Mallarmé mal lu : comment les disciples ont créé le Maître

Julien Schuh

▶ **To cite this version:**

Julien Schuh. Mallarmé mal lu : comment les disciples ont créé le Maître. Aurélie Foglia; Georges Forestier; Juliette Kirscher; Henri Scepi; Nicolas Wanlin. “ Une transparence du regard adéquat ”, Hermann, pp.145-154, 2023, 10.3917/herm.fores.2023.01.0145 . hal-00983998

HAL Id: hal-00983998
https://hal.science/hal-00983998

Submitted on 26 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julien Schuh — « Mallarmé mal lu : comment les disciples ont créé le Maître. »

On se souvient de la question posée par colloque de Tours en 1994 : Mallarmé a-t-il eu des disciples ? La plupart des intervenants concluaient par la négative : à part le cas problématique de Valéry, les écrivains qui se réclamèrent de lui déformèrent ses théories et ne suivirent pas la voie solitaire qu'il avait tracée. Cette vision des choses correspond à notre point de vue actuel sur Mallarmé : prétendant connaître, à présent, le sens réel de son œuvre, nous accusons ses admirateurs de malentendu ; il suffit de comparer notre interprétation du texte de Mallarmé avec celles qui ont été produites de son vivant pour déclarer que le message de l'hôte de la rue de Rome nous a attendus pour être compris.

Mais les choses ne sont pas aussi simples. Il me paraît plus intéressant de retourner la question, et de se demander : quel Mallarmé ont eu ses disciples ? Comment a été remodelée l'image de Mallarmé et de son œuvre par les générations qui ont formé le mouvement symbolo-décadent ? On peut aller jusqu'à se demander si cette image n'a pas influencé en retour la posture auctoriale de Mallarmé lui-même : s'est-il adapté au reflet que lui renvoyaient ses admirateurs ? Dans cette optique, je ne définirais pas le malentendu comme une dénonciation portée après coup par des exégètes qui se veulent plus brillants que leurs prédécesseurs[1], mais comme le mouvement même de toute réappropriation d'une œuvre par une communauté d'interprètes qui ne partagent pas exactement les mêmes conceptions de la littérature que celles qui ont présidées à sa création. Étudier la façon dont on a mal lu Mallarmé peut ainsi permettre de mettre à jour les mécanismes d'un espace littéraire donné, en étudiant les façons dont on a donné à ses textes des cohérences nouvelles. M'intéressant à sa réception à la fin du XIXe siècle, je vais donc tenter de comprendre comment on a fait de Mallarmé un auteur symboliste.

J'étudierai donc à l'image de Mallarmé en 1886, l'année d'apparition officielle du Symbolisme, à travers l'exemple de Teodor de Wyzewa (1862-1917) et de l'article qu'il consacra en juillet à Mallarmé dans *La Vogue* de Gustave Kahn et de Léo d'Orfer[2]. Ces « Notes » sont particulièrement intéressantes dans la mesure où Wyzewa y livre à la fois des commentaires de

[1] Voir Bruno Clément et Marc Escola (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. La Philosophie hors de soi, 2003.
[2] Teodor de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », *La Vogue*, 5-12 et 12-19 juillet 1886, repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998, p. 99-115.

textes et des analyses théoriques sur les conceptions esthétiques qu'il prête à Mallarmé, sur un ton qui se veut sans appel ; il dira un peu plus tard qu'il pensait à cette époque tout comprendre des poèmes de Mallarmé : « J'étais très jeune encore lorsque je les ai connus ; mais tout de suite je les ai compris : et il n'y en a pas de si obscur que je n'eusse été en état d'interpréter[3]. » Cette capacité d'interprétation exceptionnelle est d'emblée suspecte ; et l'on s'aperçoit rapidement que si Wyzewa interprète aussi bien Mallarmé, c'est parce qu'il projette sur ses textes les principes discursifs de sa propre communauté d'interprétation. Ces principes, ce sont ceux d'une forme radicale d'idéalisme, d'une espèce d'illusionnisme inspiré de Villiers de l'Isle-Adam qui n'est, évidemment, pas sans points de contact avec les principes de Mallarmé, mais qui ne se confond pas totalement avec eux.

Nous partirons de l'interprétation que fait Wyzewa du sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », paru dans *La Revue indépendante* en mars 1885[4] (**texte 1 et 2**) :

> Un cygne se lamente, attaché par l'aile à la surface d'un lac dont les eaux sont gelées, éternellement. Il aurait pu, jadis, chanter, — créer — une autre région : là, il aurait vécu, abrité des hivers stériles et de l'ennui.
>
> Hélas ! il est, aujourd'hui, devenu l'esclave de ce monde glacé. Son aile est attachée à la surface du lac, éternellement. Éternellement ? Ne peut-elle s'arracher, en ce jour nouvel et vivace de la science regagnée ? Mais son col secoue vainement cette blanche agonie ; vainement il a nié l'espace qui le tient, et qu'il sait avoir créé. L'habitude cruelle le rive au sol : il peut mépriser cette vision de malheur : toujours, désormais, il la devra subir[5].

Cette explication de texte synthétise les principes énoncés dans le reste de l'article : pour pouvoir lire ce sonnet de cette manière, Wyzewa doit mettre en place un système cohérent de communication littéraire : il doit reconstruire pour le lecteur les conditions de sa lecture, tout en les attribuant à Mallarmé.

---

[3] Teodor de Wyzewa , « M. Stéphane Mallarmé », *Le Figaro*, 8 décembre 1892 ; repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 246.
[4] Stéphane Mallarmé, « Sonnet », *La Revue indépendante*, mars 1885, p. 373.
[5] *Idem*, p. 106.

La Fiction

L'article de Wyzewa est centré sur une interprétation particulière du terme de Fiction utilisé par Mallarmé. Wyzewa explore l'idée de Schopenhauer, devenue un lieu commun, selon laquelle le monde n'est que ma représentation ; tirant les conséquences ultimes de cette théorie, il cherche chez Mallarmé à lire chaque poème comme l'affirmation du caractère illusoire du réel, et de l'idée selon laquelle l'être humain projette sur la toile de fond de l'univers vide de déterminations son propre esprit (**texte 3**) :

> *La philosophie de M. Mallarmé est celle que lui commandaient ses qualités natives. Il admit la réalité du monde, mais il l'admit comme une réalité de Fiction.* La nature, avec ses chatoyantes féeries, le spectacle rapide et coloré des nuages, et les sociétés humaines effarées, ils sont rêves de l'Âme ; réels : mais tous rêves ne sont-ils point réels ? *Notre âme est un atelier d'incessantes fictions, souverainement joyeuses lorsque nous les connaissons notre créature. Inondante joie de la création, délice du poète arraché aux intérêts qui aveuglent, orgueil dernier d'être un œil librement voyant, et voyant les rêves qu'il projette : tel est le sujet des poèmes que nous a offert M. Mallarmé*[6].

Le monde n'est que le produit d'une projection onirique de notre âme ; le principal est de ne pas oublier le caractère idéal de l'univers et de nous emprisonner dans une vision mortifère, comme le Cygne de Mallarmé dans l'exégèse qu'en donne Wyzewa. Chaque homme est une monade fermée sur elle-même, mais une monade qui a la capacité de construire le monde qu'elle souhaite autour d'elle ; ce que fait le Poète, c'est de proposer une réalité plus riche que celle qui est communément admise : la littérature donne le moyen de créer, par la puissance du Verbe, un monde à part, supplémentaire au monde réel : « La folie de l'Artiste est plus haute : elle est plus joyeuse. Elle est à connaître la réalité commune, et, librement, à dresser, plus haut, une réalité meilleure[7]. » Ce que l'on nomme réalité n'est qu'un consensus entre les hommes, une réalité *démocratique* et par là simpliste ; les créateurs peuvent représenter, et donc créer, dans leurs œuvres des mondes plus beaux et plus complexes que ceux de la foule. Le monde tel que nous le connaissons n'est alors que la base d'une réinterprétation idéaliste qui suggère, parallèlement à la réalité quotidienne, un univers supplémentaire (**texte 4**) :

---

[6] Teodor de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », *La Vogue*, 5-12 et 12-19 juillet 1886, repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 105.
[7] *Idem*, p. 115.

> M. Mallarmé voyait ce monde de nos réalités, et, au dessus, le monde plus joyeux de l'Art : cette double vision, simultanée, elle tient l'explication de l'œuvre prochaine. Déjà, aux débuts, il voulait évoquer le monde supérieur, désiré […]. Noterai-je, dans les vers anciens, quelque autre qualité du poète ? Une tendance à voir toutes choses comme des symboles. Un hôpital ? c'est notre vie. Le sonneur ? c'est le poète invoquant l'idéal. La rose ? c'est Hérodiade. […] *voici déjà la vie entière considérée sous un double aspect, réel et fictif. L'artiste voit constamment, avec une égale sûreté, les deux mondes : et il transpose dans l'Art toute réalité sensible*[8].

Le texte de Mallarmé est donc conçu comme une recréation esthétique du monde ; comme une interprétation alchimique de la réalité commune. C'est ce que lit Wyzewa dans « Le vierge… » : tout homme est l'auteur de l'univers qui l'entoure ; les génies savent jouer de cette Fiction et se donner les rêves qu'ils souhaitent, tel le Faune : « À son aise il rappellera les nymphes lascives onduleuses, créations bien-aimées de ses yeux[9]. » Les autres subissent un monde qu'ils croient extérieur à eux-mêmes, alors que ce que nous appelons réel n'est qu'une coquille vide, une forme illusoire qui fait l'objet de toutes nos interprétations.

Une œuvre germinative

La conséquence de cet idéalisme radical est d'effacer la limite entre auteurs et lecteurs : les écrivains ne sont que des hommes qui ont la particularité de matérialiser sur le papier leur vision du monde ; mais toute perception est une création. Cela laisse entier le problème de la communication : selon cette vision du monde, la littérature n'est que le produit de ceux qui l'interprètent ; Wyzewa prend le risque d'être accusé de créer la valeur de l'œuvre de Mallarmé par son analyse. Pour valider son commentaire tout en préservant l'autorité de Mallarmé, il lui prête alors une théorie inspirée de Leibniz (**texte 5**) :

> *Il avait aperçu que la source suprême des émotions est la recherche des vérités ; et que le monde est une réalité de fiction*, vivant dans l'âme du Poète, contemplée par ses yeux tranquilles. *Il voulut alors analyser cette vision ; et, pour le considérer plus joyeusement, il a créé un monde plus subtil. Alors il a découvert que les parties de son Rêve étaient liées, impérieusement ; chacune étant l'image profonde du reste. L'idée de la Monadologie s'est offerte*

[8] *Idem*, p. 103.
[9] *Id.*, p. 105.

> *à lui, dans l'apparat de son ornementation esthétique. Tout est symbole ; toute molécule est grosse des Univers ; toute image est le microcosme de la Nature entière.* Le jeu des nuages dit au poète les révolutions des atomes, les conflits des sociétés, et les chocs des passions. Ne sont-ils point, tous les êtres, des créations pareilles de nos âmes, issues des mêmes lois, créées par les mêmes motifs[10] ?

Selon la doctrine de l'harmonie préétablie de Leibniz, chaque monade est un résumé du monde en puissance plus ou moins actualisé ; si la communication entre monades est impossible, elles sont toutes pourtant réglée par Dieu, ce qui explique que le monde qu'elles découvrent en elles soit le même pour toutes. Cette théorie permet de considérer à la fois les esprits comme des monades singulières et le sens de l'œuvre comme un objet, non pas communicable, mais reconstructible par le lecteur, comme l'expliquera Jules Lemaître en octobre 1888, en reprenant cette comparaison de Mallarmé et de Leibniz :

> Apparemment {Mallarmé] croit à une sorte d'universelle harmonie préétablie en vertu de laquelle les mêmes idées abstraites doivent susciter, dans les cerveaux bien faits, les mêmes symboles. C'est un Leibnizien plein d'assurance[11].

Autrement dit, la théorie leibnizienne de la monade permet de sauvegarder l'autorité de l'écrivain sur les interprétations d'un lecteur pourtant considéré comme singulier : si le lecteur ne peut coïncider avec l'intention de l'écrivain, il peut cependant parvenir à une vérité parallèle à celle de l'auteur. D'où une conception du lecteur en re-créateur : Mallarmé « a admis une proposition évidente : c'est que l'émotion poétique, ainsi que toute forme élevée de l'Art, devait résulter, dans l'âme du lecteur, d'un travail de création pareil à celui qu'à, d'abord accompli le poète[12]. » L'interprétation de Wyzewa est ainsi justifiée par l'harmonie qui existe entre tous les esprits.

---

[10] *Id.*, p. 113.
[11] Jules Lemaître, « Stéphane Mallarmé », *Revue politique et littéraire*, 13 octobre 1888, repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998, p. 145.
[12] Teodor de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », *La Vogue*, 5-12 et 12-19 juillet 1886, repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998, p. 107.

Modèles de composition

Nous avons donc ici affaire à un modèle puissant de la communication littéraire, un véritable système dont les éléments sont co-dépendants, qui autorise Wyzewa à interpréter à sa guise les poèmes de Mallarmé. Mais pour pouvoir lire ces textes ainsi, il faut en détacher certains éléments et les recombiner ; il faut faire accepter au lecteur une reconstruction du texte de départ. Or Wyzewa expose dans cet article une théorie de la composition textuelle en harmonie avec l'idéalisme qu'il prône, théorie qui tend à réduire le texte à une forme de symphonie (**texte 6**) :

> *Aux points saillants de ses poèmes, il a disposé des mots précis, indiquant l'idée : c'est le sujet : et le sujet apparaît, clairement, à ceux qui daignent, d'abord, lire une fois la pièce entière.* […] *Le sujet apparaît clairement, sous les modulations environnantes des syllabes musicales, comme apparaît, dans une figure [sic, pour fugue], le thème fondamental, malgré le conflit incessant des contre-sujets. Parfois le poète doit, pour les besoins de la Musique, — n'est-elle point le but essentiel ? — employer des métaphores et des périphrases : mais l'effort est achevé, et notre patience de lectures multiples nous gagne enfin le bonheur d'une création artistique.*
>
> Car, lorsque les mots littéraires, indiquant le sujet, ont été perçus, les syllabes voisines révèlent leur destination intime ; elles sont l'accompagnement musical : et combien précis, continu, adéquat à l'idée qu'il escorte[13] !

On reconnaît ici les préoccupations de Wyzewa, qui introduisit le livre de Wagner sur Beethoven en France et faisait régulièrement son pèlerinage à Bayreuth. Mais nous sommes loin de l'idée de Musique selon Mallarmé, qui concerne la question des rapports entre les objets. Le modèle symphonique que Wyzewa impose sur le texte mallarméen lui permet d'affirmer une forme de cohérence non-grammaticale des poèmes du Maître, et de redistribuer à sa guise les éléments du poème, après avoir découvert un sujet à sa convenance. On peut relire ainsi son interprétation du sonnet sur le Cygne : on y remarque des permutations (« Le vierge, le vivace », l'aile), des oublis (particulièrement dans le dernier tercet), des rajouts (« la science regagnée » ; « l'habitude cruelle ») et surtout un manque d'intérêt à la structure même du texte et à sa grammaire. Le modèle symphonique permet de traiter tout point difficile à expliquer comme un motif musical secondaire ; de choisir les éléments saillants et de les redistribuer en une narration nouvelle.

[13] *Idem*, p. 107-108.

Car le deuxième modèle de composition proposé par Wyzewa est celui de la narration psychologique : selon lui, les textes de Mallarmé sont avant tout des récits intellectuels, la structure du texte étant imposée par celle de la pensée dans son déroulement primitif et non par une grammaire scolaire et réductrice (**texte 7**) :

> *Nous avons une habitude d'écrire funeste, prise au collège, et qui nous rend incapable d'une expression artistique. Nous concevons nos phrases, d'abord, à l'état de raisonnements abstraits : nous vivons seulement les idées ; ensuite, devant le papier, nous déformons notre vision première pour mettre dans notre phrase des mots trouvés après coup, et pour l'asservir à des tournures convenues, plaisamment appelées grammaticales, comme si l'unique grammaire n'était point la logique naturelle, ordonnant toutes les idées dans notre âme !* M. Mallarmé fut amené, par une longue réflexion, à d'autres écritures. *Il a voulu vivre d'abord la phrase entière, c'est-à-dire l'idée, toute, avec ses détails, leurs plans divers, les attitudes et les nuances des sensations. Puis il a, sincèrement, écrit sur le papier toute sa vision de cette idée : il nous a restitué, intacte, la phrase vécue : respectant l'ordre des sensations, les incidences, les plans que tenaient les parties, dans son âme.* Une prose sincère, obscure aux lecteurs des journaux, mais donnant aux artistes la jouissance incomparable d'une haute pensée traduite objectivement[14].

Il y a une certaine incohérence de l'analyse de Wyzewa, cette composition libre ne s'accordant pas forcément avec la composition musicale qui imposait un ordre, alors qu'ici l'ordre provient de l'âme même du poète. À quoi sert alors, ici, ce modèle psychologique de l'œuvre ? Il permet, d'une part, de justifier le geste du critique qui transforme en récit les poèmes de Mallarmé, leur donnant un caractère narratif qu'ils ne possédaient pas nécessairement. La narrativisation est un outil puissant d'interprétation, permettant d'ajouter des articulations au texte. Ce modèle psychologique permet, d'autre part, de rattacher Mallarmé à l'esthétique du vers libre ; et l'on retrouvera dans les articles de Gustave Kahn des définitions très proches du poème idéal. Adapter le mètre à la pensée et à la singularité du rythme de chaque poète, de chaque moment, c'est préférer l'originalité à la tradition, c'est chercher à inscrire dans la forme du vers son individualité, comme le professe Gustave Kahn en 1888 : « L'importance de cette technique nouvelle (en dehors de la mise en valeur d'harmonies forcément négligées) sera de permettre à tout vrai poète de concevoir en lui son vers, ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire

[14] *Id.*, p. 112.

son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur[15]. » Il s'agit en réalité de la véritable conséquence du système de communication littéraire définie à partir d'un idéalisme radical : si le monde n'est que ma représentation, chaque auteur assimile le réel à sa façon, il le déforme selon le tain particulier de son miroir. Tout l'art consiste à déformer de manière originale et à donner à son œuvre une forme singulière.

La conception de la communication littéraire selon Wyzewa, qui ne fait que reprendre, en réalité, celle de la communauté de littérateurs à laquelle il appartient, est donc imposée sur le texte de Mallarmé : les éléments du discours du Maître sont repris dans une structure qui leur donne une forme, une cohérence nouvelle, qui réduit la complexité de l'œuvre à des éléments bien plus systématisés qu'en réalité, conduisant à fixer l'image d'un Mallarmé symboliste, un Mallarmé lu à l'aune d'un Gustave Kahn.

Mais le plus intéressant, finalement, dans cet article, ce sont peut-être les dysfonctionnement de la théorie : les points où Wyzewa, parce que la forme des textes de Mallarmé ne se plie pas à l'image qu'il veut en donner, est obligé de critiquer le Maître qu'il a forgé. Ces points sont en rapport avec l'esthétique du vers libre : ce que Wyzewa reproche à Mallarmé, c'est de ne pas avoir abandonné, conséquence pourtant logique de son esthétique telle qu'il la reconstruite, les formes fixes :

> Je sais que la réalisation n'est point parfaite ; que tels rythmes sont banals, telles métaphores à jamais obscures ; que, surtout, M. Mallarmé s'est astreint aux règles puériles du poème à forme fixe, et que l'ampleur de sa mélodie en a dû souffrir[16].

Wyzewa reproche surtout à Mallarmé son rêve de perfection, qui n'a rien à faire dans un système de communication fondée sur le fragment, la synthèse et une vision leibnizienne des rapports humains ; selon cette logique, l'œuvre n'est qu'un point de départ à la rêverie, elle doit être le moins achevée possible pour permettre le plus de suggestion **(texte 8)** :

---

[15] Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 167 ; publié initialement dans *La Revue indépendante*, n° 26, décembre 1888, p. 485.

[16] Teodor de Wyzewa, « M. Mallarmé. Notes », *La Vogue*, 5-12 et 12-19 juillet 1886, repris dans Bertrand Marchal (éd.), *Stéphane Mallarmé*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1998, p. 108.

> M. Mallarmé a pensé que sa forme poétique, isolant des mots précis parmi les syllabes purement musicales, que cette forme devait être aidée par la disposition matérielle des écritures. Il a rêvé alors un Livre nouveau, où les sujets pourraient être distingués aisément de la musique environnante. *Il a cherché la forme parfaite du Livre ; et, comme sa recherche des symboles, je crains que cette recherche des typographies ne s'allonge, indéfinie. Il n'a point admis que les signes importaient peu, que la bonne volonté des lecteurs suppléait aux insuffisances de la matière. Toujours, désormais, son âme poursuivra le vain rêve mobile des perfections ; et l'Œuvre de sa vie demeurera toujours inachevée*, s'il ne s'arrache point aux belles chimères pour traduire, avec les procédés que d'autres lui fournissent, telles prestigieuses paries du Symbole Universel[17].

Ces reproches sont particulièrement notables dans la mesure où ils pointent vers les écarts irréductibles entre le discours de Mallarmé et les principes de la communauté interprétative de Wyzewa. C'est ici que l'on peut voir en action la translation d'un discours dans un cadre conceptuel pour lequel il n'a pas été conçu : dans les failles impossibles à voiler.

Pour conclure, il ne faut pas s'arrêter à ce constat de malentendu : la littérature est un phénomène dynamique, qui fonctionne par rétroactions, recentrements, réorganisations. On peut se poser sérieusement la question de savoir si ces théories, imposées sur l'œuvre de Mallarmé et lui donnant une cohérence qu'elle n'a pas, ne sont pas en partie intériorisées par Mallarmé lui-même, dans un effort de reconstruction de son image auctoriale et de réorganisation de son œuvre en cours. En effet, n'oublions pas qu'à cette époque, les poèmes de Mallarmé n'ont pas encore fait l'objet de parutions sous forme de livres ou de recueils, sauf *L'Après-Midi d'un Faune* (1876) ; il faudra attendre l'année suivante (1887) pour voir apparaître une plaquette de *Poèmes* photolithographiés, tirée à 47 exemplaires et un *Album de vers et de prose*.

Or lorsqu'on demande à Mallarmé des précisions sur son art, il place l'article de Wyzewa (paru ensuite sous forme de plaquette) parmi les ouvrages à même d'apporter des indications précises, juste après l'article que lui avait consacré Verlaine :

> Je lis, dans l'*Intermédiaire* du 25 août, une demande de renseignements me concernant et je vous signale comme fort complets :

[17] *Idem*, p. 113.

1° La brochure les *Poètes maudits*, par Verlaine ;

2° Celle, *Notes sur Mallarmé*, par T. de Wyzewa ;

3° Mes Biographies et Charge dans les *Hommes d'aujourd'hui* ;

4° La 3e livraison des *Écrits pour l'art*[18].

Mallarmé se réapproprie l'image que Wyzewa donne de lui ; et il faudrait étudier très précisément la façon dont il met en recueil ses textes antérieurs, qu'il réécrit et réorganise, pour vérifier jusqu'à quel point les nouvelles conditions de communication littéraire qui se mettent en place à cette époque l'amène à transformer son discours pour être davantage lisible par la génération qui l'a choisi comme l'un de ses maîtres — principalement dans les *Divagations*, lieu idéal d'une tentative de redéfinition de son moi auctorial et de recréation de sa propre œuvre.

[18] Mallarmé, lettre au Directeur de *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, dimanche 28 août 1887, dans *Correspondance*, t. III, 1886-1889, Gallimard, 1969, p. 132 (DLXIX).