune écrivain, André de Neuze, qui emprunte ses traits essentiels à Mauclair lui-même.

C'est sur son entrée dans le salon de Calixte Armel -*alias* Mallarmé- que s'ouvre le premier chapitre, significativement intitulé "l'Elite". Celui qui va devenir le dernier disciple de Calixte Armel n'est, lors de cette cérémonie, pas tout à fait vierge en matière de littérature. Il est l'auteur, déjà, de poèmes et d'essais, qui ont eu l'heur de plaire au maître: ce dernier l'accueille par ces mots:

Il y a longtemps que nos pensées s'étaient rejointes...

La vocation mallarméenne serait-elle de l'ordre de la prédestination?

Que de fois, dans l'éloignement de la province, de cette Touraine où s'était éveillée son adolescence, [...] il avait souhaité se trouver en face de ce Calixte Armel, dont il se faisait l'idéal même de l'artiste! (3)

Armel est “celui qui avait influencé mystérieusement sur ses songes et y paraissait comme un initiateur, presque un Dieu.”(4) C’est ce rêve, cette influence à distance qui a déterminé, chez le jeune homme, la vocation littéraire. Appel quasi mystique, donc, et qui semble appartenir au domaine de l’occulte. Trente-sept ans plus tard, revenant sur l’ascendant exercé par Mallarmé, Mauclair devait affirmer encore:

J’insiste sur ce point: Mallarmé ne nous *enseignait* pas. Mais il faisait bien mieux: par l’enchantement de sa parole et de sa personne, il mettait chacun de nous, si je puis dire, en *état de poésie*. (5)

De fait, dans *Le Soleil des morts*, le terrain proprement stylistique n’apparaît nullement comme un enjeu: on y chercherait en vain un débat explicite sur la question de l’influence littéraire. C’est plutôt en fonction d’une éthique spécifique que semble pouvoir se définir le discipulat mallarméen. De l’écriture, des œuvres particulières, il n’est, pour ainsi dire, pas question. Et l’on ne saurait manquer d’être frappé, à la lecture du roman, par le peu de place qu’y occupe, pour le héros, l’activité d’écrire à laquelle il se prétend voué. André de Neuze, tout bien considéré, est un écrivain qui n’écrit pas, ou du moins, rien qui mérite d’être mentionné. La rencontre du jeune homme avec celui qui avait fasciné ses songes adolescents paraît inaugurer pour lui une période de stérilité, dont la fin du roman ne précise pas si elle est définitive ou non. En tout état de cause, tout au long de ce livre qui retrace une année de vie, s’ouvre sur la rencontre du maître et du disciple et se clôt sur leur définitive séparation, il n’aura été question que de littérature, mais rien, somme toute, n’aura été écrit.

Car ce n’est pas, dans la perspective adoptée par Mauclair, l’écriture elle-même qui est en jeu dans le rapport à Mallarmé. Selon lui, l’influence stylistique de l’auteur d’Hérodiade se réduit à rien:

Et quant aux formes mêmes de de l’œuvre de Mallarmé, personne n’en a fait usage que lui. A peine deux ou trois tournures de phrase, une

certaine manière de placer les épithètes appliquées au sujet entre virgules, et un usage momentané de l'infinitif comme participe présent, pour produire un effet spécial, ont-ils passé des écrits du poète à ceux de quelques uns de ses amis. C'est tout ce qu'on peut constater, c'est à dire presque rien. (6)

Mauclair, en accord sur ce point avec Gide(7), souligne l'impossibilité de toute imitation; l'enseignement du maître est avant tout une leçon d'individualité:

Que restera-t-il de Stéphane Mallarmé? Ecartons d'abord le "mallarmisme" qui est une invention des journaux. Je crois avoir fait suffisamment sentir par tout ce qui précède que Mallarmé fut un homme sans disciple, et absolument inimitable, parce que rien ne peut être détaché de son œuvre, et que quiconque emprunterait son système serait obligé de tout construire à sa mesure et d'être aussi original que Mallarmé lui-même. (8)

C'est donc moins par une lignée esthétique particulière que par une éthique de l'entreprise littéraire, que se définit le disciple. Adopté comme un fils spirituel par Armel, de Neuze rejoint "l'élite", le camp de ceux qui, dédaigneux du succès public, entrent en art comme on entre en religion. C'est cet engagement total, dont le refus de la vie réelle constitue le douloureux revers, qui est érigé en règle de conduite et en gage de fidélité. Peu à peu, cependant, l'exigence de ce renoncement devient insoutenable. Révolté par le spectacle d'une société que ne traverse plus aucune lueur d'idéal, le héros, incapable de cantonner son existence, comme l'a fait Calixte Armel, à l'univers des idées pures, ressent violemment l'appel de la vie et de l'action, sans être pour autant capable de l'affronter.(9) Le premier coup de canif au contrat prend, bien entendu, une forme féminine. Hésitant entre son amour pour Sylvaine, la fille d'Armel, réputée impossible à conquérir, et la belle Lucienne Lestrage, de Neuze tombe dans les bras de la femme fatale. Trahison? Le cas est ambigu. Car le disciple ne fait ici que recommencer la douloureuse aventure qui fut celle de son maître; Lucienne Lestrage est un double d'Édith Wollmann, la

passion de jeunesse de Calixte Armel, à qui elle ressemble étrangement. Mieux, c'est elle, comme réincarnée:

Et comme l'intonation de Lucienne lui évoquait un souvenir obscur, une image indéfinie, André de Neuze tout à coup se rappela, songea à Edith Wollmann; c'était à quinze ans de distance, l'atroce congé de l'actrice à Calixte Armel, que venait de lui signifier Lucienne. Etrange message de la destinée! La ressemblance physique elle-même fortifiait la coïncidence; au maître comme au disciple, les deux têtes d'or d'une dénégation pareille de leur foi. (10)

Cette identité de destinée pouvait sembler la marque d'une prédestination du jeune homme à marcher dans la voie de son aîné. Comme lui, il se voit rejeté par sa maîtresse qui lui reproche son incapacité à imposer son idéal:

Où allez-vous avec vos refus de la vie? A la décomposition! Ah! quand je vous vois là, piétinant, tergiversant, je me dis que malgré tout vous avez tort et que les imbéciles ont une espèce de raison obscure, qu'il y aurait à faire des choses inouïes, et que vous ne les faites pas, vous, intelligents, jeunes, informés, et cela me crispe de colère et de honte pour vous. [...] Ah! non, non, vous cherchez les conseils d'Armel, un homme de génie, soit, mais un isolé, un refusant, seul, avec sa pâle fille triste, dans un coin, parlant mystérieusement de choses spécialisées auxquelles le siècle ne pense plus, et c'est là que vous dérivez les uns et les autres.(11)

Ecœuré, de Neuze regrette alors ses premières amours. Mais, il n'est plus capable, désormais, de se satisfaire du modèle marginal et totalement désengagé que lui propose Armel. Déchiré entre l'appel de la vie et la quête de l'absolu, qui lui paraissent désormais irréconciliables, désesparé, il fait part de ses doutes au maître, lui avouant qu'il a perdu foi en l'idée pure de la littérature. Sylvaine, désespérée, lui signifie alors qu'elle refuse l'amour du renégat de son père. Mauclair n'épargne aucune épreuve à son piteux héros: sur tous les plans - politique, littéraire, sentimental - le marasme est total. C'est dans cette antithèse insupportable de l'art et de la vie que vient s'inscrire ici l'impossibilité d'une descendance

mallarméenne. Le tour de force de Mallarmé, pour admirable qu'il soit, ne saurait en aucun cas faire école et servir de règle de conduite générale. Et le maître lui-même est-il hors d'atteinte? N'y a-t-il rien qui le rattache encore à l'existence commune? Le roman se fait ici plus cruel que la réalité. Lors de l'émeute en forme d'Apocalypse qui vient clore le roman, dans un ultime entretien, le maître et le disciple avouent la vanité de toute quête d'idéal, de Neuze parce qu'il est incapable de vivre selon ses aspirations esthétiques, Armel parce que l'exigence de son art, responsable du désespoir de sa fille, lui apparaît désormais comme porteuse de mort. La conversation n'a rien de réjouissant:

- Pourquoi n'ai-je pas été tué avec les autres? dit André de Neuze. Je suis un raté.

- Et moi, prononça Calixte Armel, que suis-je?(12)

Bien des années plus tard, à l'heure des livres de souvenirs, Mauclair reviendra sur ce mot de "raté", rapportant ce commentaire de Mallarmé:

Mon maître m'écouta en silence, puis me dit: "*Mais, Mauclair, ratés, nous le sommes tous!*"

[...] Que pouvons-nous être d'autre, puisque nous mesurons notre fini à un infini? Nous mettons notre courte vie, nos faibles forces, en balance avec un idéal qui, par définition même, ne saurait être atteint. Nous sommes donc forcément des *ratés prédestinés*; comment nous plaindre de ce destin que nous avons choisi? Plus nous vivons haut et loin, plus nous rêvons l'absolu, et plus nous sommes, par avance, des ratés. Je crois même, poursuivit-il avec un indéfinissable sourire, qu'à ce point de vue, j'ai droit plus que quiconque à l'épithète, droit proportionnel à ce que j'ai osé, insolitement, entreprendre.(13)

L'itinéraire que retrace *Le Soleil des Morts* est donc par essence voué à l'échec. Or, en même temps que la foi en son art, de Neuze a perdu Sylvaine. Rien d'étonnant à cela puisque -lé roman ne cesse de le répéter- elle est l'*alter ego* de son père, sa conscience dédoublée, son incarnation féminine - seule disciple sans trahison. Peut-être est-ce la figure de Sylvaine

qui peut justifier le détour par l'artifice romanesque. L'écart autorisé par le récit de fiction - eût-il un référent réel aussi clair que celui-ci - permet de conférer aux personnages et aux situations une dimension symbolique et interprétative qui eût excédé les droits du biographe.(14) Ici, ce qui intéresse Mauclair, c'est la question du double que pose le personnage de Sylvaine.(15)

On voit aisément quelle stratégie de l'identité se met en place. La seule continuité possible pour Mallarmé, c'est en quelque sorte Mallarmé lui-même. L'idéal littéraire d'Armel, seule sa fille, chair de sa chair, disciple par hérédité, peut l'assumer. Elle veut être, dit-elle, se référant à l'inquiétante héroïne de Poe,(16) sa "Morella", autrement dit une réincarnation à l'identique:

Elle revivait, vivante, la conscience de son père sortie de lui-même.(17)

Irréprochable épigone, sans doute, mais femme: elle n'écrit pas. Misogynie fin de siècle? Pas seulement. Car le stade ultime du projet poétique d'Armel, c'est bien le silence. Les temps viendront où les livres seront devenus un accessoire superflu. Armel prédit sans ambiguïté la fin de la poésie:

Je vous dis que l'art est de trop. Ah! j'ai souvent rêvé que ce délire admirable, cette maladie de créer, de reproduire la vie en la transfigurant selon moi-même, n'était qu'une première étape de l'esprit humain, une façon de s'expliquer à soi seul ce qu'on aime, de s'éduquer les sens et de tenir son âme en éveil, mais qu'un jour viendrait où l'homme serait assez complet, assez habitué à penser avec une beauté constante, pour se passer de cet exercice améliorant. Oui, j'ai songé que l'état supérieur de l'individu serait de tout contenir en soi-même, de n'avoir plus besoin d'appliquer son génie à la recreation des choses pour en jouir, et que de vastes horizons pâles de musique et de silence suffirait à l'être muettement contemplatif. [...] Quel jour que celui où l'on murera les musées comme des nécropoles, et où l'on fermera les livres pour jamais, quand l'enfant lui-même sourira devant eux en disant: "Je n'ai plus besoin de cela pour comprendre la belle vie!" (18)

Dans cette perspective être le disciple de Mallarmé, ce n'est pas seulement écrire comme lui, ni même penser comme lui, c'est être lui: condition que Sylvaine peut seule remplir.

* *
*

Mauclair est d'ailleurs l'un des rares contemporains à avoir, dès cette époque, discerné la ligne d'horizon de la poésie mallarméenne, vouée à rentrer dans le silence qui lui sert d'origine. Cette perspective, élevée, depuis Blanchot, aux dignités du lieu commun, n'a guère été comprise de la génération des mardis.(19) Tandis que les Goncourt prétendaient que l'auteur de la *Préface à Vathek* avait sa place à Sainte-Anne,(20) Paul Léautaud note encore en 1908:

A quel point je suis revenu de cette poésie! Il n'y a plus guère que les fameux sonnets obscurs qui tiennent encore un peu, par leur musique. [...] Quant à la prose de Mallarmé, je n'ai jamais pu comprendre que l'on s'amuse à torturer à ce point la langue. (21)

Trente ans plus tard, Fernand Gregh, tentant de dresser le tableau de la génération symboliste, s'interroge, perplexe, sur la fortune de Mallarmé au XXème siècle:

Par quel sortilège, entre tous les post-parnassiens et pré-symbolistes, ce poète, bien qu'il soit comme disait Mendès, "un auteur difficile" saisit-il et retient-il l'attention de la postérité?(22)

Peut-être tenons-nous là l'un des motifs les plus essentiels de l'impossibilité, pour Mallarmé, de faire école. Son entreprise ne saurait être continuée, parce qu'elle est, en elle-même, un stade ultime, une œuvre dernière, quoiqu'à l'état d'ébauche. Dans cette perspective, la seule voie d'achèvement possible réside, non pas dans la poursuite d'un travail littéraire, mais dans l'avènement d'hommes capables de vivre

poétiquement. Dans cette logique, c'est bien à la politique plutôt qu'à la littérature que doivent se consacrer ses adeptes. Et parmi les amis d'Armel, nombreux sont ceux qui passent à l'anarchisme. Cette tentation, Armel ne la récuse d'ailleurs pas complètement.(23) Il la juge simplement prématurée:

Moi je veux bien, mais j'ai peur qu'ils n'aillent trop vite, tous nos amis; et c'est qu'il ne faudrait pas se tromper, quitter un démon pour en subir un autre! Car là, le danger serait effroyable: se priver de l'art, de l'acte de foi, avant d'être absolument sûr de pouvoir s'en passer, quel problème, quelle angoisse, comme la conscience humaine serait désespérée et chancelante si elle quittait trop tôt ce soutien! (24)

De Neuze lui-même est attiré par cet idéal. Mais il reste une simple tentation: écrire, dans la perspective révolutionnaire, reste une fonction secondaire; quant à agir... André de Neuze n'a pas la foi pour poser des bombes.

Or, cette réflexion sur l'action et sur l'engagement anarchiste semble se référer à un débat réel entre Mallarmé et Mauclair. En 1892, Mauclair, prenant, comme nombre d'intellectuels de son temps, parti pour l'anarchisme, avait écrit dans les colonnes de *L'Endehors*, le journal de Zo d'Axa, violemment engagé dans le débat. C'est dans un article significativement intitulé "Petits Théorèmes d'art social"(25) qu'il affirme la corrélation entre anarchie et symbolisme:

Théoriciens du Beau, dévoués par notre intime passion à la coordination des éléments esthétiques épars dans le monde, nous puisons en cet amour même, si exclusif et hautain, des Idées pures, le sentiment d'une anarchie.

[...]

Ce dilemme s'impose. Trop hautains, trop épris de sensations esthétiques et de notions longtemps et péniblement acquises pour condescendre au sort commun et au nivelage des intelligences dans une vie qui, dès son équation, n'aurait ni intérêt, ni sens: trop imbus du seul amour des entités psychiques et indifférents aux conditions modifiables de la vie, pour méconnaître l'imbécillité et la cruauté des aristocraties factices d'où toute noblesse réelle s'exila [...]:

AINSI NOUS NE POUVONS ETRE QU'ANARCHISTES. (26)

Or, la série d'articles publiés en 1895 par Mallarmé dans *La Revue Blanche* s'organise précisément autour du problème des rapports de l'action et de l'entreprise poétique.(27) Explicitement conçus comme une réponse à un jeune homme en proie au doute, et qui s'interroge sur son besoin d'action, ils constituent, par anticipation, la réponse de Mallarmé au *Soleil des Morts* ; ou plutôt, c'est bien ce débat sur la question de l'engagement et de la possibilité - la responsabilité - d'écrire que le roman de Mauclair vient, trois ans après, et le choix de la rupture étant assumé, résumer et remettre en perspective:

Plusieurs fois vint un Camarade, le même cet autre, me confier le besoin d'agir: que visait-il -comme la démarche à mon endroit annonça de sa part, aussi, à lui jeune, l'occupation de créer qui paraît suprême et réussir avec des mots; j'insiste, qu'entendait-il expressément?

Se détendre les poings, en rupture de songe sédentaire, pour un trépigant vis-à-vis avec l'idée, ainsi qu'une envie prend ou bouger: mais la génération semble peu agitée, outre le désintéressement politique, du souci d'extravaguer du corps. (28)

Car, suivant Mallarmé, la question est claire: la portée du livre, hors du champ même de l'esthétique, est un leurre car:

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. (29)

Ainsi, au fantasme de la conciliation énoncée, au nom de l'idéal, par le disciple, Mallarmé oppose l'irréductible opposition, compte tenu de l'époque, des engagements artistiques et politiques. En 1897, la position de Mauclair a considérablement évolué. Avec *Soleil des Morts*, il affirme l'échec de ces deux idéaux. Mais il les a dissociés, et les considère désormais comme concomitants, mais non pas comme solidaires. Car rien de positif ne les rassemble, ils ne peuvent se soutenir l'un l'autre. Les hommes d'action n'accordent guère de crédit à l'art, qui, inversement, se révèle inapte au combat politique. A la fin du roman, les débris de

l'“élite” littéraire, rassemblés autour d'une tombe, pour les funérailles d'un grand poète méconnu,(30) voient la cérémonie troublée par les éclats d'une émeute anarchiste. La coïncidence des deux événements marque bien l'échec simultané de la recherche de l'absolu, sur le plan esthétique comme sur le plan politique; mais ils ont lieu côte à côte et non pas ensemble. Car ce qui rapproche les deux mouvements, c'est le fond commun de leur nihilisme. L'un comme l'autre sont incapables de rien créer. Cette prise de position, qui est largement à l'œuvre dans *le Soleil des Morts*, Mauclair la renouvelle dans un article consacré à Blanqui,(31) et qui parut au *Mercur de France*, alors que le roman était en chantier:

Le doute sort avec violence de cette noire épopée de la rue: doute de la voix du peuple, doute de la perfectibilité humaine, doute même de l'objet de tant d'efforts. Que voulurent-ils, tous ces morts? C'est ce qui, d'eux, paraît le moins net: leur conception se dérobe, on dirait qu'ils ne savaient que se dévouer et périr pour quelqu'un de plus grand qui ne vint pas, l'Ange stérile de la protestation.(32)

Ainsi, relevant l'antinomie établie par la fin du siècle entre l'idéal et l'existence, Mauclair dénonce violemment l'impasse. A la génération de 1890 qui, groupée autour de Mallarmé, sombra, au nom de l'absolu esthétique, dans une double incapacité à vivre et à créer, il oppose une nécessité de régénérescence:

Pour moi, j'éprouve une lassitude profonde du milieu où j'ai été élevé, de l'atmosphère étouffante de cette génération d'hier que les circonstances faisaient mienne, de son incertitude, de ses controverses [...]: je ressens violemment, parvenu à l'âge d'homme, et respirant avec effort l'époque, le désir de communiquer directement avec ce qui est épars, d'aller droit aux êtres et aux forces, de ne plus les voir à travers un groupe de délicats et d'anémiques, de ne plus faire la moue, de ne plus me confiner dans tout ce bibelotage élégant et nul qu'est l'art de presque tout ce modernisme, de ne plus piétiner sans oser mordre la vie à même, par fausse honte, par crainte de montrer du mauvais goût. Il y a dans ce temps, dans cette ville, dans ce mandarinat, une mortelle ataraxie que je veux fuir. (33)

Ainsi, c'est sur le sentiment d'une décadence que Mauclair fonde sa rupture avec Mallarmé, faisant du maître qu'il renie l'ultime et stérile fleur d'une société épuisée de littérature. Dans cette génération dévoyée, Mallarmé fait figure de solitaire:

Celui-là a prouvé son art de renoncement par une vie de renoncement; hégélien pur, figure entre toutes exceptionnelle, il s'est cloîtré dans les lettres comme dans sa personne, n'a rien attendu que de l'avenir, et a rencontré dans son isolement volontaire une grandeur.
(34)

Dans cette perspective, la tentative mallarméenne, élevant l'art d'écrire à la hauteur de la contemplation mystique, ne pouvait donner lieu, en dépit des légendaires mardis, à quelque phénomène d'école que ce fût. L'originalité absolue de celui qui fut considéré comme un maître de la génération symboliste, fondée sur la négation de l'existence, le condamne à l'hapax, et lui interdit toute postérité. La fidélité à Mallarmé ne pourrait-elle consister qu'en sa trahison?

* *
*

En tout état de cause, la carrière du disciple renégat apparaît comme l'illustration cruelle de sa propre thèse. Celui que Mirbeau surnommait méchamment "Mauclair de la lune"(35), mallarméen, anarchiste et dreyfusard au tournant du siècle, devait finir, du côté de la droite nationaliste et antisémite, "le plus platement patriote et défenseur de l'ordre"(36), perpétuel recalé de l'Académie, poursuivi par une réputation d'imitateur impénitent(37), réduit - suprême honte - à mendier les appuis de René Doumic(38), et sans autre

postérité qu'une mention sur la liste d'infamie publiée, à la Libération, par le Comité National des Ecrivains dans *Les Lettres Françaises*, incarnation exemplaire autant que dérisoire des destinées nihilistes de la fin-de-siècle.

Vérane PARTENSKY

NOTES

1. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, NRF, 1941-1942, p. 678.

2. "Ce moi, qu'il faut paraître et que vous, un des mieux, voulûtes affectionner, vous appartient certes littérairement; et, s'il doit seul rester, que ce soit selon votre vision, Mauclair; à qui plus sûrement me confier? Vous dites qu'il s'achève, dans votre livre, autrement; n'allez pas cependant le faire choir dans l'industrie ni enlever par une dame..." Stéphane Mallarmé à Camille Mauclair, septembre 1897, in *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1959, T. IX, p. 281 (lettre MMDXXXIX).

3. Camille Mauclair, *Le Soleil des Morts*, Paris, Ollendorff, 1898. Cité d'après l'édition Slatkine, collection Ressources, Genève, 1978, p.12-13.

4. *Ibidem*, p. 13.

5. C. Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Bernard Grasset, 1935, p. 88

6. "L'Esthétique de Stéphane Mallarmé", *La Grande Revue*, novembre 1898, repris sous le titre "Les Recherches de Mallarmé" dans *Princes de l'esprit*, Paris, Ollendorff, 1920.

7. "Imiter Mallarmé, c'est folie! Tout au plus pourrait-on, pour d'autres résultats, employer sa patiente méthode, mais imiter le résultat de cette méthode dans la bizarrerie extérieure qu'elle lui doit parfois, c'est aussi sot que de se promener en scaphandre dans les rues, ou d'écrire à l'envers sous prétexte qu'on admire les manuscrits du Vinci." André Gide, "Stéphane Mallarmé", in *Prétextes*, Paris, Société du Mercure de France, 1903.

8. "L'Esthétique de Stéphane Mallarmé", *op. cit.*, note 6
9. Dans un article sur Mallarmé écrit pendant l'été de 1898, Gide écrit: "On regimba, on fit semblant de le haïr; et jamais sa domination ne fut plus rejetée que par ceux qui s'en délivrèrent; ils ne purent le faire qu'à grand éclat, ils réclamèrent le droit de vivre comme si Mallarmé leur défendait d'exister dans quelque autre monde que le sien - par la seule manifestation tranquille d'une beauté morale hors du monde, éblouissante comme celle du solitaire dont il parle, qui *nie* le monde extérieur par la puissance de sa foi." "Stéphane Mallarmé" *op. cit.* note 7, p. 257-258.
10. *Le Soleil des Morts*, *op. cit.*, p. 153.
11. *Ibid.*, p. 149.
12. *Ibid.* p. 255.
13. *Mallarmé chez lui*, *op. cit.* note 5, p. 100-101. Souligné dans le texte.
14. Le genre si particulier du roman à clé, qui connut une fortune immense à la fin du XIXème siècle, apparaît bien comme un genre proprement *interprétatif*. Il s'agit moins, au bout du compte, de retrouver du "réel" sous les masques de la fiction, que de donner sens à l'écart entre le modèle et sa transposition romanesque. Et il n'est pas anodin que Mauclair ait choisi, pour théâtre de sa "rupture" avec Mallarmé l'espace du roman plutôt que celui de l'essai autobiographique, qui eût interdit, ou du moins limité, la portée de l'exégèse symbolique. A moins, bien entendu, de considérer Mallarmé comme un personnage de fiction, et d'annexer les territoires du réel à celui de la création littéraire...
15. D'un point de vue onomastique, le choix du prénom "Sylvaine" ne relève pas du hasard: on sait que l'auteur de *L'Après-midi d'un Faune* présentait, au dire de ses contemporains, quelque ressemblance avec le dieu champêtre dont il a célébré les ébats. Dans *Le Soleil des Morts*, c'est la figure du dieu Pan qui se dessine en filigrane sous celle d'Armel.
16. *Tales of the Grottesque and Arabesque*, 1840. En exergue à la nouvelle, cette citation de Platon: "Lui-même, par lui-même, avec lui-même, homogène, éternel."
17. *Le Soleil des Morts*, *op. cit.*, p. 42. Outre l'influence revendiquée de Poe, peut-être peut-on déceler également, dans cette figure féminine venant incarner la pensée masculine, une réminiscence wagnérienne: à bien des égards, la figure de Sylvaine rappelle celle de Brunhilde.
18. *Ibid.* p. 172
19. Inutile de dire que Valéry constitue une exception incontournable...
20. Samedi 15 juillet 1893, *Journal*, Robert Laffont, T. III, p. 850. On y trouve à plusieurs reprises ce genre de ragots de salon, significatifs de l'ahurissement général face à la poésie de Mallarmé: "Au dîner de Daudet, on cause du symbolisme de Mallarmé qu'on qualifie de roublard. Madame

Rodenbach, qui se trouve à côté de moi, me murmure que sa femme lui a fait confidence qu'il a eu un transport au cerveau, il y a quelques années. Alors, il serait sincère en sa langue logogryphique?..." (5 mars 1891, *Ibid.*, p. 556) .

21. *Journal littéraire*, 29 mai 1908. Cité d'après l'édition Paris, Mercure de France, 1986, T.1, p. 580.

22. *Portrait de la poésie moderne de Rimbaud à Valéry*, Paris, Delagrave, 1939, p. 14. Mallarmé avait, un soir, exposé à Gregh, qui avoue n'y avoir compris goutte, le projet du Livre.

23. Mallarmé lui-même, quoique se tenant relativement à l'écart du débat politique, fut assez proche des courants anarchistes. Il vint témoigner, lors du Procès des Trente, en faveur de Félix Fénéon; il écrivit aux *Entretiens politiques et littéraires* de Vielé-Griffin, qui se réclamaient de cette tendance. Maclair notera d'ailleurs dans *Mallarmé chez lui*: "Et en 1894, lors des mouvements anarchistes illustrés par Ravachol et Vaillant, je l'ai entendu parler avec sympathie de ces tentatives, tout en les jugeant désespérément inutiles. Elles m'enflétraient, ainsi que plusieurs de ses fidèles: il m'opposait avec douceur le calme de l'homme résigné qu'il était depuis longtemps devenu, mais son cœur d'artiste pauvre compatissait toujours aux souffrances et aux colères des pauvres." *op. cit.* p. 141

24. *Ibid.* p. 172.

25. *L'Endehors*, 20 mars 1892. Le sous-titre de cet article, "I. L'Anarchie" fait prévoir un second volet, qui ne viendra pas, Maclair cessant sa collaboration avec Zo d'Axa. On peut se demander si l'attentat de la rue de Clichy, suivie de l'arrestation de Ravachol, n'a pas conduit Maclair à prendre ses distances, peut-être par crainte d'une définitive compromission, avec une presse qui ne s'embarrassait guère de solutions radicales. Maclair passe au *Figaro*, à la fois plus prestigieux et moins compromis.

26. Inutile de souligner l'influence de Barrès sur ces prises de position: on comprend d'ailleurs pourquoi, parmi les autorités successives que Maclair fut accusé d'avoir suivies, l'auteur du *Culte du Moi* occupe une place de choix. On peut d'ailleurs noter que ces arguments, développés sous la bannière anarchiste, seront repris, quarante ans plus tard, par un Maclair rallié aux positions de la droite nationaliste.

27. Dans un article de *La Nouvelle Revue* du 15 mai 1897, "Comment j'étudiai la tristesse", Maclair évoque, sans vouloir en préciser les circonstances précises, une grave crise existentielle traversée en 1895. Quoique la portée des propos de Mallarmé excède largement le problème particulier de leur destinataire, ils pourraient bien prendre en compte précisément le dilemme de l'engagement que Maclair paraît s'être posé dès cette époque.

28. Mallarmé, “L’Action restreinte”, *Revue Blanche*, février 1895. Nous citons, dans cet article, les textes de Mallarmé d’après l’édition des *Œuvres complètes* établie par H. Mondor et J.C Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945. [p. 369]

29. “Crise de vers”, in *La Revue Blanche*, septembre 1895 [p. 366].

30. C’est évidemment à la mort de Verlaine, qui constitua, pour la génération symboliste, un événement extrêmement important, que cet épisode du *Soleil des Morts* fait référence. Il apparaît, dans sa transposition romanesque, comme le signe de la déchéance irrémédiable du mouvement.

31. *Mercur de France*, septembre 1897, T. XXIII, p. 440-449.

32. *Ibid.* p. 443.

33. *Ibid.* p. 447.

34. “Réflexions sur les directions contemporaines”, *Mercur de France*, novembre 1897, T. XXIV, p. 384.

35. *La 628-E-8* (1905), cité d’après l’édition Paris, Union Générales d’Editions, 1977, p. 161.

36. Léautaud, *Journal littéraire* (31. 10. 1929) op. cit.note 21, T. II, p. 416.

37. Sur le bureau d’Alfred Vallette, au *Mercur de France*, trônaient les photographies de Maeterlinck, Verhaeren, Régnier, Paul Adam, Rachilde, Mallarmé, etc... sous chacune desquelles une main facétieuse avait écrit: “Maclair”. (Voir Léautaud, *Journal, littéraire*, op. cit. note 36, T. II, p. 1625, 17 mars 1936.)

38. Critique à la *Revue des deux Mondes*, René Doumic fut l’une des bêtes noires de la génération symboliste. Il s’était notamment distingué, en 1901, par une condamnation sans appel de Paul Verlaine, qu’il accusait de fumisterie.

**LES MONSTRES SYMBOLISTES,
OU LA DÉFORMATION DU CANON:
MALLARMÉ, VALÉRY-JARRY**

"Mallarmé a-t-il eu des disciples?" Voilà une bonne question. Bonne en ce qu'elle nous invite, dans toute sa nudité, à dégager une notion du mot "disciple" - mot fort commun de la "tribu" - par exemple en lui donnant par un texte, les pointes et pirouettes de notre écriture, un sens tant soit peu "plus pur". Bonne aussi parce que, quelle que soit notre approche théorique, la réponse à cette question d'ordre historique, et d'apparence si simple, est loin d'être évidente. Toute réponse, me semble-t-il, se baserait nécessairement soit sur un mouvement d'identification où le concept de rapport maître-disciple se dissoudrait dans une notion très vague d'"influence," (ce que les textes de Mallarmé ont indiscutablement eu de plus en plus, et sur un cercle de plus en plus large depuis le cénacle de la Rue de Rome), soit sur un effort critique de distinction où l'on s'efforcerait de déterminer par un critère "quelconque" qui, parmi tous ces grands et petits canonisés du XXème siècle supposés fidèles au Maître, l'était véritablement.

Une perversion de ces deux démarches: voilà, mon titre le révèle peut-être, ce que sera au fond la mienne. Ne voulant point, d'une part, tourner en rond théoriquement, mais désireuse, de l'autre, d'établir une base d'où me lancer avec une certaine rigueur, je choisis de prime abord une définition du terme "disciple", une définition tirée au hasard (du Larousse du XIXème siècle) et, qui m'a d'autant plus attirée, je l'avoue, qu'elle se présente "absolument". La voici avec ses exemples:

"Disciple (...) - Absol. Celui qui s'attache à la personne et aux doctrines d'un maître: *C'est se tromper que de s'imaginer que la vie d'un véritable DISCIPLE soit autre chose que le retracement de celle du maître.* (Rancé)

Personne qui règle sa conduite ou ses opinions sur l'autorité de quelqu'un: *La nation des docteurs a multiplié aux dépens de celle des DISCIPLES* (De Custine)."

Entendant donc par le mot disciple un attachement très proche qui ne permet point de différence ou de rupture, ma réponse à la question qui nous rassemble, c'est non. Mallarmé n'a pas eu de disciples. Car la discipline qu'il s'est proposée - tout ensemble était par définition (et beaucoup depuis un siècle, d'une manière ou d'une autre, l'ont déjà remarqué) impossible à suivre - ou du moins impossible à suivre par quelqu'un. A mon sens la raison principale en est que cette discipline devait impliquer la réalisation d'un Livre-Théâtre à la fois total (ou universel) et très particulier - opération rituelle d'un "opérateur" dépersonnalisé qui, paradoxalement, aurait nécessairement été lui, Stéphane Mallarmé, aidé par deux douzaines d'assistants - ou peut-être devrais-je dire une douzaine de doubles assistants.(1)

Toutefois cette impossibilité de maîtriser le monde dans et par la littérature - qu'à la différence de Blanchot (et de ses disciples) je ne perçois pas du tout comme un parti pris théorique libérant les textes à venir, mais au contraire comme le vaste projet, manqué faute de temps, de symboliquement les conclure -, cette ambition de célébrer la fin ou l'aboutissement de la littérature est, il me semble, assez bien représentée par une figure double et monstrueuse de la filiation mallarméenne, celle de Valéry-Jarry. Cette figure double, monstrueuse d'abord par le fait même de son bicéphalisme, se présente aussi, il me semble, comme une sorte d'allégorie de la déformation du "canon" (suite de grands hommes et de grandes oeuvres littéraires) à la fin du XIXème siècle, cause et effet entre autres de l'explosion avantgardiste, qui ne permet plus en principe le passage des traditions par des successions naturelles, légitimes, ou linéaires.

Les faces alternatives de notre monstre double sont aussi monstrueuses en elles-mêmes, et sont relativement bien connues d'un côté celle, insupportablement "pure" et "éclairée", de Paul Valéry, ce "monstre d'isolement et de connaissance singulière" comme il appelait (et s'appelait en) Monsieur Teste (2), et de l'autre celle, plus obscure, grossière et multiple, du Père Ubu, du Dr. Faustroll et des nombreux autres avatars d'Alfred Jarry. Qu'appréhendons-nous en considérant ces faces alternatives ensemble? Sûrement pas l'identité de l'unique ou authentique disciple de Mallarmé, mais au moins, me semble-t-il, le caractère de son "héritier" le plus direct, qui malgré ses contrastes et ses oscillations forme, à la façon de la musique et des lettres, en fin de compte "un genre entier". En tout cas, il me semble que Valéry-Jarry s'impose comme la seule postérité de droit de l'oeuvre mallarméenne, telle par exemple qu'elle se propose à Félix Fénéon - un des critiques les plus sagaces de son temps. Pour celui-ci, la monstruosité hybride de cette œuvre provient autant des effets contemporains que des causes mythiques, Mallarmé étant, je cite Fénéon, "issu des amours téatologiques" de l'illustre Sapeck (célèbre dessinateur fumiste et incohérent) et du Père Didon (véritable disciple, paraît-il, du prêtre dominicain Lacordaire). (3)

Mais avant de nous lancer plus loin sur cette piste, ne faudrait-il pas écarter l'obstacle d'un lieu commun, ou si l'on veut, le poids d'une vérité plus simple? Après tout, partout et depuis au moins un demi-siècle, on apprend qu'il y a eu effectivement *un* véritable disciple de Mallarmé, et que ce disciple, c'est Paul Valéry. Déjà en 1912 dans le premier livre critique consacré aux oeuvres de Mallarmé, Albert Thibaudet affirme que Valéry est son héritier le plus direct, et ce au moment même où Thibaudet refuse à Mallarmé une postérité *importante* dans la poésie du XXème siècle. En 1938 il revient sur cet avis, confirmé maintenant par de nombreux témoignages comme ceux de Fontainas, de Dujardin ou de Camille Mauclair, qui en 1935, nous le verrons, appelle lui aussi Valéry "l'héritier le plus direct et le plus profond de la pensée mallarméenne". (4)

Or l'omniprésente ligne qui rattache Valéry à Mallarmé n'est pas sans ambiguïtés - tours et arabesques - qui la rendent fort complexe. Dans quelques articles récents, Jean-Jacques Thomas suggère même que cette filiation au fond est fausse et que Mallarmé survit plutôt du côté de la théorie (5) Après, Mondor qui déjà en 1947, dans *L'heureuse rencontre de Valéry et de Mallarmé*, avait noté l'importance des effets de rejet dans cette relation, Thomas insiste sur quelques remarques de Valéry - telle la dénégation suivante, qui se présente, en effet comme une incontournable rupture:

Sur l'influence de Mallarmé, mon avis brièvement. Elle est comme nulle. Qu'il y ait certains résultats de cette œuvre de précision qui "n'aient pas tardé à passer dans l'industrie", nous le montrons tous.

Rien de plus curieux que la variation de cet effet dans la manière de plusieurs. La courbe de l'imitation monte brusquement, et après un palier de quelques années, descend... Et ce fut comme une maladie. Beaucoup sont heureusement revenus à leur température normale. Il ne faut pas s'en étonner.

Mallarmé ne devait pas avoir d'influence: c'est une proposition qui peut se démontrer. (6)

Sans négliger le fait que cette remarque s'inscrit dans une série d'écrits très ambivalents où Valéry essaie de traiter (et même, je dirais, de maîtriser) une relation d'influence fort complexe (qui en fait - il l'avoue - a dominé toute sa vie), nous pouvons reconnaître avec Thomas que ce n'est pas ainsi généralement qu'un disciple entreprend de répandre la gloire de son maître. Et vu le contexte de ce passage (il s'agit d'une lettre de réponse au livre de Thibaudet), nous pouvons conclure, je crois, que tout au moins en 1912, Valéry refuse ce rôle. D'ailleurs, immédiatement après le passage isolé par Thomas, on trouve une série d'explications tout à fait pertinentes pour mon propos, où Valéry rejette précisément le rôle et les sacrifices du "monstre" imitateur ou continuateur, dont nous verrons qu'il l'assumera plus tard:

Influence, c'est imitation ou continuation. Imiter un être si singulier, c'est crier qu'on imite. Imiter un art si parfait, c'est une désastreuse affaire: cela coûte plus cher que de risquer d'être original.

Et celui bien plus pur qui se donnerait le devoir de prolonger, comme faire plus longtemps vivre, l'inventeur, *en tant que tel*, celui qui songerait à partir d'un point spirituel déjà extrême, ce *monstre* (je souligne) devra pressentir des sacrifices tels, se vouloir de telles défaites, qu'il ne peut y avoir deux hommes de cette espèce; et je ne connais pas le seul qui, peut-être, existe.

Sans juger de la bonne ou mauvaise foi de cet "avis", qui suggère que le "monstre d'isolement" incarné par Monsieur Teste est le double antithétique d'un monstre de servitude que Valéry redoute d'incarner à lui seul, remarquons simplement pour l'instant que l'intronisation de Valéry comme disciple privilégié semble provenir d'un jugement rétrospectif de la critique, et non pas d'un accord avec la volonté du Maître comme il aurait convenu dans le cas d'un disciple plus "absolu".

Que Valéry ait en partie voulu jouir d'une telle position auprès de Mallarmé, tout le suggère (7), peut-être même le surnom "d'évêque" qu'on lui attribue dans le cénacle de la rue de Rome. Mais pour nous assurer que le Maître n'a jamais en fait assigné une telle puissance ou de tels devoirs à Valéry, nous pouvons nous fier, je crois, à la parole de celui-ci, qui, engagé en 1920 dans une controverse sur le projet d'une mise en scène avant-gardiste d'*Un coup de dés*, se décharge clairement de cette responsabilité: "Mallarmé n'a pas fait de testament; jamais, ni par écrit, ni par institution verbale, je ne fus chargé de veiller à ses volontés." (8) Cependant (naturellement) une fois libéré de ce devoir solennel, Valéry ne peut pas s'empêcher de se présenter comme le mieux placé pour l'assumer, surtout par opposition à ces interprètes avantgardistes d'*Un coup de dés* qu'il appelle "treize exécuteurs véritablement non testamentaires."

De fait quelle que soit sa fidélité ou sa connaissance intime de la pensée ou des intentions de Mallarmé, la prise de parole valéryenne à son égard manque, ces exemples le démontrent, de la qualité essentielle de *soumission* qu'un

véritable disciple doit à son maître selon nos critères absolus (le disciple, rappelons-le, est une "Personne qui règle sa conduite ou ses opinions sur l'autorité de quelqu'un"). Pour Valéry, au contraire, la prise de parole au sujet de Mallarmé semble permettre une certaine prise de pouvoir sur celui-ci, phénomène qui se trouve étrangement éclairé par le témoignage de Mauclair que j'ai mentionné plus haut, où les portraits de Valéry par lui-même et par Thibaudet se reproduisent, se compliquent, et se figent. Et ce qui complique le portrait, ce sont surtout les noeuds d'envie et de jalousie qui l'engendrent autant chez Mauclair que chez Valéry. Ainsi, après avoir proclamé sa propre responsabilité dans la première publication de Valéry (qu'il dit inaperçue), à savoir *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Mauclair (qui avoue avec fierté être un disciple raté de Mallarmé) s'acharne à décrire les débuts de celui qui connaît maintenant le succès:

Valéry fut amené chez Mallarmé par Louÿs, comme moi. Et il s'attacha passionnément à l'homme et à l'oeuvre. Nous ne savions pas qu'il deviendrait l'héritier le plus direct et le plus profond de la pensée mallarméenne. Nous soupçonnions moins encore sa propre gloire. Jusqu'à cinquante-quatre ans Valéry (...) a vécu de son fastidieux bureau (...) : il n'avait conservé que quelques camarades littéraires, avec toutes chances de mourir inconnu. Et en cinq années le succès inouï de *La Jeune Parque* a fait du disciple de Mallarmé un académicien fêté en France et dans toute l'Europe, un oracle de la pensée contemporaine. Le plus étonné est Valéry lui-même (...). Il est resté simple et délicieux comme il y a quarante ans aux soirées de la rue de Rome. Tout ce que Mallarmé n'a pas eu son disciple en a été comblé. Au surplus, Valéry procède très librement de Mallarmé comme Ravel procéda de Debussy: il y a eu filiation, et non imitation. (9)

Sans entrer dans le détail (d'ailleurs intéressant) de ce témoignage, on peut remarquer que l'attachement qu'il affirme transparait en fait encore une fois de façon problématique puisque sa vraie nature n'avait été à l'époque ni vue ni connue de Mauclair ni des autres témoins: "nous ne savions pas qu'il deviendrait l'héritier" etc... Ajoutons à cette complication la grande et ironique divergence, soulignée par Mauclair, entre les

destins mondains de Valéry et de Mallarmé - le disciple ayant été comblé de "tout ce que le maître n'a pas eu" (rappelons que pour Rancé, "C'est se tromper que de s'imaginer que la vie d'un véritable disciple soit autre chose que le retracement de celle du maître"), et nous voyons que l'authenticité de la relation représentée s'expose au moins à quelques doutes.

Mais laissons les hommes et venons-en à la question plus importante de "la doctrine." Que fait "le plus profond disciple" de la pensée et du style de son maître? Pour le voir rapidement, juxtaposons deux passages sur la danse où la reprise du maître par le disciple (d'ailleurs passée sous silence par Valéry) "crie" - comme ce dernier l'avait pressenti -d'un côté l'imitation vulgarisante de son style, et de l'autre la dénégation flagrante de son principe.

Le premier passage, célèbre, est l'axiome du Maître sur le ballet:

la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.(10)

Voici la reprise de ce paragraphe de *Ballets* dans *L'âme et la danse* de Valéry:

Elle (la danseuse) est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme si le bond qu'elle a fait y pouvait obéir jusqu'aux nues. Mais comme nous ne pouvons pas aller à l'infini, ni dans le rêve ni dans la veille, elle, pareillement redevient toujours elle-même: cesse d'être flocon, oiseau, idée: d'être en fin tout ce qu'il plut à la flûte qu'elle fût, car la même terre qui l'a envoyée la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme, et à son ami...(11)

Quoi de plus allégorique du rapport entre Mallarmé et Valéry? Dans "plusieurs paragraphes de prose dialoguée autant que descriptive", Valéry dément clairement son Maître tout en

l'imitant ou en essayant de capter son influence. Le contredisant sans gêne apparemment, il réduit la force de son axiome contradictoire en faveur d'une simplification raisonnée, un compromis: la danseuse est une femme qui idéalement n'en serait pas une. Et c'est ce compromis qui permet en dernière analyse une fin heureuse pour la femme-danseuse, ou du moins sa continuation, tout comme, me semble-t-il, la simplification stylistique et conceptuelle de Mallarmé permet à Valéry, retombant des hauteurs-limites signalées par les textes du Maître, une certaine continuation de l'homme-écrivain.

Tournons-nous maintenant de l'autre côté de l'anti-disciple de Mallarmé, et considérons brièvement, mais de face, son héritage tel qu'il se présente en Alfred Jarry - lequel, à la différence de Valéry, n'a pas connu une fin heureuse, ni littérairement (figure toujours occulte, sa place dans le "canon" reste paraît-il instable),(12) ni littéralement, puisque, comme chacun sait, il est mort dans sa propre merdre au tournant du XXème siècle.

Pour fonder ma perspective sur cette filiation monstrueuse qui, je le rappelle, n'aboutit pas au livre idéal, mais à la dissolution du canon - c'est-à-dire, de la notion même de l'Auteur (avec A majuscule) avec celle du Livre -, je ne parlerai pas des nombreux parallèles que d'autres ont soulignés entre les oeuvres difficiles de ces deux écrivains - quoique ces parallèles méritent, à mon avis, d'être poursuivis.(13) Il suffira ici d'en esquisser les bases, de mentionner, après d'autres, avec quelle force et précision la doctrine ou les textes du Maître frappent sur le "linteau" des *Minutes de sable mémorial*, le premier livre de Jarry, par exemple dans la phrase toujours citée: "suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots". (14) Or, à la différence de ce qui se passe chez Valéry, la reprise par Jarry de la parole de Mallarmé ne semble liée à aucun complexe, aucun conflit. En tout cas, elle ne semble en rien menacer sa propre originalité, qui est d'ailleurs tout de suite reconnue par le Maître dans un

hommage en retour qui dépasse, me semble-t-il, le genre d'encouragement et de politesse dont il est prodigue - pour Valéry comme pour ses autres jeunes et vieux amis. Ce que l'hommage de Mallarmé accorde à Jarry c'est précisément, je crois, l'honneur et le droit de l'exception; il reconnaît que si Jarry l'a suivi ce n'est point en s'engageant sur sa propre route (en essayant de l'imiter plus ou moins bien, à la manière de ses autres disciples), mais par le fait même d'avoir trouvé une voie distincte qui touche immédiatement à une limite bien à lui:

Comme vous accomplissez d'abord la première chose qu'il y a et avant tout à faire en venant, mon cher poète: de reculer à *l'infini* (je souligne) la possibilité des vieux terrains littéraires, pour mettre le pied sur quelque chose de vierge ou de bien à vous, sauf à se laisser disperser le reste - cela en le livre exceptionnel que je ferme, les *Minutes de sable mémorial*: où ce qui, chez d'autres, resterait au niveau du falot, par vous atteint, richement, l'Insolite.(15)

Les compliments de Mallarmé pour Jarry sonnent comme la reconnaissance moins d'un disciple par son Maître que d'un égal par son égal, qu'il s'agisse de la poésie "Insolite" (géniale, originale) de Jarry ou de sa pièce *Ubu Roi*, qui est tout l'inverse - œuvre commune, grossière, et de génération collective, représentation fidèle de la foule bourgeoise qui "hante" Mallarmé. N'oublions pas que celui-ci avait seulement projeté, jusqu'en 1896, dans les articles de *La Revue Blanche* et dans ses notes pour le *Livre*, de faire de la foule - monstre hybride, stupide, mais puissant - le gardien du Mystère théâtral.(16) Cela dit, la générosité de ces compliments nous suggère que Mallarmé approuve vivement le fait que Jarry se présente par rapport à lui, son Maître avoué, de façon franche et selon le style moderne, moins en "disciple" qu'en "docteur". (Rappelons que selon Custine "La nation des docteurs à multiplié aux dépens de celle des disciples")

D'ailleurs c'est à Jarry plus qu'à Mallarmé lui-même que revient l'honneur d'avoir non pas réalisé le *Livre* (qui, je le répète, devait être l'Œuvre intégrale du Maître dépersonnalisé) mais mis en pratique partout et dans toute son œuvre le

principe qui devait en constituer la base - reliant finalement le théâtre au Livre et le Maître à la nation. Ce principe est évidemment celui de l'identité des contraires, doctrine mallarméenne qui semble pour l'essentiel échapper aux autres disciples de la rue de Rome, et que, nous l'avons vu, Valéry choisit en fin de compte de nier.

Examinons, brièvement, l'expression jarryque de cette doctrine dans la fameuse nécrologie de Mallarmé, à ma connaissance le seul vrai Tombeau poétique - public et contemporain - offert par un disciple pour commémorer la mort du Maître. Quelle que soit la signification de ce fait, ce texte obscur de prime abord, comme tant d'écrits de Mallarmé et de Jarry, me semble illuminer à la longue, mieux que tout autre, combien ont été terribles les effets de cette mort, et dans quelles conditions ont été laissés les survivants.

La première partie de cette nécrologie, publiée dans *l'Almanach du Père Ubu illustré* de 1899 se compose d'une citation intégrale de "l'Île de Ptyx", chapitre dédié à Mallarmé dans le livre trois des *Gestes et opinions du Dr. Faustroll* (Voyage de Paris à Paris par mer), et hommage auquel le Maître, selon le témoignage de la nécrologie, aurait explicitement donné sa bénédiction avant de mourir, comme il l'avait fait, nous l'avons vu, pour d'autres textes de Jarry.(17) Or, à une différence près, cet hommage, visite jarryque de l'île ou de l'oeuvre mallarméenne, ressemble par sa forme aux autres chapitres de *Faustroll*, que je décrirais comme un ensemble de parodies incohérentes - explosion paradoxale de l'unité de diverses oeuvres - dont la mécanique intertextuelle a déjà été éclairée par Michel Arrivé.(18)

Ce qui rend ce chapitre différent, à mon avis, c'est justement l'insistance de Jarry sur la maîtrise mallarméenne du principe de l'identité des contraires - principe qui pose entre autres que ce qui est unique est nécessairement multiple, que ce qui est à l'un, est nécessairement à tous. Ainsi, à l'intérieur d'un hommage plus général à l'oeuvre de Rabelais, et dans le contexte d'un voyage à travers la communauté artistique (bonne et mauvaise) du "tout Paris", Jarry, par des mots puisés dans une multitude de textes du Maître, arrive à suggérer (ou,

si l'on veut, plus analytiquement, à connoter) ce qui rend son œuvre à la fois une et diverse, et ce qui confère à sa personne la qualité d'être à la fois unique et universel, bref, le statut d'un Dieu.

Dès la première phrase, Jarry insiste sur l'intégrité, sur la qualité unique et entière de l'île-œuvre de Ptyx qui - à la différence de la figure dansante de Valéry - correspond intégralement à son nom: "L'île de Ptyx est d'un seul bloc de la pierre de ce nom, laquelle est inestimable, car on ne l'a vue que dans cette île, qu'elle compose entièrement". L'introduction jarryque au principe mallarméen de l'identité des contraires sous l'aspect particulier du nominalisme poétique n'est point étonnante, car, comme l'a écrit le vénérable I. L. Sandomir du "Collège de Pataphysique" dans son exégèse du mot "ptyx", cette "doctrine" est "proche à un iota près de celle de Jarry". (19) Ainsi, après plusieurs références fragmentaires aux textes de Mallarmé, dont je vous épargnerai l'énumération, (20) Jarry revient encore à la fin du paragraphe sur le point essentiel de la doctrine, montrant qu'elle supprime "les accidents des choses" et nous dispense de savoir si la surface singulière et parfaite de l'île provient en fin de compte de sa structure adamantine ou de l'étendue infinie d'un "liquide équilibré selon des lois éternelles" qui est évidemment la mer elle-même.

C'est dans le deuxième paragraphe de ce texte que se dessine un rapport plus personnel entre Jarry et Mallarmé. Il est intéressant que Jarry l'imagine s'approchant de lui dans un Vaisseau-chaise à bascule - véhicule identique de l'intérieur et de l'extérieur (approprié pour une traversée marine qui passe par la terre ferme), car c'est ainsi (plus ou moins) que Mallarmé se montre dans ses notes pour le *Livre*, où le poète se présente dans un "bercement" marin à la foule endormie, comme celui qui "détient les clefs du sans borne", dans "une vision magnifique et triste", dans "une ville unie comme un seul palais", ou "quelque nef, ville flottante (...) - plus ville du poète futur".(21)

Il y a aussi, dans le paragraphe suivant, récit apparemment véridique et fidèle (22) d'un dernier échange solennel entre le disciple et son Maître, où celui-ci rituellement

transmet ses oeufs peints avec sa poétique à Jarry, une correspondance étonnante avec les notes pour le Livre. Car ces "germes ovales" dont parle la nécrologie et qui, apparus dans *César Antéchrist*, nous avaient déjà appris que de "l'accouplement monstrueux et de la fécondation par le fleuve de la semence ovale de l'oeuf éclora le Zéro", figurent aussi, mais à l'état d'archétype, dans l'Œuvre de Mallarmé, où le contraire identique de "l'Œuf" et du profane en général se révèle être "l'Eglise"(23)

Or, ce que Jarry semble avoir retenu de sa dernière visite avec l'approbation orale de son Maître n'est en fait qu'un écho et une confirmation de la lettre citée plus haut, qui (rappelons-le) bénissait le jeune auteur pour avoir pris le risque de "dispenser" le reste de la littérature, y compris par implication l'oeuvre de Mallarmé lui-même. Ainsi le récit de la visite se clôt sur l'image du Maître qui, en "dispersant la curiosité velue des faunes", etc., recule solennellement quoique "mécaniquement" devant le Docteur, son disciple.

Mais qui est ce dernier? Celui qui emporte les "germes ovales" (œufs de Pâques) de la poétique mallarméenne et à qui, selon les écrits de Jarry et de Mallarmé lui-même, a été accordé le privilège d'en "dispenser les restes", tout en réclamant un statut singulier devant le Maître vivant, s'identifie absolument à tous devant sa mort. Ceci est clairement énoncé dans la deuxième partie de la *Nécrologie*, dont le cœur n'est qu'un témoignage simple - poétique et émouvant de l'enterrement de Mallarmé au cimetière de Samoreau:

La petite église fut sobre et absolue, les deux chœurs plus douloureux d'être faux, les vitraux concilièrent leur pauvreté dans de la lumière comme la foule choisie la pluralité de ses croyances dans l'agenouillement ensemble devant le *catholique* (puisqu'il veut dire quelquefois universel) de la gloire. (24)

Ainsi, devant la disparition du Maître, plus de différence, du moins sous la plume de Jarry, entre ses disciples; ce qui me permet, pour ma part, de voir la différence résolue entre ceux qui, à plusieurs égards, semblent les plus irréconciliables: Jarry

lui-même, qui apparemment fréquenta fort peu la rue de Rome - et Paul Valéry, qui y fait office d'Evêque.

C'est cette dissolution des différences entre tous devant la gloire finale du Maître qui explique, peut-être, pourquoi et comment, à la fin du siècle, les chefs de deux camps qui ne s'entendront guère au XXème siècle (au sujet du Maître comme à tant d'autres sujets), le camp d'une modernité néo-classique et celui de l'avant-garde - s'accordent sans trop de problèmes. Après tout, le premier chapitre de "Céphalogie", quatrième livre de *Faustroll*, intitulé "de la marée terrestre et de l'évêque marin mensonger", est dédié au monstrueux auteur de *Monsieur Teste*, ceci par gentillesse, sans doute, autant que par moquerie. Et Valéry, que ressent-il pour Jarry? Libéré au tournant du siècle, des rancunes qu'il avait proclamées et qu'il proclamerait plus tard à l'encontre de l'avant-garde - soit les amis et la progéniture de Jarry -, l'auteur de *Monsieur Teste* s'unissait, semble-t-il, sans complexe à son frère opposé, en affirmant dans une lettre de 1899 à Pierre Louÿs, apparemment avec une certaine fierté, que du Dr Faustroll il était lui-même en fait, en train d'écrire la vie.(25)

Voilà donc pour le rapport entre les deux têtes de notre disciple monstrueux, "monstres de chair", qui selon Valéry dans une préface tardive à *Monsieur Teste* "rapidement périssent", mais qui "ont existé quelque peu", et dont il n'est "rien de plus instructif que de méditer sur leur destin". (26)

Mais le dernier mot sur le destin et la disparition du divin Maître, laissons-le plutôt, avec Jarry, aux ancêtres, et en particulier à Rabelais. Car c'est à lui que renvoie, comme tout *Faustroll*, la fin de la *Nécrologie* pour le témoignage le plus authentique sur la mort de Mallarmé, du Faune, ou de Pan. Thamoun, a qui l'empereur demande devant toute la cour de Rome "qui estoit cestuy Pan", répond "qu'il avoit esté filz de Mercure et de Penelope." Mais Pantagruel fait de Pan une image du Christ, "veu que il est le nostre Tout, tout ce que nous sommes, tout ce que vivons, tout ce que avons, tout ce que esperons est luy, en luy, de luy, par luy. C'est le bon Pan, le grand pasteur (...) A la mort duquel feurent plaincts,

soupirs, effroys et lamentations en toute la machine de l'Univers (...)"

Ainsi tout comme Rabelais dans le *Quart livre* fait de Pan une allégorie du Christ, Jarry fait de Pan en tant qu'il est tout l'identité ultime de Mallarmé. Et le deuil de Jarry se reflète, je crois, sur le visage de Pantagruel, qui "ce propous finy, resta en silence et profonde contemplation. Peu de temps après, nous veismes les larmes découller de ses oeilz grosses commes oeufz de austruche. Je me donne à Dieu, si i'en mens d'un seul mot" (27)

Mary SHAW
Université de Rutgers

NOTES

1. Pour mon point de vue sur *Le Livre* et l'ensemble de l'oeuvre mallarméenne, voir *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual* (originellement une thèse de doctorat de Columbia University, 1986) Penn State UP, 1993, et quelques essais écrits ultérieurement: "The Discourse of Fashion, Mallarmé, Barthes, and French Literary Criticism, *Substance* 64, "Mallarmé at the Circus: Incoherent Parody," et "Mallarmé Pre-postmodern, Proto-dada" dans *Dalhousie French Studies*, Vol 23 et 25, 1992, 1993, et l'introduction de *Rhétoriques fin de siècle* (Christian Bourgois, 1992) dont les idées sont développées dans "Turning Around the Century: Modernism's Ends," *Le tournant du siècle* (Walter de Gruyter & Co) à paraître en 1994.

2. Paul Valéry, *Monsieur Teste* (Paris, Gallimard, 1929, 103).

3. Félix Fénéon, cité dans *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*. Ed. Daniel Grojnowski & Bernard Sarrazin (Paris, Corti, 1990, 20).

4. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (Paris, Gallimard, 1926) et *Réflexions sur la littérature* (Paris, Gallimard, 1938). André Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry* (Paris, Edmond Bernard, 1930). Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens* (Paris, Messein, 1936). Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui* (Paris, Bernard Grasset, 1935)

5 Jean-Jacques Thomas, "Porte Rimbaud...Impasse Mallarmé", *French Literature Series* 18 (1991, 53-65) et "Mallarmé : Journal", *Mallarmé, Theorist of Our Times (Dalhousie French Studies, Vol. 25, 1993, 35-45)*.

6 Paul Valéry. (*Euvres*. Vol. 1 (Gallimard, 1957, p.1770)

7. Le désir d'un tel rapport est évident dans les lettres de Valéry, qui se vexe souvent de la célébrité de son maître, par exemple, au moment du banquet initié par lui et Gide au Mercure de France, qui avait pris des dimensions beaucoup plus importantes que prévu. Dans une lettre de 1897, Valéry regrette de devoir l'abandonner, ne pouvant jouir avec les autres "fidèles" de la rue de Rome, de son attention exclusive (Stéphane Mallarmé, *Correspondance* (vol. IX, Paris, Gallimard, 1983). En ce qui concerne le surnom d'"évêque", Gide, par exemple, le lui donne dans une lettre de 1891 (*Correspondance Gide-Valéry*, Gallimard, 1955, p. 128).

8 Valéry, *Oeuvres* (*op.cit.*, 623). En fait Mallarmé a fait un testament - l'ordre célèbre de brûler toutes ses notes. Mais celui-ci ne fait aucune mention de Valéry (Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, 1941, p.801).

9 Mauclair, *op.cit.*, 29-31.

10 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Gallimard, 1945 p.304).

11. Paul Valéry, *Oeuvres* Vol II (Gallimard, 1957, p.151).

12 Notons, par exemple, l'absence de Jarry dans *The New History of French Literature* (Ed. Denis Hollier, Harvard University Press. 1989), histoire dont le but est de résister à la description traditionnelle du canon, et où Valéry, lui, occupe toujours une place importante.

13. Voir par exemple l'exégèse du mot "Ptyx" par I.L. Sandomir dans *Cahiers du collège de pataphysique* (10, pp. 35-37), *Organographes* (15-16, 84-85), Noël Arnaud, *Alfred Jarry d'Ubu roi au Docteur Faustroll* (Paris, Editions de la Table Ronde, 1974), les essais de Yves-Alain Favre et de Jean-Pierre Vidal dans *Alfred Jarry*. Ed. Henri Bordillon (Paris, Pierre Belfond, 1985), les "Précisions sur Jarry et Mallarmé" de Yves-Alain Favre (*L'Etoile Absinthe*, 13-14, 1982), et "*L'Amour absolu, rêve mallarméen*" de Henri Bordillon, 1-2, 1979, 29-51).

14. Alfred Jarry, *Les Minutes de Sable Mémorial* (Paris, Mercure de France, 1894). Cette phrase rappelle précisément plusieurs paragraphes de "Crise de vers" de Mallarmé, essai publié en diverses versions en 1886, 1892, et 1896. (Voir par exemple Mallarmé, *op.cit.*, p. 366).

15. Stéphane Mallarmé, *Correspondance* (Vol. VII, Gallimard, 1982, p.95).

16. Voir par exemple dans les "Offices" (*op.cit.* p.390)

17. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Dr. Faustroll. pataphysicien.* (Gallimard, 1980, 51-52), et *Almanach du Père Ubu Illustré* dans *Tout Ubu* (Le Livre de Poche, 1985, 384-385).

18. Michel Arrivé, *Les langages de Jarry* (Paris, Klincksieck, 1972, pp. 99-113).

19. Sandomir, *op.cit.*, dans la note 12.

20. Ce Tombeau est à la fois ouvert et fermé comme ceux du Maître, un hommage cohérent cousu de références pulvérisées à l'unité de l'œuvre, puisées dans un très grand nombre de textes. Dès les premières lignes des rapports intertextuels foisonnent, par exemple, avec les poèmes "Salut", "A la nue accablante tu", "Cantique de Saint Jean", "Ses purs ongles très haut...", "Tout orgueil fume-t-il du soir", ainsi qu'avec plusieurs essais critiques.

21. Stéphane Mallarmé, *Le "Livre" de Mallarmé.* Ed. Jacques Scherer (Gallimard, 1977, 22A).

22. Arnaud présente le témoignage du docteur Albert Haas, selon lequel la visite à laquelle Jarry fait référence eut effectivement lieu: "Un matin vers deux heures, il n'y a plus dans le salon-salle à manger de la rue de Rome, en dehors du jeune Allemand, qu'Alfred Jarry. Pour ses deux hôtes attardés, Mallarmé décrit et loue inlassablement la structure du sonnet. 'Les quatrains étaient deux groupes de colonnes et les deux tercets les côtés du fronton qui couronne le tout!'" (Arnaud, *op.cit.*, 240).

23. Alfred Jarry, *César-Antéchrist* (Mercure de France, 1895) — Stéphane Mallarmé, *Le "Livre"* (*op.cit.* 21A)

24. Selon le témoignage de Thadée Natanson, l'accoutrement provocateur de Jarry lors de la cérémonie (pantalon très sale et chaussures à hauts talons empruntées à Rachilde) ne reflétait en rien ses sentiments: "Dans le visage assez mat, un peu contracté, de Jarry, ses yeux noirs étaient secs. Aucun visage en larmes n'exprimait plus d'affliction" (cité dans Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988, p.224).

25. *Organographes* 15-16. (Vol 2, pp. 26-27).

26. Paul Valéry, préface à *Monsieur Teste* (*op.cit.*, p.16).

27. François Rabelais, le *Quart Livre*, Chapitre XXVIII (Edition R. Marichal, Genève, Droz, 1947, p.138).

LA DANSEUSE ET LE FIGARO

Fortune des théories de Mallarmé sur la danse autour de 1900

For the attitude of those young men, some of them no longer exactly young, who frequented the tuesdays, was certainly the attitude of the disciple.

(Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 1899).

En sombre costume devant sa célèbre cheminée, une danseuse nous regarde. La jambe gauche légèrement avancée, la droite en retrait, les bras projetés avec grâce sur le devant du corps, le port de tête altier, elle s'apprête à entrer en scène. On regrette de la voir coupée au genou: vue d'un peu plus loin, elle eût certainement montré un petit peton, ou, sous le pantalon, un mollet ferme et bien galbé par la pratique du canotage. Tant de grâce déliée n'est point fortuite; elle résulte d'une nette propension à l'ascétisme et au labeur solitaire. Avec tout son laisser-aller apparent, elle est le plus pur produit d'une civilisation occidentale qui a érigé le travail acharné comme condition même de la perfection esthétique.

Pure fantaisie que ce portrait esquissé de Mallarmé en danseuse? Le voici pourtant confirmé par certains textes de Rodenbach, qui fut longtemps son ami. Saluant, dans le *Journal de Bruxelles*, la tournée de conférences entreprise par le maître en Belgique, il parle de ses «gestes arrondis qui semblent unir contradictoirement des gestes de prédicateur et des gestes de danseuse» Il reprend l'image plusieurs années plus tard, dans son grand article nécrologique du *Figaro*, en septembre 1898, où il se remémore une conversation ancienne chez le maître: «Alors Mallarmé, avec sa sérénité souriante, ébaucha un de ces gestes (un peu de prêtre, un peu de danseuse) avec lesquels il avait l'air chaque fois d'entrer dans la conversation comme on entre en scène».(1) Apparemment

convaincante, la métaphore connaît une certaine fortune, puisqu'elle émigre sous d'autres plumes, comme celle d'Arthur Symons, qui, en 1899, retrace les célèbres mardis dans son ouvrage *The Symbolist Movement in Literature* et décrit ainsi le grand homme accoudé à sa cheminée: «one hand, the hand which did not hold the cigarette, would sketch out one of those familiar gestures, *un peu de prêtre, un peu de danseuse*, in M. Rodenbach's admirable phrase, *avec lesquels il avait l'air chaque fois d'entrer dans la conversation comme on entre en scène*».(2) La phrase fait mouche, se transmet de texte en texte et paraît crédible: la danseuse en Mallarmé, la danseuse chez Mallarmé fascine Rodenbach, tout comme la danse chez Rodenbach intéressera vivement Mallarmé. Et ce qui est vrai du poète belge l'est aussi d'autres littérateurs proches du maître, qui s'arrêteront eux aussi à ses réflexions sur la danse et le théâtre, pour leur offrir dans leur œuvre un large écho. Moins exploré peut-être que d'autres, cet aspect particulier de l'influence exercée par Mallarmé sur ses contemporains est pourtant très fécond: il permet de considérer les possibilités d'existence d'un mallarméisme en matière de critique chorégraphique au tournant du siècle. Le maître eut-il des *disciples* en ce domaine? Ses réflexions sur le ballet firent-elles école? Ou encore: que perdent-elles, que gagnent-elles à être insérées dans des textes dont le genre (journaux à grand tirages, romans à succès) diffère radicalement de celui que leur avait réservé Mallarmé? A suivre la trace de ses conceptions chorégraphiques autour de 1900, c'est toute la question d'une vulgarisation possible de Mallarmé que l'on soulève chez ses épigones du mardi, dont on choisira ici le cas exemplaire de Rodenbach, faute de pouvoir étendre le propos à Camille Mauclair et à Arthur Symons. Le cas de Rodenbach est, de loin, le plus riche d'enseignements. Les échanges que le poète belge eut avec Mallarmé se portèrent massivement sur la question du ballet; ils n'eurent pas pour lieu propre les seuls articles littéraires, mais empiétèrent aussi sur la correspondance. Le sort que Rodenbach réserve aux théories de son ami permet d'observer un épigone à l'œuvre, dans toute l'ambiguïté de son travail, et qui, sur le terrain de la danse,

semble toujours se mouvoir entre minime perversion et reprise respectueuse. Un bref historique de ces relations, considérées sous l'angle particulier du ballet, ne sera pas inutile. Elles commencèrent par l'article de Mallarmé sur les ballets, publié initialement dans la *Revue Indépendante* du 1^{er} décembre 1886, où Rodenbach le lut sans doute. Car il le cite, et fort élogieusement, dans un grand article qui parut à la une du *Figaro*, sous le titre «Danseuses», le 5 mai 1896, qu'il fait parvenir au maître. Celui-ci lui répond aussitôt dans une lettre:

Comme c'est de vous, Rodenbach, ce journal qui m'arrive en mon retirement. L'article est tout à fait merveilleux, avec des divinations, sur ce sujet vierge, la danse. Telles phrases sont absolues. J'en suis content, égoïstement, parce que je cherchais à ce que votre nom fut, en bonne place, dans mon bouquin Fasquelle et que voilà l'occasion même.(3)

Hélas! Voici qu'après ces éloges et ces témoignages de satisfaction, le bel article s'est perdu. Nouvelle lettre de Mallarmé:

Cher ami, envoyez-moi donc, sur un dos de carte, la date de votre article sur la Danse, au *Figaro*, que j'ai la désolation d'avoir perdu en l'eménagement.(4)

Mais le 27 juin, soupir de soulagement: «Retrouvé l'article sur la Danse, pour le saluer en mon bouquin»(5) et, de fait, Rodenbach sera bien salué dans *Divagations*. Cette affaire de danseuses perdues parasite, plusieurs semaines durant, la relation épistolaire des deux écrivains, et l'on suit, dans leur correspondance, l'aventure de cette coupure de presse avec l'inquiétude d'une mère qui verrait sa fille faire ses premiers pas dans le monde.

L'anecdote peut faire sourire. Mais elle révèle combien ce texte de Rodenbach, qui doit beaucoup à Mallarmé, importe au maître et le constitue apparemment, à son tour, son débiteur. Surtout, cet article perdu, retrouvé, salué, permet de cerner le rôle ambigu dévolu à la presse quotidienne chez Mallarmé: le journal a en effet pour le poète, d'une part, la force séduisante

d'un bel aujourd'hui, toujours vierge, toujours renouvelé, et apte à toucher un public d'une encre fraîchement répandue; (6) mais il est d'autre part avili par le fait-divers abject, qui le rend impur et vulgaire, il est quotidien dans le sens le plus bas – un déversoir.(7) Mallarmé, dans ce cas second, n'est pas loin alors de telle phrase provocatrice des Goncourt: «Quand un peuple lit ses journaux, il ne lit guère ses livres».(8) L'aventure du texte de Rodenbach aux mains du poète s'éclaire ainsi d'un jour ironique, et revêt un sens emblématique: avec ces paperasses modernes, feuilles volantes insaisissables et vite évanouies, le risque de la perte est inévitable. A coup sûr, un livre n'eût point été si aisément perdu... Et pourtant, un destin contradictoire répare cette perte, et fait réapparaître la feuille que l'on s'acharne à retrouver: il y a là, malgré tout, d'importantes choses pour la postérité, il faut bien en faire cas. A ne pas même considérer le contenu des textes (celui de Rodenbach, celui de *Divagations* qui l'honore), cette anecdote retracée dans la correspondance révèle la danse comme enjeu poétique d'importance.

Mais qu'est-ce donc, sous la plume amie de Rodenbach, qui exige si impérativement d'être retrouvé, et salué? Pourquoi, aux yeux du poète érémitique de Valvins, est-il si important d'y répondre? C'est, comme on s'en doute, que l'article en question est mallarméen jusqu'au bout des ongles, et, paru en tête d'un grand quotidien, invite le poète de l'élite à quelque réaction. Sous la signature de l'écrivain belge, «Danseuses» apparaît en effet comme une grande et belle variation sur les deux textes consacrés par Mallarmé, en 1886 et 1893, au ballet et à l'art de Loïe Fuller. Pour prétexte à cet exercice, Rodenbach choisit l'exposition, au salon des Champs-Élysées, d'une danseuse nue par Falguière. Et de s'en prendre, précisément, à sa nudité; elle contrevient au célèbre axiome de Mallarmé sur la danse, dont Rodenbach cite un extrait:

Nous ne comprenons qu'on nous représente, ni qu'un grand artiste comme celui-ci [Falguière] ait conçu une danseuse qui soit une femme nue. C'est méconnaître ce qu'est la Danse et ce qu'est la Danseuse. La danseuse n'est pas une femme, dit M. Mallarmé dans ses subtiles notes à

LA DANSEUSE ET *LE FIGARO*

propos des ballets, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme: glaive, coupe, fleur, etc.(9)

A partir de la sculpture de Falguière, et grâce à l'exemple parfait, et déjà mallarméen,(10) de Loïe Fuller, Rodenbach travaille donc à montrer comment la nudité de la danseuse doit être impérativement voilée, congédiée, pour que la danse puisse exercer son pouvoir de suggestion. Il s'y attache en des tournures fortement négatives, très proches de celles de Mallarmé, et qui marquent, comme chez lui, la puissance évocatrice du corps aboli. Car tel est bien l'argument central de la réflexion du maître sur la danse: aussitôt qu'elle paraît en scène, l'artiste du mouvement s'absente de son corps individuel, et rayonne de cette absence même. Rappelons ici, sans en développer les implications bien connues, quelques-unes des formules par lesquelles Mallarmé restituait ce processus, qu'il avait décrit en 1886 dans son axiome, avant de le trouver merveilleusement actualisé par la danse serpentine de Loïe Fuller:

Telle, une réciprocité, dont résulte l'*in*-individuel, chez la choryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un...(11)

Au bain terrible des étoffes *se pâme*, radieuse, froide, la figurante qui illustre maint thème giratoire [...](12)

[...] morte de l'effort à condenser hors d'une libération presque d'elle des sursautements attardés décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum et d'écume.(13)

Georges Rodenbach, en 1896, s'empresse de mettre ses pas dans ceux du maître, et de souscrire lui aussi à cette poétique de l'effacement corporel, qu'il modulera à sa façon. Voici l'éloge qu'il fait du voile comme instrument chorégraphique, contre les tentations de la nudité:

Depuis les Bayadères sacrées, depuis les danseuses des théogonies de l'Extrême-Orient, jusqu'aux ballerines du Paris d'aujourd'hui, toutes

eurent soin de compliquer de toutes sortes d'atours vaporeux l'ensorcellement des danses, où *leur corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend, mais qui se cache.*(14)

A ces danseuses orientales qui, dans les textes contemporains, passent pourtant pour les plus impudiques, comme à celles du Paris fin-de-siècle, Rodenbach offre ainsi, avec une bonne volonté obstinée, le bénéfice d'une pudeur calculée. De leur corps, nulle exhibition n'est faite, il n'est évoqué par le poète dans ce beau passage final (cité tel quel dans *Divagations* et qualifié par Mallarmé de «Lumineux à l'éblouissement»)(15) que comme «le rythme d'où tout dépend mais qui se cache». Omnipotent, mais soustrait à la vue. Ce déni de nudité, opéré tant par les danseuses elles-mêmes que par les artistes qui surent les représenter avec intelligence, Rodenbach l'exprime en maints endroits de son texte, et avec un bonheur constant dans la formule. Voici encore ce qu'il dit des ballerines de l'opéra:

Et puis c'est moins un nu de femme, malgré l'aveu d'un peu de toison sous les bras levés, qu'un fin corselet d'une libellule qui serait fée, ou une peau de sirène entrevue parmi les flots de la gaze, et qui voudrait comme se déshabiller de la mer! (16)

Combien sont plus prolixes les romans de mœurs contemporaines, lorsqu'ils ont à décrire une pilosité de la danseuse entr'aperçue par aubaine! Mais point de complaisance ici, où la toison vue, à peine évoquée, ne suffit pas à entraver l'envol de la ballerine vers un ailleurs métaphorique: c'est la nature entière, et non la seule concupiscence qu'elle met en jeu par son mouvement. Contre les morcellements du désir, c'est une image de la totalité (celle de l'Idée) que Rodenbach et Mallarmé discernent en la danseuse. Ainsi l'écrivain belge se félicite-t-il que la Salomé peinte par Moreau ne soit pas dévêtue; elle peut devenir, alors, symbole:

Était-ce la peine, pour tenter Hérode, de la faire danser, devant lui, nue? Elle redevenait, du coup, une femme. Tandis que la Danseuse est

celle qui assume, en un éclair, la beauté, le péché, la tentation de toutes les femmes, et l'illusion qu'on les connaîtra toutes en elle!(17)

Point nue, point corps, point femme, pour devenir la Femme, et l'Univers entier: communiant avec Mallarmé en cette poétique de la négation, Rodenbach parvient, avec lui, à poser les principes essentiels d'un symbolisme chorégraphique. Mais la littérature est, comme pour le maître, l'horizon de sa réflexion; la danse est le modèle qui permet de concevoir l'œuvre poétique idéale. A propos de la danseuse nue de Falguière, voici ce qu'il écrit en effet, dans un passage qui, par l'acuité de la pensée comme par le mallarméisme patent du propos, constitue sans doute le point culminant de l'article:

Ah! comme elle était mieux soi-même dans le calice de ses robes! La danse est toute suggestion. C'est ainsi qu'elle est le plus suprême des poèmes. Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire.

Une danseuse nue! Mais c'est une anomalie et un contresens!(18)

Corps blanc, corps abstrait qui contient toutes les virtualités signifiantes de la blancheur mallarméenne en poésie. De là, de cette abolition naît, valeur suprême en danse comme en littérature, la suggestion.

Tout, dans la page de Rodenbach, avait donc de quoi charmer Mallarmé: la réflexion sur le nu dénié, sur la danse et sur ses liens avec l'écriture idéale. Mais, plus encore, c'est l'usage qu'il faisait ici, quelques années à peine après leur publication initiale, quelques mois avant leur reprise dans *Divagations*, de ses pensées sur le ballet qui devait séduire le maître. Voici qu'en prise directe sur l'actualité artistique parisienne (ce salon des Champs-Élysées), elles permettaient de rendre compte en termes symbolistes, de réalités aussi diverses que la sculpture, la danse et l'écriture. A tout cela, la première page du *Figaro* servait de tribune... N'était-ce pas là un bel exemple de ce «foudroyant accomplissement» que Mallarmé appelle de ses vœux dans *Quant au Livre*, où le

journal, cédant le haut de ses colonnes à la littérature, deviendrait le «Poème populaire moderne»? (19)

Mais il ne faut guère s'y tromper: pareille promotion auprès de la «majorité lisante» (20) ne va pas sans quelques accommodements indispensables, qui sont stylistiques d'abord. Si mallarméenne qu'elle soit par les formules éparses qu'elle emploie, par les idées et la théorie qu'elle développe, la prose élégante de Rodenbach ne se distingue pas d'une critique d'art traditionnelle, et n'a rien pour effaroucher le lecteur du *Figaro*. De tout le travail, si repérable dans la prose consacrée par le maître aux ballets, pour libérer la critique de danse du reportage, et la livrer à la poésie, il n'est point trace chez Rodenbach. Ces inversions, ces sinusôides, ces balancements, ces abandons aux pouvoirs du signifiant, derrière qui se cache soudain le signifié pour opérer le miracle de la *suggestion*, l'écrivain belge, improvisé journaliste, s'en garde bien: ils faisaient l'unicité de la réflexion de Mallarmé. Fût-il assuré par un poète comme Rodenbach, le passage au *Figaro* de la théorie du maître sur les ballets n'échappe pas à ce qu'il faut bien appeler, mais sans exagérer, une démarche de vulgarisation poétique.

A ce premier processus de transformation sacrificielle s'en ajoute un second, qui touche moins le style que la réflexion même (mais sont-ils séparables?). Il se définirait comme une sorte de morcellement de la théorie sur la danse, par réduction de sa portée esthétique. Car si restreinte en quantité que puisse paraître, de prime abord, la part faite à la danse dans l'ensemble de l'œuvre de Mallarmé, elle n'en occupe pas moins une place majeure dans son esthétique. Tous les éléments grappillés ici et là par Rodenbach, et dont il est question dans son article, constituent en fait chez Mallarmé un tout organique au service d'un idéal: celui d'un Livre dont la danse, avec son agencement complexe de figures disposées en réciprocity dans l'espace, son écriture mobile et muette, son impersonnalité même, servirait à rêver la forme. Comme tout le reste, la danse existe pour aboutir à un Livre. De cette vision, Rodenbach ne cherche nullement à rendre compte, et tel n'est d'ailleurs pas son objectif. Mais en utilisant les thèses de

Mallarmé aux fins particulières de son propos particulier (la danseuse de Falguière), il les sépare de leur tout essentiel et harmonieux. Elles ne présentent chez lui qu'une allure d'éclats, dont Mallarmé reconnaît, au demeurant, la beauté.

De ce phénomène de morcellement, l'auteur de *Bruges-la-Morte* était fort conscient lui-même, comme en témoigne la lettre où il remercie le maître d'avoir fait si grand cas, dans *Divagations*, de ses propres réflexions du *Figaro*:

Mon cher maître et ami,

Et d'abord il faut que je remercie, comme confidentiellement, pour ce qui est à moi surtout. Dans cette page à propos de la *Danse*, si exquise et s'approfondissant dans les chemins du décor qui vont à l'infini – vous m'avez donné l'immortalité dans une forme charmante. Car un livre comme *Divagations* est de ceux que saura l'avenir, «cloître brisé» dites-vous, non: cathédrale sur le papier, aux beautés morcelées, parce qu'elle ne peut s'y étaler toute. Mais chaque poète futur en volera un morceau pour le porter avec lui – relique, modèle de beauté, pierre sculptée où se résume une tour que chacun continue...(21)

L'œuvre morcelée de Mallarmé, cathédrale en fragments, se prête aux menus larcins de la postérité. Poursuivre et reprendre le maître en entier ne paraît pas plus possible en prose qu'en poésie: c'est une entreprise vouée à l'échec. Seuls des morceaux peuvent être volés là, pour servir à de nouvelles constructions, et l'article de Rodenbach en est un exemple accompli.

Camille Mauclair ne constatait pas autre chose en 1898, dans son excellent article nécrologique intitulé «L'Esthétique de Stéphane Mallarmé», où il ramenait prose et poésie à un même niveau d'inimitable:

Il n'y a rien là pour pervertir ni faire école: et quant aux formes mêmes de l'œuvre poétique et prosaïque de Mallarmé, personne n'en a fait usage que lui. [...] La vérité est que, comme individu, comme esthéticien dans le goût, la «couleur poétique», la métaphysique, et en toute chose en général du corps et de l'âme, Stéphane Mallarmé a été un homme inimitable, sans analogue dans son temps, un organisme dont

le mystère naissait avant tout de ce manque total de similitude à qui que ce fût, qui ne pouvait être pastiché en aucune façon [...](22)

S'expliquent bien alors la souveraineté imperturbable du maître face à ses épigones: sa métaphysique, divulguée sans restriction, est à l'abri de sa poésie solitaire. Dans cette certitude s'origine sa prodigalité, de mardis en mardis, et de conférences en conférences. Pour encourager son ami Théodore Hannon à écrire, Félicien Rops, dans une lettre, évoquait Mallarmé en ces termes significatifs:

Puis les idées que l'on a, étant toujours dans l'air ambiant, il est *bon de les vite publier*; sans cela, comme me le disait très justement Stéphane Mallarmé, «les idées s'embêtent et vont dans la cervelle des autres». Que cela est juste!

Si tu prends envie de manifester ton existence par quelque chose, il faut que tu te presses, car la fin du siècle approche, mon vieux, et notre fin à nous aussi.(23)

Ainsi Mallarmé connaît-il le principe de la migration des idées... S'il ne renonce pas, pourtant, à divulguer les siennes, celles, en particulier, sur la danse, c'est qu'elles ont déjà été publiées, dans une forme et selon un système qui les préserve de toute atteinte. Pas plus que ses vers, sa prose sur le ballet ne peut pâtir d'être reprise. L'épisode de l'article écrit par Rodenbach sur la danse révèle avec une particulière clarté le rôle joué, dans l'histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle, par les proches de ce maître qui, aux dires de Mauclair, n'avait «aucune attache aux journaux».(24) Ces fidèles amis se chargent, eux, d'en avoir pour lui et permettent à ces «choses définitives sur la danse» (25) prononcées par le maître de quitter sa retraite de la rue de Rome pour conquérir, dans le trop compromettre, quelque droit de cité. A son entourage direct, Mallarmé laisse les plaisirs délicats du morcellement esthétique, et ceux de la vulgarisation stylistique. Et quant à frayer avec les colonnes du *Figaro*, il laisse ce soin à ses épigones.

Guy DUCREY

Fonds national suisse de la recherche scientifique

NOTES

1. Georges Rodenbach, in *Journal de Bruxelles*, 10 février 1890. Cité d'après: *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, Pierre Cailler, 1949, p. 126, où l'article a été repris en entier.

2. Georges Rodenbach, «Stéphane Mallarmé», in *Le Figaro*, 13 septembre 1898. Cité d'après: *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, *op. cit.*, p. 141, où l'article a été repris en entier.

3. Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Londres, Constable, 1899. Cité d'après l'édition: Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Londres, Constable, 1908, p. 116.

4. Lettre à Georges Rodenbach, datée de Valvins, vendredi [8 mai 1896]. Citée d'après l'édition: *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, *op. cit.*, p. 90.

5. Lettre à Rodenbach. Sans date. Citée d'après l'édition: *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, *op. cit.*, p. 91.

6. *Ibid.*, p. 96 [en date du 27 juin 1896].

7. A ce sujet, voir l'article intitulé «Le Livre, instrument spirituel», in *Divagations*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897. (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard [Pléiade]), 1947, surtout p. 379).

8. «déversoirs à portée maintenant, journaux et leur tourbillon» («L'Action restreinte», in *Divagations*, *op. cit.*; *Œuvres complètes*, p. 369); «une foi dans le quotidien néant» (*ibid.*, p. 372). Sur Mallarmé et le journal, voir Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, pp. 557-559.

9. Edmond et Jules de Goncourt, *En 18...*, Paris, Duméril, 1851. Cité d'après l'édition: Edmond et Jules de Goncourt, *En 18...*, Paris, Flammarion et Fasquelle, s. d. [1929], p. 37.

10. Georges Rodenbach, «Danseuses», in *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1.

11. Dès le 13 mars 1893, Mallarmé avait en effet consacré dans le *National Observer*, un article à la danseuse américaine, sous le titre «Considérations sur l'art du Ballet et la Loïe Fuller», repris en 1897, dans *Divagations*, sous le titre: «Autre étude de danse. Les Fonds dans le Ballet». La carrière parisienne de la danseuse n'avait débuté qu'à la fin de 1892 et ce texte apparaît ainsi comme une reconnaissance très prompte de son art.

12. Stéphane Mallarmé «Crayonné au théâtre», in *Divagations*; *Œuvres complètes*, p. 304. L'article «Ballets» avait été publié initialement dans la *Revue Indépendante*, 1^{er} décembre 1886.

13. Stéphane Mallarmé «Crayonné au théâtre»; *Œuvres complètes*, p. 308. («Autre étude de danse. Les Fonds dans le Ballet»). Je souligne.
14. *Ibid.*, p. 309. Je souligne.
15. Georges Rodenbach, «Danseuses», *op. cit.*, p. 1.
16. Stéphane Mallarmé «Crayonné au théâtre»; *Œuvres complètes*, p. 311. (Le fragment qui commence par «Le seul, il le fallait fluide» n'a pas été publié avant *Divagations*.).
17. Georges Rodenbach, «Danseuses», *op. cit.*, p. 1.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. Stéphane Mallarmé «Etalages», in *Divagations; Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 376. Paru initialement dans *The National Observer*, 11 juin 1892.
21. *Ibid.*
22. Lettre à Mallarmé datée du 28 janvier 1897, citée d'après: *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, *op. cit.*, p. 98.
23. Camille Mauclair, «L'Esthétique de Stéphane Mallarmé», in *La Grande Revue*, IV, novembre 1898, p. 176.
24. Lettre de Félicien Rops à Th. H. [Théodore Hannon], s. d., reproduite dans et citée d'après: Boyer D'Agén et Jean de Roig, *Rops... iana*, Paris, Pellet, 1924, p. 126.
25. Camille Mauclair, «L'Esthétique de Stéphane Mallarmé», in *La Grande Revue*, IV, novembre 1898, pp. 187-218. Cité d'après l'édition: Camille Mauclair, «L'Esthétique de Stéphane Mallarmé», in *L'Art en silence*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901, p. 81.
26. *Ibid.*, p. 114.

**SOCIÉTÉ D'ÉTUDES
DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE
EN EUROPE**

(S.E.F. 19)

Elle a pour but de réunir les chercheurs de toutes les nationalités, historiens de l'art, de la littérature, des mentalités, de la politique, des faits sociaux, qui s'intéressent à cette période.

Ses statuts déposés en octobre 1989, elle a pour président Roger Bauer, de Munich, pour vice-présidents Maurice Penaud, de Tours, André Guyaux, de Mulhouse, l'historien Eric Cahm, et pour secrétaire et trésorier Pierre Citti.

Elle a organisé ou coorganisé les colloques **Pelléas et Mélisande (1990)**, **Théâtre à succès vers 1900 (1990)**, **L'Idée latine vers 1900 (1991)**, a contribué aux rencontres sur **Anatole France (Saint-Cyr-sur-Loire, 14-16 novembre 1991)**, **Les Intellectuels à la Belle Epoque (Orléans, 1er février 1992)**, **L'Idée impériale en Europe 1870-1914 (Azay-le-Ferron 25-27 septembre 1992)**, **Le Bergsonisme 1889-1914 (Saint-Cyr-sur-Loire 1992)**, **Villiers de l'Isle-Adam (5-6 février 1993, Tours)**, **Balzac lu, imité, contesté et vécu dans la deuxième partie du XIX^e siècle, (18-19 novembre 1993, Saint-Cyr-sur-Loire)**, **Mallarmé a-t-il eu des disciples? (3-5 février 1994, Tours)** et à bien d'autres qu'on trouvera mentionnés au verso. Les Actes en sont ou seront publiés par *Littérature et Nation*.

L'adhésion à la Société est de 100 F (70 pour les étudiants).

Adresser les cotisations au trésorier P. Citti,
Littérature et Nation, 3 place Anatole France, 37 000 Tours.

COLLOQUES

organisés par *Histoire de l'intelligence européenne*

L'Axe culturel franco-tchèque, de 1918 à 1938

23-24-25 mars 1994.

Organisé à Olomouc (République tchèque) avec l'Université Palacky.

La représentation du passé à l'époque symboliste

23-24 avril 1994.

Azay-le-Ferron. Avec le concours de la S.E.F. 19.

Dialogisme culturel au XVIII^e siècle

5-6 mai 1994.

Université de Tours avec la participation de l'I.U.F.
Organisateur : Jean Marie Goulemot.

Le Symbolisme en Belgique

19-20 mai 1994. Azay-le-Ferron. Université de Tours.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

Thaïs (celle d'Anatole France et celle de Massenet)

28 mai 1994. Tours. Centre Anatole France.

COLLOQUE DE LA SAINT-MARTIN

Novembre 1994

L'Affaire Dreyfus et la Presse

Organisateurs : Eric Cahm et Pierre Citti.

Avec le concours de la S.E.F. 19.

2 et 3 février 1995

Le XVIII^e siècle 1900

avec le concours de la S.E.F. 19

Organisateur : M. Jean-Louis BACKES

31 mars et 1^{er} avril 1995

Paul-Louis Courier, Politique et mémoire (à Tours)

Organisateur : M. Jean-Jacques TATIN-GOURIER

3, 4 et 5 avril 1995

Littérature et Arts vers 1900 en Bohême et Moravie

(château d'Azay-le-Ferron) - avec le concours de la S.E.F. 19

Organisateur : M. Pierre CITTI

20, 21 et 22 mai 1995

Écriture, parole, discours : littérature et rhétorique au 19^e siècle

(château d'Azay-le-Ferron)

Organisateur : M. Alain VAILLANT (Clermont II)

15, 16 et 17 juin 1995

Fin des totalitarismes et création littéraire en Europe depuis 1945

Organisateur : M. Emmanuel BOUJU