



HAL
open science

Mallarmé: "à une tombe ou à un bonbon": éthique et poétique du don (à propos des Loisirs de la poste et autres Récréations postales

Jean-Nicolas Illouz

► To cite this version:

Jean-Nicolas Illouz. Mallarmé: "à une tombe ou à un bonbon": éthique et poétique du don (à propos des Loisirs de la poste et autres Récréations postales. Jean-Nicolas Illouz. L'Offrande lyrique, Hermann, 2009. hal-03700088

HAL Id: hal-03700088

<https://hal.science/hal-03700088>

Submitted on 20 Jun 2022

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.

Mallarmé,
« à une tombe ou à un bonbon » :
éthique et poétique du don
(à propos des *Loisirs de la poste* et autres *Récréations postales*)

à ma mère, en mémoire

Dans son édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé, Bertrand Marchal inscrit en épigraphe au dossier des *Vers de circonstance* les lignes suivantes, extraites d'une lettre à François Coppée du 20 avril 1868 :

Je donnerais les vêpres magnifiques du Rêve et leur or vierge, pour un quatrain, destiné à une tombe ou à un bonbon, qui fût « réussi »¹.

La lettre, qui accuse réception d'un livre de vers de François Coppée intitulé *Intimités*, fait allusion à la longue crise spirituelle qui a commencé deux ans plus tôt, quand Mallarmé, au lieu de s'en tenir simplement à l'art du vers, a « commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale », – « tandis que je devais amonceler entre lui et moi, ajoute-t-il, un mystère de musique et d'oubli² ».

Dans un premier sens (et c'est sans doute ainsi que l'entend Coppée), la « réussite », qui pourrait compenser le renoncement aux « vêpres magnifiques du Rêve et leur or vierge » en rendant égales une dédicace « à une tombe » et une dédicace « à un bonbon », se comprend comme une réussite strictement formelle, neutralisant, au seul bénéfice de « l'art pour l'art », toute expression directe de l'affect dans le respect de la plus pure « impassibilité » parnassienne. Dans un second sens, cependant, qui intègre cette fois le gain que Mallarmé va progressivement retirer, pour sa propre poétique, de la crise qui a commencé pour lui avec la rédaction d'« Hérodiade », l'équivalence de la tombe et du bonbon se mesure à une autre sorte de « réussite » : celle par laquelle l'œuvre, en réfléchissant les opérations internes du langage, se voit rapportée à la « fiction » qui la fonde, et ce faisant au « rien » à partir duquel se déploie son jeu formel³. D'un sens à l'autre, se mesure la distance que Mallarmé prend par rapport au Parnasse ainsi que la profondeur de la « crise » qu'il installe au cœur des Lettres : la doctrine parnassienne se contentait de mettre à distance l'affectivité et la subjectivité dans la rigueur toute conventionnelle du vers; « l'Œuvre pure⁴ » mallarméenne, à partir en apparence d'un même souci formel et d'une même neutralisation de l'affect, finit par mettre à distance les mécanismes mêmes de la « fiction », – égaux en effet selon qu'ils s'appliquent « à une tombe ou à un bonbon ».

¹ Notre édition de référence sera celle présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.I, 1998 et t. II, 2003 (abréviations : PI I et PI II). La lettre à François Coppée du 20 avril 1868 se trouve PI I, p.726-727. Le dossier des *Vers de circonstance* se trouve PI I, p.1240.

² *Ibid.*, p.726.

³ Pour ce lien entre la « fiction » et le « rien », voir *La Musique et les Lettres*, PI II, p.67, où Mallarmé évoque sa réticence à « opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien ».

⁴ L'« Œuvre pure » se trouve évoquée dans la lettre à François Coppée, PI I, p.727 : « Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une Œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières ».

C'est donc comme une « fiction », reconnue comme telle et devenue consciente de soi, que l'œuvre de Mallarmé met en scène, avec ostentation, la figure de l'adresse. Cette ostentation est sensible dans le recueil des *Poésies*, dont on a pu dire, à l'encontre de certaines formulations de Mallarmé qui semblent dérober le Livre à l'approche du lecteur⁵, qu'il était tout entier traversé par une économie du don⁶, – de son « Salut » initial à son envoi final aux « scoliastes futurs⁷ », – en passant par toute une série de pièces qui, avant d'être rassemblées en recueil, ont d'abord satisfait aux rituels de la commande et de l'échange, comme les « tombeaux », « hommages » ou autre « toast », mais aussi, comme les « éventails », « feuillet d'album », « billet » ou autre « placet futile ». Mais c'est surtout dans les *Vers de circonstance*, que le geste de l'offrande s'expose, avec une évidence telle qu'elle met à nu en réalité le mécanisme fictionnel de l'adresse.

C'est ce recueil qui va retenir notre attention, – d'abord par la façon dont il réduit le geste de l'adresse à un pur jeu de formes, l'offrant ainsi à la déconstruction ; ensuite par la façon dont il invite à associer à la poétique mallarméenne une éthique particulière, impliquant un souci renouvelé de l'autre, tel que celui-ci s'exprime, au-delà de toute illusion lyrique, dans l'adresse amoureuse aussi bien que dans une pensée plus consciente de la communauté poétique.

I. « RIENS PRÉCIEUX⁸ ».

Depuis l'édition de Bertrand Marchal, et après les études que leur ont consacrées notamment Vincent Kaufmann, Daniel Grojnowski, Yves Bonnefoy, et Daniel Bilous⁹, les *Vers de circonstance* de Mallarmé ont cessé d'être considérés comme un simple divertissement poétique qui serait sans rapport avec l'œuvre « majeure » et ses hautes ambitions esthétiques et métaphysiques. Non seulement parce qu'au sein même de l'œuvre « majeure », la « circonstance », qu'elle soit « éternelle¹⁰ » ou simplement mondaine, a fini par apparaître comme étant en effet la raison immédiate de la plus grande partie de l'œuvre de

⁵ Voir notamment, *Divagations, Quant au livre*, Pl II, p.217 : « [...] 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. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets. » Mais cette citation est précédée d'un impératif : « Publie », qui suggère que le Livre, même *en soi*, ne se pose en réalité que *pour autrui*. Au reste les *Notes en vue du Livre* sont consacrées pour une bonne part à prescrire la place du lecteur ; si bien que le lecteur, même absent ou plutôt *absenté*, reste partie prenante de la cérémonie du Livre et de ses séances de lecture. Voir aussi l'ambiguïté de la formulation suivante dans *Variations sur un sujet*, Pl II, p.323 : « Écrire – A personne, sans savoir quoi : du fait de ne t'adresser, un objet, tu le traites. »

⁶ Voir notamment Pascal Durand, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1998 (« L'album : un économie du don », p.56-65) ; et Marianne Vidal, « Figures de la circonstance dans les *Poésies* de Stéphane Mallarmé », in *Poésies de Stéphane Mallarmé*, dir. François-Charles Gaudard, Paris, Ellipses, 1998, p.49-60. Jacques Scherer, dans sa préface au *Livre de Mallarmé* (Paris, Gallimard, 1978) avait également souligné l'importance de la circonstance dans la production de Mallarmé.

⁷ *Poésies*, « Bibliographie », Pl I, p.48. Pour une lecture de « Salut », et de la sorte de congé que le poème donne finalement au lecteur, voir Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses : Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris, Méridiens-Klincksiek, 1986.

⁸ *Récréations postales*, Pl I, p.245.

⁹ Vincent Kaufmann, ouvrage cité ; Daniel Grojnowski, « De Mallarmé à l'Art postal », *Poétique*, n°100, novembre 1994 ; Yves Bonnefoy, « L'Or du futile », préface à Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996 ; Daniel Bilous, « Aux origines du Mail art : Les Loisirs de la Poste », *Formules*, revue des littératures à contraintes, n°1, 1997-1998, p.105-122 ; voir aussi Jacques-B. Bouchard, « L'enveloppe et le quatrain », *Études littéraires*, Université Laval, été 1989, p.37-43.

¹⁰ Cf. *Un coup de dés*, Pl I, p.370.

Mallarmé¹¹; mais encore parce que les poèmes directement issus des « loisirs » du poète ont été compris, réciproquement, comme étant eux-mêmes une version, en mineur et toute de légèreté, du Livre, recélant à leur façon – l’ironie en plus – les enjeux les plus profonds de la poétique de Mallarmé. Si les *Loisirs de la poste* et autres poèmes-adresses sont bien des « bibelots » poétiques, encore tout vibrants de leur « inanité sonore¹² », – c’est à condition d’entendre aussi dans le mot « bibelot » une sorte de diminutif ironique de « *biblos* », – Bible ou Livre ; – et c’est à condition d’entendre dans le titre de *Récréations postales*, envisagé en 1893, une « re-création », en miniature, et avec un sourire, du langage et du monde¹³.

De fait, les « riens précieux » qui forment les *Récréations postales* ont ceci de commun avec le Livre qu’ils font de la forme, même miniature, un absolu, capable de faire contrepoids, sinon au « Néant » que Mallarmé a découvert en creusant le vers d’« Hérodiade », du moins à l’évidente nullité du « message » offert au déchiffrement du facteur, et à l’amusement des destinataires. Indépendante du contenu (d’autant que certaines des enveloppes sur lesquelles étaient écrits les quatrains n’ont peut-être jamais contenu aucune lettre), la forme chez Mallarmé vaut, pour ainsi dire, abstraitement.

Elle s’impose d’abord visuellement, comme une forme plastique, – « à cause d’un rapport évident entre le format des enveloppes et la disposition d’un quatrain, – par pur sentiment esthétique¹⁴ ». Avant *Un coup de dés*, et parallèlement aux « Éventails » par exemple, les poèmes des *Récréations postales* sont des *poèmes-objets*, où le support matériel du poème est partie prenante de sa forme, si bien que le quatrain d’octosyllabes est d’abord conçu comme une figure géométrique *a priori*, centrée sur le rectangle de l’enveloppe. Mallarmé voit ses poèmes avant de les écrire ; il voit aussi le recueil qui aurait pu les rassembler, quand il envisage, avec Whistler, une plaquette de luxe (quelque « joyau typographique », écrit-il¹⁵), qui aurait pris effectivement le format et l’apparence d’une enveloppe, Whistler étant chargé de dessiner le timbre (on sait que ce projet ne vit finalement pas le jour, et que seuls quelques poèmes parurent, sous le titre *Les Loisirs de la poste*, dans une revue, *The Chap Book*, le 15 décembre 1894).

Ainsi visualisé dans le rectangle de la page, le genre de l’adresse versifiée se définit ensuite comme un *genre à contraintes*, – « oulipien » avant l’heure, pourrait-on dire avec Daniel Grojnowski et Daniel Bilous, à condition de comprendre cet art des contraintes, non comme la simple façon d’exhiber les « difficultés vaincues » chères aux parnassiens, mais comme une façon de révéler *en acte* la « magie¹⁶ », toute concrète, dont est capable le vers.

Le prétexte et le point de départ de ce jeu poétique est un nom propre (nom de personne ou nom de lieu), qu’il s’agit impérativement de « placer » dans le vers, même lorsqu’il a aussi peu d’homophonies en français qu’un mot en « yx ». C’est le cas par exemple du nom de Mademoiselle Gabrielle Wrotnowska, qui oblige le rimeur à toutes sortes de trouvailles ou d’acrobaties, – à toutes sortes d’« adresse » :

¹¹ Jean Royère (*Mallarmé*, vol. I, Paris, éd. Messein, 1931, p.114) remarquait déjà que les *Vers de circonstance* ne font qu’accentuer, et porter au grand jour, une dimension de l’œuvre en réalité partout présente : « A vrai dire, tout ce que Mallarmé a écrit mérite le qualificatif d’œuvre de circonstance ».

¹² *Poésies*, « Ses purs ongles très haut... », Pl I, p.37.

¹³ L’association entre « bibelot » et « *biblos* » a été faite par Éric Benoît, *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Paris, Champion, 1998, p.51 ; celle entre « récréation » et « re-création » est suggérée par Daniel Bilous, article cité.

¹⁴ *Les Loisirs de la poste*, Pl I, p.241, et *Récréations postales*, Pl I, p.245.

¹⁵ *Récréations postales*, Pl I, p.245.

¹⁶ C’est en effet comme une « magie » que Mallarmé conçoit les effets du vers ; mais une magie tout entière contenue dans les seules ressources du langage. Cf. *Divagations, Grands faits divers*, « Magie », Pl II, p.251 : « Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre, la rime une similitude avec les ronds, parmi l’herbe, de la fée ou magicien. »

Rue, et 8, de la Barouillère
Sur son piano s'applique à
Jouer, fée autant qu'écolière,
Mademoiselle Wrotnowska.

Rue, ô jeux ! de la Barouillère
Huit, Gabrielle Wrotnowska
Emplit une antique volière
De son rire d'harmonica.

Dans la poétique mallarméenne des *Vers de circonstance*, le nom propre semble le garant d'un noyau irréductible de réalité qu'il s'agirait, pour une fois, de *ne pas* « abolir », de manière à préserver, à l'intention du facteur (aussi « illettrée » que la danseuse¹⁷, mais parfait garant du bon fonctionnement du jeu poétique), la lisibilité de l'adresse.

Pour autant, ce noyau référentiel, à peine posé, se voit repris dans ce que Mallarmé nomme la « dialectique du vers¹⁸ », de telle façon qu'« une dynamique allégorisante », écrit Michel Deguy¹⁹, en se déployant à partir du nom, se communique en retour à la littéralité même en apparence la moins « poétisable ».

Dans ces quatrains d'octosyllabes – soit trente deux syllabes en tout, « guère plus que le haïku », note Yves Bonnefoy²⁰ –, où Mallarmé exhibe jusqu'à l'outrance les complications des règles métriques²¹, le nom se voit transfiguré par les pouvoirs de la rime. Tantôt il sert de matrice sonore au quatrain tout entier, notamment lorsqu'il est donné dès le premier vers, et que les vers suivants disséminent ses sonorités, jusqu'à créer l'impression d'une paronomase généralisée, – comme dans cette adresse à Cazalis :

J'imagine que CAZALIS
La LYre noble aux sons thébains
Ceinte d'AZALées et de LIS
Boit dans sa ville d'Aix-les-Bains.

Tantôt le nom ne se révèle qu'*in fine*, apparaissant rétrospectivement comme la concrétion idéale des sonorités qui l'ont précédé, tout au long d'un quatrain qui se sera déplié, de vers en vers, comme une énigme. C'est un peu le cas de cette adresse à Madame ALICE Mirbeau :

Tire de ton sac à MALICE
Piéton heureux cette fois-ci
Mes souhaits à Madame ALICE
Mirbeau

Carrières-sous-Poissy.

¹⁷ *Divagations, Crayonné au théâtre*, « Ballets », Pl II, p.174.

¹⁸ *Divagations, Crayonné au théâtre*, « Solennité », Pl II, p.200 : « [...] avant le heurt d'aile brusque et l'emportement, on a pu, cela est même l'occupation de chaque jour, posséder et établir une notion du concept à traiter, mais indéniablement pour l'oublier dans sa façon ordinaire et se livrer ensuite à la seule dialectique du vers. »

¹⁹ Michel Deguy, *La Raison poétique*, Paris, Galilée, 2000 (« Je remplis d'un beau *non* ce grand espace vide », p.80).

²⁰ Yves Bonnefoy, article cité, p.35.

²¹ Yves Bonnefoy (article cité, p.39) a fait remarquer à quelles acrobaties ingénieuses est conduit le versificateur des quatrains-adresses pour contourner, sans la transgresser, la règle qui veut que l'« e » muet des mots « rue » ou « avenue » ne puisse s'élider devant consonne : ainsi Mallarmé écrit « Rue interminable Laugier », ou « Rue, or c'est des Chanoines, douze ».

Dans tous les cas, les mots, par un jeu de « reflets réciproques²² », semblent s'engendrer les uns les autres. Les effets de la rime, redoublés dans les cas de rimes équivoquées²³, se communiquent à tout le vers, et celui-ci, apparaissant « à même soi, nu et dévorant ses propres mots²⁴ », se voit gagné, dans le quatrain tout entier, par son holorime diffus.

Certaines réussites sont plus éclatantes que d'autres. S'il est vrai que « le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier », comme l'écrit Mallarmé en composant en prose un *tombeau* de Tennyson²⁵, certains quatrains-adresses, en cela en effet analogues au *tombeau*²⁶, semblent parvenir à faire surgir, à partir du « mystère d'un nom²⁷ » soustrait à l'usage ordinaire de la parole, tout un portrait intime du destinataire. Il en est ainsi de Verlaine, dans ce quatrain que Daniel Grojnowski a commenté :

Je te lance mon pied vers l'aine
Facteur, si tu ne vas où c'est
Que rêve mon ami Verlaine
Ru' Didot, Hôpital Broussais²⁸.

L'érotique de Verlaine est suggérée dans la rime équivoquée (« vers l'aine // Verlaine »), et sa poétique est elle-même mise en œuvre dans l'apocope « Ru' Didot », qui délivre le vers des conventions de la métrique pour le rendre aux « primitives épellations » de la parole²⁹. De la même façon, un envoi à Monet devient prétexte à un court traité d'art impressionniste, s'il est vrai que Monet, dans le département de l'Eure, saisit les variations de l'heure, et s'il est vrai que la lucidité de sa « vision » sait triompher du *leurre* des apparences :

Monsieur Monet, que l'hiver ni
L'été sa vision ne leurre
Habite, en peignant, Giverny
Sis auprès de Vernon, dans l'Eure³⁰.

²² *Divagations, Crise de vers*, Pl II, p.211.

²³ La rime équivoquée est en effet fréquente dans les *Poésies* comme dans les *Vers de circonstance*, où Mallarmé fait rimer par exemple « mets-y » avec « Mézy » (Pl I, p.248) ; « leurre » avec « l'Eure » et « l'hiver ni » avec « Giverny » (p.248) ; « ma pensée, ailles » avec « Séailles » (p.251) ; « vers l'aine » avec « Verlaine » (p.264). Voir André Guyaux, « Jeux de rimes et jeux de mots dans les poésies de Mallarmé », in *Stéphane Mallarmé, Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, dir. André Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p.191-202.

²⁴ Lettre à Émile Verhaeren, avril 1891, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, t.IV, 1973, p.223 : « le Vers, emprunté certes à la parole, se retrempe tellement, selon la furie de votre instinct, en autre chose, qu'il devient, j'en suis sûr, je vous récite en esprit, un élément nouveau, à même soi, nu et dévorant ses propres mots. Et je commence à croire que c'est cela, que de tous temps il y avait à faire. »

Cf. *Divagations, Crayonné au théâtre*, « Solennité », Pl II, p.199-200 : « [...] la rime ici extraordinaire parce qu'elle ne fait qu'un avec l'alexandrin qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe [...] »

²⁵ *Divagations, Quelques médaillons et portraits en pied*, « Tennyson vu d'ici », Pl II, p.140 : « Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à ne former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant [...] »

²⁶ Voir Jean-Nicolas Illouz, « *Fragments d'un discours sur la mort* : éloge funèbre, tombeaux et écriture du deuil dans l'œuvre de Mallarmé », in *L'Éloge lyrique*, dir. Alain Génétiot, Presses universitaires de Nancy, 2009.

²⁷ Cf. *Poésies*, « Toast funèbre », Pl I, p.28.

²⁸ Pl I, p.264.

²⁹ *Divagations, Crise de vers*, Pl II, p.205.

³⁰ Pl I, p.248.

Quant à Renoir, dont l'œuvre est toute de couleurs, son nom, rimant avec « noir », est une nouvelle illustration du « défaut des langues » que le poème a pour mission de « rémunérer³¹ », – d'un simple quatrain :

Villa des Arts, près l'avenue
De Clichy peint Monsieur Renoir
Qui, devant une épaule nue
Broie autre chose que du noir³².

Les quatrains-adresses jouent ainsi du « double état » de la parole, dont la scission intime se révèle en acte, dans le mouvement qui conduit à passer des données brutes, ayant trait à la réalité des êtres et des lieux, au dire poétique, qui opère, quant à lui, obliquement, par suggestions³³. Dans le temps où le quatrain se déplie, c'est, écrit Michel Deguy, « un air de réenchantement du monde qui se joue localement³⁴ » : les mots et les choses se réaccordent, et la dimension référentielle de l'adresse n'empêche pas que le hasard ait été finalement « vaincu mot à mot³⁵ » selon un agencement nouveau de la parole, qui tire sa loi, non des choses, mais des ressources propres du langage. Mais il faut ajouter que, dans les *Vers de circonstance*, le mouvement de la lecture, qui va d'abord du référent au signifiant pur, se déploie aussi dans l'autre sens, car, pour que la lettre arrive à bon port, il faut que le facteur, maintes fois apostrophé et premier destinataire de ces envois, retrouve aussi, sous les jeux miroitants du signifiant, le référent, et que par là il annule en un sens la poéticité des vers. Du référent au signifiant pur, et de celui-ci au référent *retrouvé*, toute la saveur des *Récréations postales* tient dans ce double mouvement, par lequel s'instaure une poésie éphémère, apparaissant et disparaissant, – comme « un bonbon » en effet, d'abord désiré, se fondrait finalement « en délices ».

II. ADRESSE LYRIQUE ET ADRESSE POSTALE.

L'adresse technique, qui conduit Mallarmé à concentrer tous les prestiges du vers dans les modestes quatrains-adresses qui composent une partie des *Vers de circonstance*, le conduit aussi à interroger le statut et la valeur de l'adresse lyrique, quand celle-ci se voit ironiquement rapportée à l'adresse postale.

Mallarmé est bien conscient que son art des adresses versifiées emprunte à une longue tradition littéraire : le jeu conserve la mémoire de l'envoi poétique (à la dame, au prince ou au mécène); il relève de la poésie précieuse et des loisirs mondains ; et il arrive qu'il touche directement à l'épigramme, ou au genre encomiastique quand l'adresse se termine, à la pointe, par un éloge, tout convenu, du destinataire. Ainsi dans cet envoi à Léopold Dauphin :

Boulevard Rochechouart loge
Au 2 mon ami Léopold
Dauphin, c'est, voilà son éloge
Plutôt un Sylphe qu'un Kobold³⁶.

³¹ *Divagations, Crise de vers*, Pl II, p.208.

³² Pl I, p.249.

³³ Cf. *Crise de vers*, Pl II, p.210 : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.

³⁴ Michel Deguy, ouvrage cité, p.80. »

³⁵ *Le Mystère dans les lettres*, Pl II, p.234.

³⁶ Pl I, p.258.

Ou dans cet envoi à Mademoiselle Augusta Holmès :

Chez Mademoiselle Augusta
Holmès, rue, environ quarante,
Juliette Lamber (reste à
Dire qu'elle est des Dieux parente)³⁷.

La conscience du genre est telle, que Mallarmé n'invente le *poème postal* que pour raviver, en amont, les modèles littéraires prestigieux auxquels il emprunte, et pour le céder, en aval, « à l'initiative de personnes qui pour leur compte voudraient s'adonner au même jeu³⁸ », suscitant ainsi, à partir d'une matrice générique commune, autant de variations personnelles que de lecteurs possibles. Au reste, Daniel Bilous a trouvé à l'emploi mallarméen de l'enveloppe un premier exemple dans une enveloppe de Baudelaire adressée à Auguste Poulet-Malassis le 14 février 1866³⁹, tandis que Daniel Grojnowski s'est attaché à situer le Mallarmé des *Loisirs de la poste* dans l'horizon du *Mail art*, en passant par une série de relais qui inclurait par exemple la « Lettre-Océan » ou d'autres poèmes épistolaires d'Apollinaire.

En s'exposant de la sorte, le genre, ironiquement conscient de soi, renvoie la relation lyrique à une fiction, qui abolit entre le « je » et le « tu », toute possibilité de communion immédiate : entre le poète et la dame, tels qu'ils sont mis en présence, à distance l'un de l'autre, par la figure de l'adresse, un tiers s'interpose nécessairement, garant de la lisibilité du code, – qu'il s'agisse du code postal ou du code lyrique. Vincent Kaufmann, lisant dans une perspective déconstructionniste les *Vers de circonstance* de Mallarmé, a fait remarquer que c'est le facteur qui, dans *Les Loisirs de la poste*, incarne ce tiers, parce que c'est par lui que passe la relation lyrique feinte qu'instaurent les quatrains-adresses. La préface des *Loisirs de la poste* souligne d'ailleurs ce rôle du facteur, par qui seul les poèmes peuvent parvenir à leur destinataire :

Cette publication tout à l'honneur de la Poste. Aucune des adresses en vers reproduites ici n'a manqué son destinataire⁴⁰.

Et le facteur, qui est ainsi le premier destinataire du poème, est d'ailleurs souvent apostrophé directement :

Facteur, tends ce mot honorant
Le jour du Quinze-Août qui t'amène,
A Madame Méry Laurent
Royat (dans sa Villa Romaine)⁴¹.

³⁷ Pl I, p.266.

³⁸ *Récréations postales*, Pl I, p.245.

³⁹ Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p.598 :

Monsieur Auguste Malassis
Rue de Mercélis
Numéro trente-cinq bis
Dans le faubourg d'Ixelles
Bruxelles.
(Recommandé à l'Arioste
De la poste,
C'est-à-dire à quelque facteur
Versificateur.)

⁴⁰ Pl I, p.241.

⁴¹ Pl I, p.265.

l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.

La « creuse blancheur » de la fleur, enveloppant « un rien, fait de songes intacts », figure un lien paradoxal, qui met en rapport, d'un côté un « je » aboli, tout à « l'entier oublié d'aller », et un « tu », saisi lui-même seulement dans « la vacance exquise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre, dans les allées de son parc, toute dame, arrêtée parfois et longtemps, comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau ». Entre l'un et l'autre, dans un évitement perpétuel du réel, rien finalement n'aura eu lieu, pour que demeure intact « l'hymen » de la réalité et de la fiction.

Aussi bien, la cueillaison d'une telle fleur pourrait allégoriser le geste qui préside à la composition des modestes *Vers de circonstance*, dans la mesure où l'érotique de la distance que *Le Nénuphar blanc* met en scène dans un petit tableau impressionniste se réalise en quelque sorte structurellement dans le mécanisme même de l'adresse tel que le font jouer les poèmes postaux de Mallarmé.

Car le poème postal, où il s'agit également d'« improviser un bonjour », n'est pas autre chose qu'une relation à distance, supposant, à ses deux bords, une double « vacance » réciproque de soi, – celle du destinataire pour le destinataire qui lui écrit, et celle du destinataire pour le destinataire qui le reçoit. La relation épistolaire met ainsi en scène les paradoxes de la relation littéraire, où tout lien suppose un espacement, et tout envoi quelque déroba. Peut-être n'est-ce pas un hasard si les *Récréations postales* se terminent sur une adresse supposée écrite par Méry Laurent et envoyée à un Mallarmé figuré comme un faune en perpétuelle fuite :

Monsieur Mallarmé. Le pervers
A nous fuir, par les bois, s'acharne ;
Ô poste, suis sa trace vers
Valvins, par Avon Seine-et-Marne⁴⁶.

Pour qui s'en remet à la poste, et à ses loisirs, la rencontre ne peut être que perpétuellement différée, suspendue à une frustration fondamentale qui entretient le jeu d'écrire comme elle se voit entretenue par lui.

L'échange épistolaire vaut donc comme une sublimation (ou peut-être seulement une idéalisation) du désir, avec cette « prime de plaisir », dirait Freud, qu'attestent quelques *envois* postaux *réussis*, parce qu'ils touchent à distance leur destinataire, et parce que, quoique immatériels, ils sont toutefois *réellement* offerts.

Cette forme du don poétique s'accorde merveilleusement avec ce que fut *poétiquement* Méry Laurent pour Mallarmé : non pas la dame jadis magnifiée dans *l'amour de loin* de la poésie courtoise ; ni la maîtresse de quelque moderne vaudeville bourgeois ; mais une figure prise dans une oscillation perpétuelle entre le lointain et le proche, la présence et le songe, qui la donne et la refuse tour à tour, – comme en témoigne ce sonnet inclus dans une lettre de janvier 1866 :

Ô si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Méry, que je songe⁴⁷ ...

Entre Mallarmé et Méry, « au simple jour le jour très vrai du sentiment⁴⁸ », l'échange de quatrains, même réduits à de simples adresses rimées, témoigne, au sein même de la relation

⁴⁶ *Récréations postales*, Pl I, p.273.

⁴⁷ Pl I, p.67.

amoureuse, d'une conscience telle de la langue, qu'« entre le désir et l'accomplissement », le poème s'interpose, se bornant, comme le Mime, « à une allusion perpétuelle, sans briser la glace », et ouvrant à « un milieu, pur, de fiction⁴⁹ », qui est finalement celui du *désir demeuré désir*.

III. DE LA COMMUNAUTÉ POÉTIQUE.

Il s'en faut cependant de beaucoup que les quatrains d'inspiration amoureuse soient les plus nombreux. A un moment où les grandes passions romantiques ne sont plus de mise, et alors que le recueil des *Poésies* avait déjà lui-même minoré l'inspiration érotique de la lyrique amoureuse traditionnelle, les *Vers de circonstance* semblent mettre en scène, non pas le sujet lyrique comme sujet désirant dans le geste, jadis sublime, de l'offrande à la dame, mais la figure la plus superficiellement sociale du poète, pris dans un jeu d'échanges, de dons et de remerciements, où poésie et politesse rivalisent de raffinement, de préciosité, – et de vanité.

Pour autant, cette socialité de la poésie engage chez Mallarmé une pensée critique de la communauté poétique tendant à faire de celle-ci une fiction, qui, une fois encore, n'est maintenue et entretenue que dans la mesure où elle est ironiquement reconnue comme telle.

Cette reconnaissance du caractère fictionnel de la communauté s'expose dans un texte des *Divagations* intitulé « Solitude », qui, méfiant à l'égard de toute revendication d'école, voit au contraire dans la solitude la marque par excellence de « l'existence littéraire ». Ce thème pourrait n'être qu'un lieu commun, – au reste si efficace dans les années 1880 que c'est à lui que Mallarmé doit paradoxalement le début de sa notoriété (à travers le relais des *Poètes maudits* de Verlaine). Mais « Solitude » a une autre portée : si Mallarmé y affirme que « l'existence littéraire » n'a lieu dans le monde « que comme inconvénient⁵⁰ », c'est pour penser l'auteur comme figure, masque, ou *persona*, qui ne vient au-devant de la scène que d'être délivré de l'encombrant sujet biographique. Dans ce retrait, tout théâtral, de soi, Mallarmé joue de la figure du « Maître » qu'il est devenu dans le désir de ses « disciples », et ce faisant il déconstruit ironiquement la fiction sur laquelle cette figure repose. Pour qui n'est uni à autrui que par ce « rien » qu'est la chose littéraire, centre vacant de projections imaginaires, toute communication est fondamentalement leurrante; et il n'est pas de plus comiques malentendus que ceux auxquels expose l'amour, soi disant « partagé », de la littérature :

J'attribue à la conscience de ce cas, dans un temps que deux hommes ne se sont, peut-être, malgré la grimace à le faire, entretenus, plusieurs mots durant, du même objet exactement, la restriction qui garde des interlocuteurs de rien livrer à fond et de prêter souci ; mais les persuade, par une ruse mutuelle avec de la bravade, reliquat des surannés combats d'esprits généreux et baroques ou conformément au monde dont les lettres sont le direct affinement – de soustraire autant que révéler sa pensée, le premier ; le second de saisir, obstinément, autre chose – pour préserver leur intégrité, quand un besoin cordial les leurre à se rencontrer⁵¹.

⁴⁸ Pl I, p.133. Le poème « Méry / Sans trop d'aurore à la fois enflammant » est inclus dans une lettre à Méry de 1887. Il est la première version de « Dame sans trop d'ardeur... », où le nom de Méry est effacé, publié dans *Le Figaro* du 10 février 1896 (Pl I, p.56).

⁴⁹ *Divagations, Crayonné au théâtre*, « Mimique », Pl II, p.179.

⁵⁰ *Divagations, Grands faits divers*, « Solitude », Pl II, p.256 : « L'existence littéraire, hors une, vraie, qui se passe à réveiller la présence, au-dedans, des accords et significations, a-t-elle lieu, avec le monde ; que comme inconvénient – »

⁵¹ *Divagations, Grands faits divers*, « Solitude », Pl II, p.260.

Une telle conscience du caractère fictionnel de la relation littéraire institue un jeu, qu'il ne s'agit pas pour Mallarmé d'annuler, mais au contraire d'entretenir : tel est l'un des principaux enjeux de sa correspondance ; et telle est aussi la fonction des formes de socialité littéraire qu'instituent les mardis de la rue de Rome, aussi bien que les retraites du poète à Valvins.

S'il n'écrit pas le Livre, dont la réalisation est constamment différée dans le rêve même qui le soutient, Mallarmé en revanche écrit des lettres, dévolues aux infimes circonstances de la vie littéraire ou familiale. Il est un épistolier : non pas en ce sens que l'épistolaire serait pour lui un art de substitution, comme c'est le cas par exemple pour Mme de Sévigné ; ni en ce sens que l'épistolaire viendrait « doubler » l'œuvre pour en constituer le contrepoint critique, comme c'est le cas, souvent, de la correspondance de Flaubert ; mais en ce sens, d'abord, qu'à ses yeux, toute lettre, même la plus futile, comporte à elle seule tout le « mystère » d'écrire⁵² ; et en ce sens, ensuite, que la relation épistolaire institue une partition telle que chacun, « maître » ou « disciples », se voit assigné à un « rôle », – jouant ensemble une pièce dont Mallarmé aime à être le centre « vacant⁵³ ». Yves Bonnefoy, Bertrand Marchal ou Vincent Kaufmann ont, chacun⁵⁴, fait remarquer l'apparente « vacuité » de la correspondance de Mallarmé : après la crise de Tournon, plus aucune lettre ne prend la forme d'une méditation métaphysique ou esthétique, et l'on ne trouve plus guère d'aveux directs sur l'œuvre ou sur les circonstances graves de la vie : tandis que, dans les lettres à Méry Laurent, il est davantage question de l'art de préparer les bigorneaux que de celui de faire des vers, la correspondance littéraire se borne bien souvent à entretenir un jeu social, où le « Maître », sans jamais se livrer lui-même, se contente de répondre aux envois de ses « disciples ». Une bonne part de la correspondance de Mallarmé se réduit à un art d'accuser réception⁵⁵ ; jusque dans son extrême politesse, elle est littéralement « de pure forme » ; mais de telle sorte que Mallarmé, jouant de sa propre position de retrait qui ironise toute position magistrale⁵⁶, devient, par elle, « l'opérateur », quasi « impersonnel », d'une sorte de *transfert* : celui, de fait, par lequel est passé le *désir de littérature* qui a animé toute la génération symboliste.

⁵² C'est ainsi que le conférencier de *La Musique et les Lettres* prête à ses auditrices d'Oxford et de Cambridge la capacité de mettre en œuvre, dans leur correspondance privée la plus dépourvue de prétention littéraire, « le don d'écrire, à sa source » : « Je pensais, en chemin de fer, dans ce déplacement, à des chefs-d'œuvre inédits, la correspondance de chaque nuit, emportée par des sacs de poste, comme un chargement de prix, par excellence, derrière la locomotive. Vous en êtes les auteurs privilégiés ; et je me disais que, pour devenir songeuses, éloquentes ou bonnes aussi selon la plume et y susciter avec tous ses feux une beauté tournée au-dedans, ce vous est superflu de recourir à des considérations abstruses : vous détachez une blancheur de papier, comme lui votre sourire, écrivez, voilà. » (Pl II, p.71).

⁵³ On trouve le terme de « vacance » sous la plume de Mallarmé lorsqu'il s'agit de savoir à qui attribuer la succession de Verlaine au titre de « Prince des poètes » : « la vacance sied », répond Mallarmé à l'enquête conduite par la revue *La Plume* (Pl II, p.661).

⁵⁴ Yves Bonnefoy, « L'unique et son interlocuteur », préface à Mallarmé, *Correspondance*, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Folio, 1995 ; Bertrand Marchal, préface à Stéphane Mallarmé, *Lettres à Méry Laurent*, Paris, Gallimard, 1996 ; Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Les éditions de minuit, 1990 (« Les Langoustes de Mallarmé », p.85-97).

⁵⁵ Cf. Lettre à Jules Boissière, 25 juillet 1893, *Correspondance*, VI, édition citée, 1981, p.187 : « Je ne suis plus que le correspondant qui machinal répond aux envois de livres ; quand ils s'accumulent jusqu'au scandale ».

⁵⁶ Sur le retrait ironique que Mallarmé adopte vis à vis de toute posture magistrale, voir aussi les réflexions de Daniel Oster, *L'Individu littéraire*, Paris, PUF, 1997 (« Fiction de Stéphane Mallarmé », p.227-237). Cette position de retrait, dont Mallarmé note qu'elle a quelque chose de féminin, est aussi à l'œuvre chaque fois que Mallarmé se fait lecteur d'autrui : « Pour moi c'est dans la peau d'un Monsieur lettré quelconque, je voudrais dire d'une dame, que je me mets chaque fois que j'étudie un volume de vers nouveau », écrit-il à Émile Blémont, dont il vient de recevoir les *Portraits sans modèles* (lettre du 28 ou 30 mai 1879, *Correspondance*, IV, 2^e vol., Paris, Gallimard, 1973, p.440).

De ce désir de littérature, les mardis, rue de Rome, sont le théâtre privilégié. Ils forment plus précisément ce que Mallarmé nomme un « gala intime », qui se substitue avantageusement aux médiocres cérémonies publiques que donnent les théâtres parisiens :

Aussi quand le soir n'affiche rien, incontestablement, qui vaille d'aller de pas allègre se jeter en les mâchoires du monstre et par ce jeu perdre tout droit à le narguer, soi le seul ridicule ! n'y a-t-il pas occasion même de proférer quelques mots de coin du feu ; vu que si le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime⁵⁷.

Rue de Rome, le mardi soir, Mallarmé, dont Rodenbach disait qu'il y a en lui « un peu de prêtre et un peu de danseuse⁵⁸ », et dont un *Bottin des lettres et arts* de 1886 fait le rejeton « des amours tératologiques de mademoiselle Sangalli, du Père Didon et de l'illustre Sapeck⁵⁹ », compose et met en scène, en toute conscience, son « personnage ». Le décor et la pose comptent : Mallarmé, devant ses hôtes, parmi quelques œuvres d'art choisies qui changent du tout au tout la nature du salon bourgeois⁶⁰, officie le plus souvent adossé à une cheminée, ainsi par exemple qu'il apparaît sur une photographie, ou tel qu'il est décrit par Camille Mauclair, sous les traits de Calixte Armel, dans *Le Soleil des morts*⁶¹. Le moment où il prend la parole est emprunt d'une solennité, qui apparaît mieux rétrospectivement quand l'intonation et le geste redeviennent familiers. S'il est bien question de poésie, et s'il est même vraisemblable que les cérémonies des mardis aient été pour Mallarmé une sorte de version profane ou de « répétition » des cérémonies du Livre⁶², ce qui s'y dit compte moins, en vérité, que la forme, toute théâtrale, qu'y revêt le dire. Les mardis (au reste comme les fragments manuscrits du Livre) sont avant tout un dispositif formel, où sans doute quelque chose de la pensée du Maître se donne par bribes dans un simulacre de confiance⁶³, mais qui

⁵⁷ *Divagations*, « Crayonné au théâtre », Pl II, p.162.

⁵⁸ Georges Rodenbach, *Le Figaro*, 13 septembre 1898, recueilli dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1949, p.141 : « 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. »

⁵⁹ *Petit Bottin des Lettres & des arts* (1886), présenté par René Pierre Colin, Tusson, Charente, Du Lérot, 1990.

⁶⁰ Voir Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935 : « Aux murs quelques très belles choses : un paysage de rivière de Claude Monet, une esquisse d'Édouard Manet représentant Hamlet et le Spectre sur la terrasse d'Elseneur, une eau-forte de Whistler, le petit portrait de Mallarmé par Manet qui est maintenant au musée du Louvre, une aquarelle de Berthe Morisot, et un pastel de fleurs d'Odilon Redon. » Pour reconnaître quelques-unes de ces « très belles choses », voir les photographies de Mallarmé par Dornac reproduites dans Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé : un clair regard dans les ténèbres*, Paris, Adam Biro, 1998, p.203, p.205 et p.206.

⁶¹ Camille Mauclair, *Le Soleil des Morts* [1898], Paris-Genève, Slatkine, coll. « Ressources », 1979, p.11-12 : « Alors André de Neuze osa regarder Calixte Armel. Debout, adossé à la cheminée, une lavallière flottant sur le simple veston noir, le maître, quoique de petite taille, semblait grand, par le prestige d'une tête féline, grisonnante et puissante, où attiraient des yeux extraordinaires, des yeux de faunesse surprise, nostalgiques caressants, profonds, demi-clos sous les paupières longues, piqués de point d'or, qui, égarant imperceptiblement le point lumineux et central de tout œil humain, créaient dans ce regard une infinité d'autres regards plus mystérieux, indéfinissables, presque subconscients : ils semblaient révéler autant d'âmes, les unes mourantes, submergées au fond de la science et des siècles, les autres sensuelles et dévorantes, les autres heureuses et ironiques, les autres pénétrées de tristesse, et tout, dans ces magnifiques yeux, se fondait en une légère brume changeante derrière laquelle s'alanguissait l'éclair de la pensée intérieure, comme les nuées et les veines vaporeuses qu'on voit, par transparence, flotter au cœur des pierreries. »

⁶² Voir notamment Patrick Besnier, *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*, Paris, Éditions du Limon, 1998.

⁶³ Voir la lettre à Jules Boissière, 24 novembre 1892, *Correspondance*, édition citée, t. V, p.155 : « J'ai tant à faire et, quoiqu'âgé, n'ai rien véritablement donné de mon songe, que par un geste parfois, à des écoutants. » Il y a, chez Mallarmé, un art de la confiance, où la confiance révèle et dissimule à la fois. C'est en ce sens, sans doute, qu'André Breton peut déclarer que « Mallarmé est surréaliste dans la confiance » (*Manifeste du surréalisme* [1924], in *Œuvres complètes*, t.I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p.329).

vaut surtout par la façon dont, à partir d'un « central rien⁶⁴ », il permet la mise en œuvre de cette sorte de « communion » nouvelle, fervente et ironique, dont la littérature est alors devenue l'objet.

La petite communauté littéraire et artistique de la rue de Rome trouve un pendant plus heureux, pour ainsi dire moins hérodiadéen et plus faunesque, dans cette autre forme de communauté que réalise, pour Mallarmé, Valvins. Comme les mardis, Valvins est une fiction : fiction, d'abord, du poète aux champs, conscient du *topos* qu'il ranime (*O rus quando te...*)⁶⁵ ; fiction, ensuite, d'une immédiateté retrouvée quand, pour le « civilisé édennique⁶⁶ », le spectacle de la nature équivaut à celui du concert à la ville⁶⁷ ; fiction, enfin, d'une communauté lyrique utopique, où non seulement « les figures du val, du pré, de l'arbre⁶⁸ » pourraient contrebalancer le « Néant », mais encore où l'échange de quelques poèmes, accompagnant des dons de fleurs ou fruits glacés, pourrait heureusement remplacer la vaine circulation du « numéraire⁶⁹ », par quoi s'atteste, dans la société, le lien entre les humains, – « à part moi songeant, écrit Mallarmé dans le texte intitulé « Or » des *Divagations*, que, sans doute, en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l'écrivain, d'amonceler la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté⁷⁰ ».

⁶⁴ *Divagations*, « Bucolique », Pl II, p.253.

⁶⁵ *Divagations*, « Bucolique », Pl II, p.252.

⁶⁶ *La Musique et les lettres*, Pl II, p.66.

⁶⁷ *Divagations*, « Bucolique », Pl II, p.253-254

⁶⁸ *Ibid.*, Pl II, p.255.

⁶⁹ *Divagations*, *Crise de vers*, Pl II, p.213.

⁷⁰ *Divagations*, *Grands faits divers*, « Or », t.II, p.246.